

La ficción sin límites (la ruta argentina de Virgilio Piñera)

Nancy Calomarde
Universidad Nacional de Córdoba

Resumen

La ponencia se propone interrogar las maneras en que la literatura piñeriana, desde el ensayo y la cuentística producida durante sus años de exilio porteño, interroga los límites de las configuraciones estético-ideológicas de los campos a los que se vincula (especialmente las formaciones discursivas de las revistas *Orígenes* y *Sur*). Al dibujar una porosa frontera entre ambos territorios, se instaura como la metáfora de un diálogo cultural descentrado y utópico en el mapa de las literaturas latinoamericanas.

Palabras clave: modernidad – teleología – descentramiento – ficción – dramatización

La “conexión argentina” que traza en la literatura cubana la obra de Virgilio Piñera – tanto como su anverso, la ruta cubana dentro del contexto de la literatura argentina– se diseña en un desordenado *corpus* textual que bifurca y dispersa la posibilidad de una narrativa de tipo clásico a la manera de “historia intelectual”. En cambio, ofrece un modo peculiar de ficcionalizar los campos literarios, para poder “hablar” menos de sus centros que de sus permeabilidades y periferias.

La primera pregunta que surge, entonces, es la de la “nacionalidad” de la escritura piñeriana. Si el hecho de haber vivido doce años en Buenos Aires y haber escrito buena parte de su obra en esta ciudad hace de él una especie de “escritor argentino” –como ha sido considerado por Sarduy–, esa localización caprichosa se abre más bien a una escritura fronteriza, a un cuerpo textual elaborado desde el ojo narrador y situado en el borde que cuestiona la lógica de los sistemas literarios.

La ruta de Piñera en Argentina ha sido, en más de un sentido, el gesto propio de un escritor que no se deja subsumir en la economía del sistema literario. Paradójicamente, parece siempre un exiliado en su propia patria textual, pero también en la que lo acogerá por doce años. Su primera huella en la literatura del Sur antecede al largo periplo porteño, y data de 1944 cuando Obieta le publica en la revista que dirigía, *Papeles de Buenos Aires* (1943-1945), su primer texto, *Poema para la poesía*. De modo que cuando llega, dos años más tarde, a Buenos Aires, el poeta ya había iniciado, antes de *Orígenes* (1944-1956), una relación personal con el hijo de Macedonio, quien sería el único vínculo que lo ajustaría a la literatura argentina. El “atajo Obieta” le permite aproximarse primero a Macedonio y más tarde a Borges, en una tensa relación estética, hecha sobre encuentros y desajustes. El poeta de la *Isla en peso* cede paso, en el exilio porteño –exilio que es también una respuesta estética y vital a su tránsito literario–, al narrador de los *Cuentos fríos*, y en esa parábola se forjan nuevos desajustes entre lo que Virgilio lee (y escribe) en el sistema literario cubano y lo que descubre (y también escribe) en el argentino.

Curiosamente, como espejo de esas redes, Macedonio Fernández es el único escritor argentino que se recorta acabadamente en la publicación cubana, no solamente con un texto de su autoría, “Psicología del caballo de estatua ecuestre” (1948: 19), sino también como objeto de una reseña escrita por el propio Rodríguez Feo,¹ donde se hace foco en un problema que preocuparía a Virgilio con respecto a los modos de construcción de su literatura: el camino del absurdo y el humor en la ambigua encrucijada de la(s) modernidad(es) americana(s). Es preciso leer esta factura –la de Piñera, interceptando dos universos literarios– en la doble dinámica entre el proyecto *Orígenes* y sus maneras de configuración del canon, y el espacio de

¹ Reseña aparecida en el número 4 de 1944 con el título “El pragmatismo del absurdo o la humorística de Macedonio Fernández”.

la literatura argentina que lee el cubano, en el trasluz del mandato origenista de aproximarse al circuito del sur (más precisamente de *Sur*).

