

## Lezama, lector múltiple de *Rayuela*

César A. Salgado

*Universidad de Texas en Austin*

José Lezama Lima fue lector múltiple de *Rayuela*, la célebre y seminal novela de Julio Cortázar. Es decir, Lezama acometió acercamientos diversos al texto hasta el punto que podemos discernir dos líneas de apreciación mutuamente contradictorias y hasta adversariales: una lectura fue entusiasta y desbordada, la otra más bien reservada y escéptica. La apreciación elogiosa es la que despliega en su ensayo "Cortázar o el comienzo de la nueva novela", incluido en *La cantidad hechizada* y como prólogo a la edición cubana de *Rayuela* de 1968. Aquí Lezama efectúa una rectificación de la severidad del primer juicio que aventuró sobre *Rayuela* frente a Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo en una mesa redonda sobre la novela celebrada en la Casa de las Américas en la primavera de 1966.<sup>1</sup>

Para comprender mejor la febril exégesis de *Rayuela* en el ensayo de 1968 conviene recordar la intervención recelosa de Lezama en la mesa de 1966. Para esos años, Cortázar era ya era el escritor del *boom* más visiblemente identificado con la causa de la Revolución Cubana. Si bien en 1957 Cortázar había iniciado lo que devendría en una nutrida amistad corresponsal con Lezama, en 1963 —año del lanzamiento de *Rayuela* y del inicio de su resonante éxito internacional— el escritor argentino hizo la primera de cuatro visitas a la Cuba revolucionaria en viajes que le perfilarían como uno de sus más afamados simpatizantes; funge como juez de certámenes, mentor de nuevos talentos, cronista testimonial de sus avances e incansable avalista. La figura de Cortázar asume prominencia en Cuba justo cuando, tras el cierre de la revista *Lunes*, se agudizaba la polémica sobre si la independencia artística reclamada por el escritor de vanguardia suscribía un individualismo burgués que contravenía el mandato colectivista de la Revolución. Autor de magistrales cuentos fantásticos e imbricadas novelas de

caústica *anti-literariedad* bretoniana, Cortázar nunca presumió representar la lucha política en el Tercer Mundo como una épica del realismo social; el ejemplo de Cortázar sirvió entonces para argumentar que la temeridad con la forma aun podría constituir el mayor compromiso del escritor revolucionario.

En el conversatorio de 1966 Lezama objeta a que Retamar equipare la magnitud innovadora de *Rayuela* en las letras latinoamericanas con la del *Ulysses* de James Joyce en la literatura inglesa. "Yo tengo la impresión de que *Rayuela* [. . .] para nosotros los latinoamericanos, es tan importante como el *Ulysses* para los escritores de lengua inglesa", declara Retamar (25). "De ninguna manera puede establecerse un paralelo", le responde Lezama. *Rayuela*, arguye, es la *obra derivativa* de "un hombre de la era de los ocasos" (55) mientras que *Ulysses* es una *obra fundamental* de "un hombre absolutamente nuevo en nuestra época" (49), alguien que inaugura un modo inédito, el de la "novela teogónica, donde caben todas las cosas" (56). La mención de Joyce aquí no es accidental. El debate iniciado por Franz Fanon sobre cómo descolonizar la cultura en los países subdesarrollados motivó a que varios intelectuales cubanos interpretasen la osadía experimental del escritor irlandés como la de un Prometeo de la periferia y a que vieran lo mismo en Cortázar: un escritor subalterno, genial y rebelde, que usurpaba los fuegos técnicos de la alta vanguardia europea con una intensidad anti-hegemónica y liberacionista. Es la versión de Joyce que propuso Edmundo Desnoes en el prólogo de la edición de *El retrato del artista adolescente* que preparó en 1964 para la serie "Biblioteca del Pueblo" de la Editorial Nacional. Es la visión del intelectual de los márgenes que Retamar promulgará en *Calibán* (1971), aquel que, como el personaje de *La tempestad*, asume el idioma y las demás herramientas discursivas del poder colonizador para maldecirlo y antagonizarlo.

