

CÉSAR A. SALGADO

# *Orígenes* y la ecúmene letrada: Lezama entre Gaztelu y Rodríguez Feo

I.

El 2 de octubre de 1953, día de los ángeles custodios, el poeta cubano José Lezama Lima obsequia al sacerdote y poeta navarro Ángel Gaztelu, amigo y colaborador suyo en múltiples revistas y empresas literarias, un libro para festejar su onomástico. En sus páginas titulares, Lezama Lima inscribe como dedicatoria un poema abundante y hermético, repleto de guiños eruditos, con referencias a la poesía de Fray Luis de León, el duodécimo canto de la *Odisea*, la escolástica tomista y la precaria salud de Blaise Pascal. No se trata pues de una dedicatoria hecha al vuelo. Escrita con menuda pero esmerada caligrafía, parece el resultado de un cuidadoso proceso de composición, la transcripción final de varios borradores. Lezama luego lo incorporaría a una serie de poemas bajo el título «Glorieta de la amistad» publicados en *Dador*, su tercer libro de versos, siete años más tarde. «¿Quién podría decir, Ángel de las Escuelas, que en Fray Luis, las *serenas* son las sirenas?». Así reza su primer verso. El apóstrofe de la pregunta retórica que le da inicio prelude un complejo juego de nomenclaturas y retruécanos, un lúdico *re-naming*, irónico y halagador a la vez.

Esta irreverencia juguetona, este no tan disimulado *choteo*, atraviesa no solo el poema sino el obsequio mismo entregado al

«Ángel de las Escuelas». No se trata de la edición de Fray Luis de la Biblioteca de Autores Cristianos ni de un estudio helénico por Alfonso Reyes, sino de una de las obras más famosamente blasfemas, obscenas y escandalosas de la época moderna, novela cuyo eje central es la crítica fulminante del catolicismo como ordenamiento occidental, bastión pacato y conservador, y freno de la rebeldía antibritánica en la Irlanda colonial de principios del siglo xx. Se trata de la reimpresión de 1953 de la edición de la Editorial Rueda del *Ulises* de James Joyce en su traducción al castellano por J. Salas Subirat, publicada por primera vez en la Argentina en 1945. La famosa novela —considerada por muchos críticos como la más radical, experimental e influyente del siglo xx— hace una actualización transhistórica de la *Odisea* en el Dublín del 16 de junio de 1904. Aquí, en efecto, las «serenas son las sirenas».

Quisiera cuestionar el consenso aún vigente entre muchos críticos de la literatura cubana que asume que el proyecto origenista liderado por Lezama operó mayormente de acuerdo a una tácita convicción religiosa de raíz católica y monoteísta y un concepto excepcionalista de la cubanidad ligado con esta tradición espiritual. Lo haré interrogando de lleno cómo la relación que estableció Lezama con José Rodríguez Feo para fundar el proyecto crítico-moderno de la revista *Orígenes* conflige y corrige la propuesta de la *fidelidad expectante* que propusieron Lezama y Gaztelu en los cuadernos de *Nadie Parecía* (es decir, la apuesta a Dios como asunto inminente e inmanente cuando cesa la obviedad expresa de su presencia en la creación, según el verso de San Juan de la Cruz en su «Noche oscura»). Sin embargo, es la amistad con Gaztelu, no la de Rodríguez Feo, la que los origenistas

creyentes como Cintio Vitier y Fina García Marruz han asumido como un hecho fundacional; como la piedra angular del carácter, digamos, doctrinal tanto de la revista como del grupo.

Quisiera esbozar en mi discusión una tesis sobre cómo, en el proyecto origenista según lo concibió e implementó Lezama junto a Rodríguez Feo y otros coeditores, opera siempre un secularismo radical dictado por la modernidad literaria tal cual la definieron Joyce y otros escritores contemporáneos como contrapeso a cualquier filiación o profesión extrema de una sola religión o doctrina. Esta resistencia heterodoxa y librepensadora ante los dogmas cerrados se manifiesta siempre en las revistas lideradas por Lezama, aun cuando estas contaran con importantes colaboraciones pías de Gaztelu y otros origenistas creyentes. Al analizar cómo el carácter polémico, polisémico y heterodoxo de la revista literaria, según la concibe y dirige Lezama, reta e incomoda el binomio mítico-fundacional de Lezama/Gaztelu, asumiré a *Espuela de Plata* y *Orígenes* como paradigmas y tomaré al pie de la letra la designación de *cuaderno* que dio Lezama a *Nadie Parecía*, en vez de revista. También consideraré cómo las habituales referencias a la obra de James Joyce en las revistas sirven como una suerte de barómetro o medida de este contrapeso antidogmático.