Pese a aquel aparente encuentro programático con el codirector (Rodríguez Feo), la cuentística de Piñera es sometida a un proceso de negación en su propia revista. Ninguno de sus cuentos aparecen publicados en *Orígenes*, sí, en cambio, en la que dirigía Borges, *Anales de Buenos Aires*, en 1946, donde publica “El insomnio” y “El señor ministro”. Años más tarde, en la selección de *Cuentos breves y extraordinarios* (1954),² realizada por Borges-Bioy, se publica nuevamente “El insomnio” (que más tarde aparecería en la revista *Sur* junto a otros textos). Posteriormente, en el año 1972, *Sur* edita una antología donde recoge textos narrativos que habían sido publicados en la revista. En ambas antologías se eluden las razones de una selección que, sin embargo, se configura sobre cierta cadena semántica que visibiliza e invisibiliza a autores y textos como producto de su propia coherencia sintáctica. Esa sintaxis, al ser sometida a interrogación, muestra el radical descentramiento de la escritura piñeriana.

La efectiva presencia de Piñera en la literatura argentina y la casi omisión en la cubana³ hacen emerger un tipo de ilegibilidad que lo vincula en más de un sentido a los debates del espacio argentino. Sus publicaciones en los 40 y 50 muestran una débil articulación en la narrativa del sur y una ausencia fantasmática en la isla. Por otra parte, el “Prólogo” de Bianco (1970: 8-19) a *El que vino a salvarme*, fija un determinado canon respecto de la retórica cuentística del cubano en el espacio argentino, afiliándolo a la tradición del barroco continental, aunque con un matiz peculiar: al interior del tejido semántico instaurado por Borges en la tríada barroquismo, intelectualismo y humor. Borges –citado por Bianco en aquel texto– había sentenciado: “El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística”. Vale decir, más que una estética específica, ese *compositum* se configura como una amplia y heterogénea cartografía hecha de excesos, discontinuidades y yuxtaposiciones.

La primera vez que se menciona a Piñera –más de una década después de la escritura de aquellos textos– en una antología cubana es casi simultánea a la de Borges y Bioy, en 1953, cuando Salvador Bueno, en su *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, incluye “El baile” sin ninguna mención a su autor, más que la referencia a una línea de la literatura cubana que se distancia del canon realista, en la que seguramente habría incluido a Piñera. El hecho de que los cuentos de Piñera fueran publicados en revistas argentinas, *Anales* primero y más tarde *Sur*, y que su primer volumen de cuentos, *Cuentos fríos*, también apareciera en Argentina, muestra el lado problemático que aporta la escritura piñeriana para el canon cubano y, en particular, para el origenista. Precisamente es la selección de Bueno la que marca el punto de la escisión, pues, como ha señalado Rojas, los modos de canonización cubana representan “la autorización estética del texto de acuerdo con la densidad que alcanza la narrativa nacional en su interior” (Rojas 2000: 49).

Esta invisibilidad parece demostrar que la teleología del sujeto nacional se orienta a una narrativa de carácter político, que excede a la literatura piñeriana. En su reverso, se configura una textualidad que inventa su propia escritura, lo que Rojas, tomándolo de Bhabha (1994: 1-7), denomina “narrativas narradoras”, es decir, escrituras que desplazan el centro de la enunciación nacional y se narran a sí mismas, en un proceso de “desnacionalización del texto” (Rojas 2000: 55). La escritura cuentística de Piñera desborda aquel centro, desnacionalizando su texto, resemantizando una periferia que le permite operar una escritura fronteriza en la isla, pero también en la capital porteña.

² Precedida por la publicación de *La carne de René*, en 1952.

³ Ilegibilidad que se invierte hacia finales de los 80 cuando comienza a revisarse también la herencia origenista en su conjunto.

Si Lezama implica, en esta lectura, uno de los métodos –el poético– de construcción de ese centro nacional, la voz de Piñera desplaza radicalmente la escritura teleológica para transformarse en escritura de sí misma, en la medida en que diseña su *locus* como margen –un borde que no elude la discusión sobre el sujeto nacional aunque la vuelva aleatoria. Vale decir: consagra un acto poético-político que deslocaliza la voz de la trama de lo instituido por el relato nacional y resitúa al acto literario en las fronteras casi invisibles del discurso, donde los escritores latinoamericanos zurcen los residuos de la escritura.