Lezama no comparte el entusiasmo de Retamar con el logro joyceano de Cortázar. *Rayuela* es una obra "esencialmente patética", insiste. "Sus dones críticos me parece que son superiores a sus dones de creador". "Cortázar", lamenta Lezama, "tiene ojos de Argos" (48). Opina Lezama que una perpetua y distanciada lucidez crítica —una ausencia de "oscuro" o "desconocido" por querer mantener siempre despierto, como el guardián mitológico, un ojo irónico y demoledor— retiene a *Rayuela* en el pastiche estilístico y en reciclar juegos vanguardistas sin permitirle abrir un nuevo camino estético o vital. "La

novela tiene suficiente nitrogliscerina para reventar la literatura antigua" pero no llega a "habitar una nueva isla, una nueva región" (47). Lezama parece retrotraerse aquí a los argumentos que en 1957 expuso en *La expresión americana* para contrastar el cansancio clásico de Europa con el plutonismo creativo de las periferias, oponiendo el gigantismo irlandés del iconoclasta Joyce al pesimismo continental del conservador T. S. Eliot en cuanto a nuevas posibilidades de expresión en la modernidad. En vez de superar el derrotismo cultural como Joyce hizo con el grito afirmativo que concluye *Ulysses* y por una híbrida pero paralizante oscilación entre lo argentino y lo cosmopolita, *Rayuela*, implica Lezama, se queda varada en la melancólica tierra baldía de Eliot. Más que lograr con su vasta integración de fuentes una síntesis creadora y auroral como hizo Joyce, Cortázar aparece como el último expedicionario de un movimiento exhausto que se queda a medio camino en lo cenital.

Es decir, *Rayuela* no consigue "invencionar" un nuevo mito a partir de la reconstrucción de viejos mitos; más bien remata en porteño lo que antes Rimbaud, Lautreamont, Bréton, Roussel y otros adelantados del surrealismo y el existencialismo habían logrado. Retamar tampoco convence a Lezama cuando aquel arguye que *Rayuela* tendrá una trascendencia canónica ya que su ciclópea síntesis de conocimiento universal no la logra un europeo "del centro" sino un argentino "del margen" en aras de detonar y fortalecer una gnosis identitaria de lo americano. "A Oliveria le importa un bledo el problema de la argentinidad", responde Lezama " [. . .] está por encima de la nacionalidad"(67). Según este primer criterio de Lezama, *Rayuela* no hubiera merecido ni una nota al calce en una versión revisada de *La expresión americana*. Para el Lezama de principios de 1966 *Rayuela* marca un fin en vez de un comienzo.

Para 1968, Lezama ha cambiado radicalmente su parecer sobre la novela. Es posible que la poderosa defensa que Cortázar escribiera sobre *Paradiso* en su ensayo "Para llegar a Lezama Lima" haya motivado esta transformación. A partir de la publicación de *Paradiso*, en el verano de 1966, vemos en la correspondencia entre Lezama y Cortázar una suerte de metástasis de temperamentos, de mutua fertilización, de espejeante anagnórisis. Como Saúl camino a Damasco, Cortázar cae derribado ante el hechizo de *Paradiso* —"ha sido uno de los milagros que pocas veces se dan en esta vida", escribe en una carta a Retamar el 21 de julio de 1966 (*Cartas* 1044)—. Dos años después de sus

comentarios en la mesa de 1966, Lezama vuelve a leer *Rayuela* mientras observa en las cartas cómo Cortázar indaga y revisa detenida y reverencialmente las erratas y manierismo estilísticos de *Paradiso* para su publicación por la editorial Era en México; también aprecia cómo Cortázar gestiona y supervisa el proceso de traducción de la novela al francés y al inglés.

La exégesis que hace Cortázar de *Paradiso* —de cómo el magma de una “ingenua inocencia americana abriendo eleáticamente, órficamente los ojos en el comienzo mismo de la creación” (*Vuelta* 54)— motiva a que Lezama reconozca una capacidad mitogónica análoga en la otra novela. Bajo esta nueva mirada, *Rayuela* deja de parecerle una obra frustrada de la posvanguardia y se le muestra como obra gemela a *Paradiso*. Lezama aprende a desatender la enajentante hiperconciencia signada en los personajes de Oliveira y Morelli —sobre todo la de Morelli, con quien apenas simpatiza Lezama, más bien contra quien despótica: “es el hombre que escribe la crítica, la negatividad, y se destruye todos los días”, “quiere escribir pero va contra la expresión” (18-19)—. El paideuma o *infantilidad creadora* que en 1966 había reconocido como un elemento latente en *Rayuela* (19) se le revela como algo más fundamental en su urdimbre. Descubre que la figura de la Maga ejerce en el texto un poder vertebrativo mayor que el de Morelli y sus cuadernos. Lezama decide entonces revisar de raíz su juicio previo sobre *Rayuela* con un estudio que, junto a “Confluencias”, cerrará su más ambicioso proyecto ensayístico, los ensayos sobre las eras imaginarias de *La cantidad hechizada*. “Procuró echarte una lazada en un ensayete”, le escribe a Cortázar el 18 de marzo de 1968.

En carta del 7 de julio de 1968 a Lezama, Cortázar acusa recibo del estudio de *Rayuela* que Lezama le envía a París por medio del pintor Humberto Peña.<sup>2</sup> En vez de comentar de inmediato sus puntos, Cortázar se demora abundando sobre otros temas. Primero le cuenta a Lezama sobre su participación en los eventos de mayo de 1968, “esa increíble experiencia de la imaginación en libertad” (*Cartas* 1249). Luego le describe sus dos meses de visita en la India con Octavio Paz, de día visitando templos y santuarios y de noche leyendo a coro “largos pasajes” de las galeradas de *Paradiso* enviadas por Emmanuel Carballo: “nos perdíamos en tus Indias fabulosas para retornar, con el vértigo del que sale del maelstrom, a [un] jardín de Nueva Delhi” (1250). Luego se

queja de que Lezama se regocije con la publicación argentina de *Paradiso* tratándose de una edición pirata *de facto* por ser una reproducción fotográfica de la cubana hecha sin contrato firmado. Por fin, Cortázar (quien ya había intercambiado larguísimas cartas con Graciela de Sosa y otros críticos de *Rayuela* debatiendo detalles y aclarando referencias) le dedica *un* sólo párrafo a la lectura lezamiana. La densidad enigmática del acercamiento lo ha deslumbrando y enmudecido.

Aun así, perplejo y maravillado, Cortázar logra reconocer tres puntos fundamentales. Primero, que la lectura lezamiana no se trata de un análisis convencional de un texto literario —no es otra montaña de “hojarasca crítica” (1251)— sino que se coloca en un plano ulterior al entender a *Rayuela* como un laberinto gnoseológico *desde adentro*: “Tú entablas el diálogo con las Sombras, tú te pones desde la primera línea en el punto de visión del minotauro, de la gran araña cósmica, *tu ves*” (1251). Segundo, que Lezama ha encontrado que el centro gravitacional de este laberinto no está en los capítulos celebrados por la crítica —el concierto de Bertha Trépat, la muerte de Rocamadour, Talita en los tablonés— sino “en el descenso de Oliveria a la morgue refrigerada del manicomio” (1251). Tercero, que Lezama aquí ha sido el vigilante Argos de su *desconocido*, viendo despierto lo que él ha hecho dormido y en lo oscuro, “en el nivel del misterio y la creación, sin programa previo, sin el menor esquema”. Cortázar termina el párrafo con una expresión monumental, quizás inverosímil, de humildad y admiración: *Rayuela* se justifica por haber inspirado la “palabras numinosas” de este ensayo. “No cualquier texto engendra páginas como las que has escrito. Ahora ya me puedo morir” (1251).

Cortázar así constata que, a contrapelo con las otras lecturas señeras de *Rayuela*, Lezama no lee el texto como un apogeo de lo moderno ni como una novela cómica ni como un tratado existencial. Para este Lezama, *Rayuela* es mucho más que *literatura*; por eso es una novela *otra*, no *nueva*. No es cansada novedad de la vanguardia sino escritura iniciática que incide en lo sagrado y lo ancestral. Lezama eleva la categoría del texto postulando el mito del laberinto como la clave de su excepcionalidad literaria y extraliteraria. *Rayuela*, plantea Lezama en el “El comienzo de la otra novela”, se debe entender como un capítulo inédito en la historia universal del laberinto como concepto, como praxis y como imagen. En su tesis doctoral “José Lezama Lima’s *Paradiso*: Knowledge and the Labyrinth” Gloria del Carmen Díaz ha