Que Borges haya sido el primero en publicar en Argentina un cuento de Piñera no puede resultar un hecho menor. Y que lo haya hecho después de haber escuchado por radio su artículo sobre literatura argentina, donde se exponía su hipótesis del tantalismo de los escritores argentinos –artículo que al año siguiente sería publicado en *Orígenes*, pero también en *Anales de Buenos Aires*, con el título de “Nota sobre literatura argentina de hoy”–, no parece un dato que ofrezca pocas posibilidades de lectura. ¿Qué lee Piñera en la literatura argentina? ¿Qué le interesa a Borges de esa lectura y esa escritura?

Cuando el “corresponsal origenista” llega por primera vez a Buenos Aires se encuentra con un campo intelectual superpoblado por escritores argentinos y extranjeros provenientes de diferentes sectores, ideologías y espacios culturales. Esta diversidad no puede menos que convertirse en un espejo que le devolvería la imagen empequeñecida de su propia “cultura de capilla”. Como espejo deforme, opera sustitivamente en el campo de sus políticas editoriales entre lo que desean los directores y lo que efectivamente Piñera –pero principalmente Rodríguez Feo desde la lejanía– obtienen.⁴ En el recado origenista de conseguir publicaciones para *Orígenes* se encontraba implícito el deseo de aproximarse al grupo de Borges, Mallea y Victoria Ocampo de manera central, porque ellos eran quienes poseían cierta visibilidad continental. Sin embargo, es en ese mismo deseo donde se halla la fisura: “¿Qué pasaba con todos esos hombres que con la cultura metida en el puño no podían expresarse?” (Piñera 1990: 33).⁵

De modo que su “deslumbramiento” como espectador se corresponde con el exceso –como desviación– que la vida literaria del Sur inscribe en sus textos, en sus lecturas, y en las formas de posicionarse en el diálogo cultural. Ese excedente no sólo expone el carácter desajustado de la cultura rioplatense (brillante y múltiple pero desacertada en el tono “tantálico”), sino que muestra la proximidad con la situación cubana. Tampoco los del sur podían hallar *La expresión americana* que reclamaba Lezama. Entonces, en su diagnóstico, Piñera deja traslucir la bien conocida hipótesis respecto del mal de las dos Argentinas, en una evidente analogía con el diagnóstico de Zambrano de “La Cuba secreta” (Zambrano 1948: 63-69). Así, Virgilio lee, a través de Zambrano, una tradición familiar para el lector argentino que en la línea de Mallea, Martínez Estrada y Murena, la misma *Sur* había venido publicando. En tal sentido, cuando Virgilio escribe para los lectores cubanos sobre literatura argentina, despliega el repertorio de ideas que circulaban en su espacio intelectual, y despliega también el horizonte de las colaboraciones deseadas por una revista cubana a partir de lo que diagnostican como falla o falta en su propio sistema cultural y literario.

A partir de estas ideas iniciales, los textos de Piñera se construyen como una parábola del pensamiento cubano sobre la literatura argentina, pero también del pensamiento argentino que se lee en la estela continental y en el juego de relaciones desiguales y conflictivas entre los sistemas que componen el escenario heterogéneo de las literaturas de la región. Uno, el que escribe para *La Nación* con el título “Los

⁴ Esta función de Piñera mediador, en cambio se hará efectiva cuando, en tiempos de *Ciclón*, se produzca una nueva fluidez en los vínculos, favorecidos por la real presencia de Feo en su visita a Buenos Aires.

⁵ Esta idea de expresa en “La vida tal cual” y se cristaliza en la “Nota sobre Literatura Argentina de Hoy”.

valores más jóvenes de la literatura cubana”;⁶ el otro, escrito entre 1946 y 1947 para *Orígenes*: “Notas sobre literatura argentina hoy”.⁷ Entre ambos textos media una zona del pensamiento latinoamericano hecho sobre el desajuste entre lo que trae Virgilio Piñera como idea previa y lo que efectivamente puede encontrar en la literatura argentina. “Otra zona”, la del diagnóstico de la cultura de llegada a la que el escritor pretende “volcar” las escrituras de un sujeto latinoamericano que, colocándose como pariente próximo, no deja de ser un “otro” con quien es posible el diálogo, pero a través de un tipo de conversación que refiere, de manera incesante, el carácter utópico y descentrado del encuentro.