estudiado cómo, más que una calculada arquitectura, un acertijo, un encierro o una trampa, el laberinto en la obra de Lezama figura como un *nexo o quiasmo* entre dos órdenes ónticos excluyentes, asumiendo así el significado más primitivo del mito. "Es [escribe Lezama] el peldaño posible, el *nexus*, el que establece el laberinto" (Eras 155). Según Lezama el laberinto sirve para abrir un portal donde lo Uno cruce y penetre en lo Otro para así "emparejar los mundos más opuestos". Es el espacio liminar, híbrido y contorcionado que se gesta cuando dos fuerzas incompatibles chocan en busca de una convergencia. Es el puente insólito "que no se le ve" de su famoso poema, que "se oculta pero congrega" y que se extiende entre cielo y tierra, humanidad y divinidad, libertad y destino, femenino y masculino, adentro y afuera, creación y pensamiento, autor y lector, un recinto iniciático que propicia la antropofanía para "que el hombre se iguale con los dioses". Si el laberinto en Borges es la obra inescrutable de un demiurgo cruel o indiferente que confunde y pierde a los seres humanos, en Lezama no es zona maligna de extravío y oclusión sino punto afortunado de encuentro y revelación.

Para Lezama, el gran logro de Cortázar con *Rayuela* es el de poder renovar esta función atávica e inmemorial del laberinto en plena modernidad a través del género novelesco. No se trata sólo de representar a París o Buenos Aires como dédalos urbanos o enmarañar con destreza la narración para retar al lector cómplice, sino de instaurar por la imagen "un espacio ideal" donde "todo signo se convierta en palabra, en verbo ordenancista" (152). Lezama ve *Rayuela* como una matriz o vórtice que contiene o manifiesta múltiples vertientes del mito del laberinto: la minoana, la cretense, la etrusca, la manierista, la numeral, la barroca y la mandálica, entre otras. Todas estas instancias operan para facilitar el encuentro y la reconciliación de espacios y fuerzas disímiles y opuestas. Así el laberinto "numeral" de capítulos que erige el famoso "tablero de dirección", para orientar y desorientar al lector de *Rayuela*, "no es un entretenimiento del domingo matinal o de la ringlera nocturna", sino "una escala de Jacob, una densa corriente onírica entre lo telúrico y lo estelar", "una distancia entre cielo y tierra recorrida [. . .] como una infinita arborescencia derivada de la rayuela infantil" (156).

He aquí por qué Lezama le atribuye una importancia fundamental a la Maga y al descenso de Oliveira a la morgue del manicomio al final de la novela. Resulta sorprendente el grado en que Lezama, en esta

lectura, favorece la fuerza vital del personaje de la Maga y desprecia la esterilidad hiperintelectual de Morelli. Al contrario de Nadja, alma errante, imprecisa y "hegeliana" según Lezama, la Maga "trae lo vital y lo vitalista . . . Vive en la perennidad del día y disfruta de una acumulación en la profecía. Es el anticuerpo de las categorías kantianas. Vive en la realidad, pero sus desplazamientos son toda la novela, vive en la negación de un mundo conceptual, por eso permanece viva y abierta. La novela se extingue cuando ella desaparece [. . .] único apoyo inquebrantable, su profundidad está en su continuo cósmico" (161). Morelli, por otra parte, dice Lezama en el coloquio, "es un hombre devorado por una intensa fiebre, también crítica, de aspecto autofálico [sic, debería leerse *autofágico*, de autofagia]. No escribe, porque precisamente su sentido crítico, acerca de la escritura, lo lleva a fugaces notas momentáneas y no a realizar una obra potente, puesto que cree que la literatura está en crisis, y que la palabra no expresa, y que el signo no es significativo y está en decadencia. Lo cual, a mi manera de ver, es érroneo y significa [. . .] una actitud errónea, porque para un verdadero escritor, de verdadera cepa, cada letra tiene un sentido vivencial" (161).

Al reinterpretar *Rayuela* para escribir "El comienzo de la otra novela", Lezama discrepa severamente de la crítica que celebra la figura de Morelli como la de un alterego metafictional de Cortázar, el ingenioso teórico de la antinovela que propone reventar el género novelesco para llevarlo más allá de los límites y prejuicios éticos y epistemológicos del Occidente de su época. Lezama ve que el laberinto que atraviesa Oliveira en *Rayuela* no le llevará a un reencuentro con Morelli a través de la revisión y reordenación de sus papeles (esa "fugaces notas momentáneas" que aparecen en los capítulos prescindibles). Es decir, no se revela ni se constata que Morelli sea el arquitecto del mundo dedálico que se ha cruzado (tal como el último Buendía descubre en su lectura que Melquíades lo ha sido el del suyo). Más bien el laberinto que confronta Oliveira es el que debe cruzar para poder recuperar a la Maga (y no a Morelli) después de su desaparición. Si la novela no se extingue después de la muerte de Rocamadour y el suicidio de la Maga (Lezama da por sentado este desenlace en el coloquio y en el ensayo), es porque la Maga persiste como *imago* para Oliveira y, por ende, para toda la novela. Su salida al final de la primera parte no representa un vacío absoluto, una nada; más bien la Maga se torna en una ausencia o carencia potenciadora que lanza a Oliveira