Cuando la nota es efectivamente publicada en *La Nación*, ese mismo día se la envía a Lezama con una misiva en la que considera que en su revista se estaba creando la literatura, es decir: el origen de la Literatura (cubana) estaba en *Orígenes*. Por esa razón Lezama es una posibilidad limitada a una única obra. Si Lezama, Vitier y Zambrano descreían del concepto generacional y construían una red teórica de metáforas en torno al concepto de “las Eras imaginarias” y al carácter “reprimador”⁸ de la revista “como estado organizado frente al tiempo”, su primera nota dirigida a los lectores argentinos daría cuenta de dichas modulaciones. Sin embargo, la excéntrica filiación ya había sido socavada al señalar su soledad, con la célebre sentencia: “soy el menos lezamiano de mi generación lezamiana” (Piñera 1959: 12).

Paralelamente, vuelta sobre sí misma y en el punto máximo de su consagración, *Sur* no solamente apuesta de modo concéntrico al modelo de la *constelación Borges*, sino que además rearticula los modos en los cuales la zona “extra-literaria” vinculada al ensayismo de tema nacional, los debates sobre la sociología sagrada o científica, ciertas líneas de la hermenéutica historiográfica (Romero) y los jóvenes críticos (los Viñas, Pezzoni, Jitrik) se ordenan dentro de una relativa heterogeneidad, dentro de la cual la narrativa piñeriana resulta de difícil inclusión. Desbordando ambos márgenes, su cuentística no alcanza a ser subsumida en la maquinaria lectora de *Sur*. Sin duda, “En el insomnio” y “El señor ministro”, los dos cuentos publicados tempranamente por Borges, eran los que más se ajustaban a ese modelo de ficción. Sin embargo, Piñera no pertenecía a ninguna de las zonas que la revista estaba promoviendo.

Mientras libra esta –por ahora– estéril batalla literaria en su periplo argentino, las dos notas que publica en *Orígenes* en esos años, “El secreto de Kafka” y “El país del arte”, están dirigidas a los lectores cubanos y destinadas a reevaluar el punto de constitución de la literatura en la isla. En ellas expone el carácter excéntrico de su posición de escritor. En el primero de sus artículos, construye una especie de “deber ser” de los escritores separándose claramente de la modulación del canon origenista. Al establecer la frontera entre los seres humanos y los artistas, fija la clave de esas dos mitades en las que se divide el mundo: “el de los que tienen fe y el de los que dan fe” (Piñera 1945: 198); precisamente ese “dar testimonio” implica la ausencia del horizonte utópico en el cual abrevó el “origenismo clásico” (Arcos 1994) y su olvido del sujeto, como una ontología que precede a la construcción textual y que también implica un aura romántica y modernista en el *a priori* del hecho literario:

Todo el mundo sabe que uno de los pilares esenciales del arte de Kafka es su lúcido olvido del individuo (aisladamente considerado) y su énfasis absoluto de lo objetivo del mundo. Pero con la virtud erigen el error: al practicar la disección le atribuyen todos los supuestos subjetivos

⁶ Publicado en *La Nación*, 22 de diciembre de 1946.

⁷ Publicado en *Orígenes* 13, 1947.

⁸ Con esta categoría defino la idea de creación de la revista en base al concepto cristiano de creación desde la nada y a través del verbo.

imaginables y se olvidan su única razón objetiva, esto es la razón literaria, la invención literaria. (Piñera 1945: 104)

Esa “crítica subjetivadora” del sistema cubano que restituye lo antes negado, implica para Piñera una clara separación respecto de la matriz instituyente origenista. Lo que de ninguna manera implica volver a una concepción “modernista” del arte en términos de “arte por el arte”, sino de enfocar el acto creador como un espacio estrictamente literario, es decir, con el único propósito de escribir y escribir-se,⁹ lo que denomina el campo de una *expresión nueva*. La sorpresa literaria es así un puro ejercicio de la invención liberada de predeterminaciones morales o religiosas. Su lectura de la *Divina Comedia* no es más que el modelo *disruptor*, en primer lugar –y de modo fundamental– de la propia lectura de la revista. El “lector modélico”, para el cubano, podría descubrir en el texto el carácter de puro artificio verbal, el tono exacto de la medida de la sorpresa literaria liberada de condicionamientos exógenos. Señala: “Se llenará de estupor [el lector] con sus invenciones de los tormentos infernales o la rosa de ángeles girando eternamente y no se detendrá ni un momento en las ideas que dichas metáforas sustentan –o que dicen, ay! Sustentar sus hermeneutas de seis siglos– de pecado o salvación” (Piñera 1945: 106).

Con esta operación, Piñera se coloca más cerca del debate argentino liderado por Borges que de la apuesta canónica de su revista. La idea de liberar al lector de los condicionamientos de la hermeneusis historiográfica y literaria supone un acto más autónomo, y por tanto más auténticamente literario, que le permitirá entender que “Kafka es sólo un literato, un creador de imágenes, de juguetes de imaginación” (107) y por ende más vinculado al verdadero acto creador. Ahora bien, en los postulados del Piñera lector de Sartre, hay una huella de la historicidad que debe asumirse desde el hecho literario y la resonancia de un debate de época. Este concepto opera un desplazamiento respecto de la radical autonomía de la ficción postulada por la *constelación Borges*. En la perspectiva del cubano, se lee una especie de historicidad hecha de presente textual, de condición histórica sobre el carácter de lo efímero del acto creador (200).

Ese es precisamente el vehículo que acerca al lector a la ficción. Lo que Piñera modeliza como “función terapéutica del arte”, consiste en transportar al lector por medio de los mecanismos puramente ficcionales a un espacio de delirio, ensoñación o pesadilla que tiene la función de apartar el horror de lo real, “temporal”, a un espacio de “horror intemporal” que expurga el peso de una realidad opresora.

De tal manera, la “pura invención” se aproxima al debate librado en *Sur* acerca de los mecanismos de autonomización de la ficción y de la liberación del lector de las cargas enciclopédicas o dogmáticas de la interpretación; sin embargo, a pesar de que pretende erigir este espacio radicalmente autónomo, configura una predeterminación que radica precisamente en la función de ese ejercicio. Si para Borges y Bioy la literatura guarda para sí la especificidad de entretener, para Piñera en cambio, en la herencia existencialista, esa “catarsis” final conduce a un tipo de metafísica de lo histórico que –pese a negación de los *a priori*– contiene una función externa, y ese es su secreto: “tanto el sacerdote como el escritor son los depositarios de los secretos de sus confesados” (Pérez León 1995: 55). Existe un orden, por debajo de la realidad textual, al que la literatura remite, aun en su carácter de juego, y ese orden ontológico y ético dota a la escritura ficcional de un tipo de trascendencia en términos de efectos sobre lo real. Sobre lo que vale la pena insistir, como operativo típicamente piñeriano, es en esa funcionalidad literaria que no proviene de una entidad autoral predefinida y cargada de atributos “espiritualizadores”, sino del mero devenir textual, de la corriente escritural sobre el presente, de la palabra como una cicatriz de la historia.

⁹ Ha dicho Piñera: “escribir simplemente es un oficio como otro cualquiera, en cambio escribir-se uno, he ahí el secreto”, citado por Pérez León (1995: 55).

En la nota que publica un año más tarde, vuelve a poner el énfasis en la divergencia. Usurpando la clave usada para la literatura argentina, acusa a los escritores de “su triste uso y mixtificación”. La acusación, estrechamente vinculada con las premisas anteriores, tiende ahora a mostrar el carácter hermético del arte y, en tal sentido, procura deconstruir las “mitificaciones románticas”, ya que aquél se ha hecho más valioso para los propios artistas que para el público. Esto es, la idealización que se opera en la Modernidad –la religión del arte que postulaba Lezama– lo ha convertido en un templo sagrado cuyos principales adoradores son los mismos protagonistas.

En este texto vuelve a postular la relación entre escritura y existencia a través de la siguiente argumentación: si al adorar al arte lo disolvemos, hacemos de él pura farsa, será preciso restituir su carácter de ficción –en tanto cualidad estética– a la propia existencia. Dicho artificio supone un acto ético: la renuncia a las modas, a las copias y a los sistemas de consagración tendientes a la construcción de un “sujeto aurático”. Mientras la literatura se entiende como pura acción, despojada de teleología trascendente; el arte es un espacio de la conquista del libre albedrío, de la liberación de las predeterminaciones mistificadoras. Es decir: una noción literaria que el propio Rodríguez Feo define dentro de la cuentística piñeriana como “letravisión”.¹⁰