hacia una búsqueda más intensa y acendrada, hacia una penetración más profunda dentro de su laberinto. Las "variantes del rostro" de la Maga le siguen obsesionando; la Maga se le ha convertido en el centro que Oliveira busca "por el contorno, en los enlaces de jazz, en sus viajes en que reitera sus vueltas porteñas, en la casa de la enajenación" (161). Lo que en verdad ha desaparecido en esta segunda parte es Morelli y la veneración de sus teorías.

Lezama reconoce así en *Rayuela* una confluencia fundamental entre el mito del laberinto y el mito de Orfeo. Al volverse la Maga un avatar de la figura de Euridice que Oliveira/Orfeo insiste en rescatar, *Rayuela* transforma las perambulaciones horizontales de Oliveira a través de París y Buenos Aires en un descenso vertical al infierno de la morgue donde ocurre la aparición de la imagen de la Maga que Oliveira asocia con la de Talita. Lezama parece argüir que en esta parte de la novela Cortázar extiende y reconstruye el juego de la rayuela dibujando una nueva casilla, la del infierno, para jugarla en dirección inversa. Así, al final de la novela, la imagen de la rayuela se ha convertido en un espacio bidireccional y laberíntico en donde se confunden la izquierda con la derecha, el ascenso con el descenso y el progreso con el retroceso. Escribe Lezama: "No se han subrayado las páginas decisivamente excepcionales de *Rayuela*, del descenso de Oliveria a la heladera de los muertos, que señalan una nueva marca en la novelística americana [. . .] Oliveira ha descendido a los infiernos y reaparece saliendo por la última casilla de la rayuela, por el centro del mandala, donde realidad e irrealidad forman la nueva urdimbre" (168). Lezama no ve la aparición de la Maga en el espacio de la morgue como una alucinación o un capricho de un Oliveira enloquecido sino como una laberinto que le permitirá a Oliveira y al lector ingresar en una zona superior de la conciencia creadora, la de la imagen intemporal: "Oliveira logra situarse en una perspectiva donde la Maga sigue viviendo, donde ha logrado liberarse de la mortalidad. Ascende de su infierno dueño ya del sin sentido creador... lo que está debajo de los párpados forma con lo que está arriba de ellos una nueva visión. Por todas partes aparece en *Rayuela* un nuevo sentido para una nueva absurdidad, pues esos nuevos sentidos traerán la nueva sacralización de hombre es decir, la antropofanía o el hombre dueño ya del centro de su laberinto" (168).

Ésta no es la función de antropofanía que en el capítulo 79 de *Rayuela* postula Morelli en ideación de Nuevo tipo de *roman comique* o novela cómica, por cierto. Como ha visto Saúl Yurkievich, el propósito de la antinovela que fabula Morelli no es sacralizar al lector sino secularizarlo, destacar lo lúdico de la rayuela terrestre sin pretender lo sagrado o trascendental del mandala. Lezama arguye que, como proyecto novelístico, *Rayuela* es mucho más abarcador y ambicioso que la profana e implasmable empresa de Morelli. Aquí la rayuela/laberinto sí tiene una función ritual, mandálica y cósmica que va más allá que de un mero artefacto literario. La novela-laberinto que inauguran *Rayuela* y *Paradiso*, según Lezama, inicia un proceso abierto de búsqueda que no concluye sino que arranca de lleno al finalizar la lectura del texto y cruzar el umbral de su *omphalos*. Así como Oliveira y la imagen de Maga deambulan por París y por Buenos Aires, encontrándose y desencontrándose para seguir sus búsquedas más allá de los confines de la novela, así los derroteros de José Cemí y Oppiano Licario se cruzan y entrecruzan por los espacios y párrafos de *Paradiso* para encontrarse de lleno en el funeral de Licario y entonces "empezar" de veras. Más que novelas convencionales o vanguardistas que principian en una página y terminan en otra, estas novelas-laberinto establecen el *peldaño que falta*, nexos que abren a nuevas novelizaciones (*Paradiso* tiene su secuela en *Oppiano Licario*; *Rayuela* una emanación en *62/ modelo para armar*). Son novelas que avanzan por lo que desconocen, por los dédalos y las urdimbres por venir.