Virgilio Piñera no logró asimilarse a ninguna de las retóricas que conforman el canon de las revistas en las cuales participó, más bien configuró su excedencia. Por una parte, excedió la lectura origenista, recogiendo en las lecturas negadas por el grupo: existencialismo, freudismo, intrascendencia; es decir, en el mapa “antillanizado” –“la maldita circunstancia del agua por todas partes” (Piñera 1994: 44). Por otra, su modo de operar ese exceso en el mapa de la literatura argentina ofrece una tensión ambigua. Si su trabajo sobre la inmanencia del texto lo acerca a Borges, un enclave personal en ese canon lo aleja de él: el ejercicio lúdico-dramatizador posee aún una funcionalidad, en tanto se configura como un artificio donde el sujeto no es un *a priori* sino una conquista póstuma del texto.

De modo que el modelo de invención borgeana sostenida en un férreo razonamiento de carácter lógico, que garantiza la independencia y el carácter insubordinado de la literatura, excede el modelo de la ficción piñeriana, en tanto el concepto común de libertad del lector se aleja en las formas de su realización. El sustrato “dramático” de la textualidad en el cubano se distancia de la asepsia detectivesca y rígidamente anclada en la “cientificidad” de las pistas borgeanas. La libertad, para Piñera, se logra luego de provocar la expulsión, por la vía terapéutica de la ficción narrativa, de ese fondo trágico de la existencia humana. Así, su estética no puede ser asimilada por el origenismo, finalmente, por la deuda que ella acusa con la tradición que lo aproxima a Sartre y Camus, reinventada por Piñera en la simulación de la “frigidez” del narrador, en abierta oposición a la lucidez y a la hiperactividad del narrador de *Ficciones*. De manera que Piñera, precariamente unido a los dos sistemas, fractura el canon de ambos. Las concepciones nucleares del hecho literario (narrador-lector-texto) lo fisuran. Se aleja así tanto del idealismo origenista como del mero juego experimental del sistema argentino y se ubica en una porosa frontera: la de la frígida acción del sujeto, donde la literatura “se hace” a sí misma. En ese ejercicio forja, desde el infierno, un tipo “dramático” de libertad: probablemente, la última posibilidad moderna de una conquista del yo.

Bibliografía

Arcos, Jorge Luis (1994). *Orígenes: la pobreza irradiante*, La Habana, Letras Cubanas.

¹⁰ Señala Feo: “Letravisión significa para mí la encarnación a través de formas imaginativas, de un estado subjetivo.” (Rodríguez Feo 1962: 48)

- Bhabha, Homi (1994). *Nation and Narration*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Bianco, José (1970). "Piñera, narrador", prólogo a Piñera, Virgilio. *El que vino a salvarme*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Bueno, Salvador (1953). *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*, La Habana, Ministerio de Educación.
- Fernández, Macedonio (1948). "Psicología del caballo de estatua ecuestre". *Orígenes* IV, 19, IV, 11-13.
- Lezama Lima, José (1993). *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*, La Habana. Letras Cubanas.
- (2000). *La posibilidad infinita. Archivo de José Lezama Lima*, La Habana, Verbum.
- Molinero, Rita (comp.) (2002). *Virgilio Piñera. La memoria del cuerpo*, Puerto Rico, Plaza Mayor.
- Pérez León, Roberto (1995). *Tiempo de Ciclón*, La Habana, Unión.
- (2002). *Virgilio Piñera: vitalidad de una paradoja*, Caracas, CELCIT.
- Piñera, Virgilio (1945). "El secreto de Kafka". *Orígenes*, II, 8, 104-107.
- (1947). "El país del arte", *Orígenes*, III, 16, 198-202.
- (1947). "Notas sobre literatura argentina de hoy", *Orígenes*, III, 13, 48-53.
- (1959). "Cada cosa en su lugar", *Lunes de Revolución*, 2, 12.
- (1994). *Poesía y crítica*, México, Consejo Nacional para la producción de las ciencias y las artes.
- Rodríguez Feo, José (1962). *Notas críticas*, La Habana, Ediciones Unión.
- Rojas, Rafael (1998). *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*, Miami, Universal.
- (2000). *Un banquete canónico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María (1948). "La Cuba secreta". *Orígenes*, IV, 20, 63-69.