## NOTAS

<sup>1</sup> Todas las intervenciones en esta mesa fueron transcritas y publicadas bajo el título "El Panel sobre *Rayuela*" en *Cuadernos de la Revista Casa de las Américas*. 3, 1967. Cito por la publicación argentina del texto del coloquio bajo el título "Discusión sobre *Rayuela*" en *Cinco miradas sobre Cortázar* (ver Obras Citadas).

<sup>2</sup> "Cortázar y el comienzo de la otra novela" aparece publicado por primera vez en *Casa de las Américas* 9.49 (Julio-agosto): 51-62; luego se incluye entre los ensayos reunidos en el último libro que publicara Lezama en vida, *La cantidad hechizada* (La Habana: UNEAC, 1970). Mis citas aquí son de la versión del ensayo que aparece en la colección *Las eras imaginarias* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1971).

## OBRAS CITADAS

- Cortázar, Julio. "Para llegar a Lezama Lima". *La vuelta al día en ochenta mundos*. Tomo 2. México: Siglo XXI Editores, 1967. Impreso.
- . *Cartas 1964-1968*. Ed. Aurora Bernárdez. Tomo 2. Buenos Aires: Alfaguara, 2000. Impreso.
- Díaz, Gloria del Carmen. "José Lezama Lima's *Paradiso*: Knowledge and the Labyrinth". Diss. The University of Texas at Austin, 2008. Impreso.
- Joyce, James. *Retrato del artista adolescente. Prólogo y traducción revisada de Edmundo Desnoes*. La Habana: Editorial Nacional, 1964. Impreso.
- Lezama Lima, José, Roberto Fernández Retamar y Ana María Simo. "Discusión sobre *Rayuela*". *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968. 7-82. Impreso.
- Lezama Lima, José. "Cortázar, o el comienzo de la otra novela". *Las eras imaginarias*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1971: 149-172. Impreso.

## Piñera epistolar: algunos puntos sobre las íes

Jesús Jambrina

Viterbo University

Antón Arrufat ha escrito que cuando Piñera no podía publicar sus artículos, los convertía en cartas privadas que enviaba a sus destinatarios ("Prólogo" 37). Ciertamente, el temperamento "artístico" de Piñera no le permitía aceptar, en su opinión, la más mínima de las "capitulaciones", viniesen de donde viniesen (Espinosa 90). Esta actitud será una de las constantes en la correspondencia que estaré comentando, producida en lo que pudiera considerarse el período de formación de Virgilio Piñera (1912-1979) como escritor. Comportamiento ético que, como testimonia el propio Arrufat, el autor de "Ballagas en persona" (1955) practicaba lo mismo en su crítica literaria que en su trato cotidiano.

Por otra parte, refiriéndose a la escritura autobiográfica del siglo xx en América Latina, Silvia Molloy, en su "The Autobiographical Narrative", ha señalado que mientras el "yo" dejó de ser una sinécdoque para el país, pudo serlo para un grupo, una comunidad, o un género (sexual) (462). En su autobiografía, Piñera se relaciona a sí mismo más que con su país del que no reconoció más que frustración al momento de redactar sus memorias, con aquellas que llamó sus tres gorgonas existenciales: la pobreza, el arte y la homosexualidad.<sup>1</sup> En las cartas enviadas a estos escritores, "el arte" es la mayor preocupación y en ellas el "yo" piñeriano se potencia radicalmente.

Las misivas en cuestión fueron dirigidas a Jorge Mañach, Gastón Baquero y José Lezama Lima.<sup>2</sup> Los años cuarenta fueron los del desp(li)egue intelectual de Virgilio Piñera y el período de consolidación del grupo *Orígenes* luego de un breve distanciamiento.<sup>3</sup> En los setenta, según el testimonio de uno de sus amigos, Piñera llamó aquella época una "olla de grillos" (Ibáñez, "Virgilio no es pasado, es presente . . ." 78), mientras que en uno de los intercambios con su hermana Luisa Joaquina a finales de los cuarenta, durante su primera estancia en Argentina, se alegra de haberse alejado, entre otras cosas, de las