## II.

El gesto de combinar poema y obsequio, de consolidar dación y creación en un mismo objeto, es parte de lo que varios estudiosos han llamado el «ceremonial origenista» al revisar los testimonios que dieron Vitier, Lorenzo García Vega, el mismo Lezama y otros poetas-miembros

del renombrado «grupo Orígenes» sobre el tipo de sociabilidad que fomentaron entre sí. Según Vitier, más que los protocolos de una capilla literaria, se trató de un comportamiento «coral» de raíz ética fundamentado en lo que Vitier insistió fue la «catolicidad incorporativa», el «silencioso cristianismo» y la «apasionada desposesión [...] piadosa y litúrgica» que el grupo asumió a contrapelo de la desintegración de valores cívicos y espirituales ocurrida bajo el segundo período constitucional de la República de Cuba (1994: 72). En su novela-memoria *De Peña Pobre* y en otros textos, Vitier plantea cómo, con el ceremonial origenista, la amistad y el trabajo poético convergieron de manera cristiana para proteger la integridad del carácter cubano de los asedios que sufría bajo los intereses mercantilistas norteamericanos y la corrupción política. La producción del poema origenista adquiriría así su mayor sentido como parte de una ética o fineza redentora sostenida por los origenistas católicos –Lezama, Gaztelu, Diego, Vitier, García Marruz, Gastón Baquero y Octavio Smith– cuando empalmaban el *habitus* de sus reuniones y cenáculos con un calendario litúrgico de misas, bautizos, bodas y onomásticos. Los miembros no creyentes del grupo –García Vega, Virgilio Piñera, José Rodríguez Feo, Justo Rodríguez Santos y otros tantos– al sumarse, regular o esporádicamente, a estos rituales, también participaron en el desarrollo de este trascendental «estado de concurrencia poética», según lo describió Lezama; contribuyeron así a la renovación espiritual de la nación cubana aunque no ejercieran como católicos practicantes.

Aparte del hecho no tan obvio de que se trata de una dedicatoria a un sacerdote, las referencias a Fray Luis y la afirmación de la sustancia como

encarnación material de lo divino según la escolástica tomista («la arenosa resistencia del *esse sustancialis*», le llama Lezama en el poema), parecerían confirmar que Lezama escribe este poema según lo que Vitier reclamó ser la *catolicidad* raigal del proyecto origenista, en la línea del humanismo integral neoescolástico planteado en la obra de Jacques Maritain y Charles du Bos y la poesía de Paul Claudel. ¿Cómo interpretamos entonces la travesura de Lezama de inscribir, como parte de este ceremonial, este poema a Gaztelu en un ejemplar de la obra que tantos han tomado como meridiano de la vanguardia moderna y anticlerical? En la narrativa experimental del *Ulyses*, Buck Mulligan, un irreverente estudiante de medicina de Dublín, blasfema recitando el introito de la misa mientras pretende que el bote de jabón para afeitar es el cáliz; el publicista Leopoldo Bloom se masturba viendo a Gerty McDowell exhibir sus ropas menores mientras se escucha en el fondo el coro de una misa dedicada a la Virgen; y el sacerdote Conmee camina por Dublín simplonamente ajeno a las genuinas necesidades espirituales, los desvíos carnales y los acelerados procesos de modernización que transforman a su feligresía y su ciudad. Al final vemos a Esteban Dedalus reafirmar su *non serviam*, es decir, su rebelión contra la fe católica y su educación jesuita, negándose a arrodillarse y rezar ante su madre moribunda a pesar de sus ruegos. Cabría preguntarse cómo Gaztelu pudo infiltrar en la residencia parroquial este y otros libros «malditos» de la literatura más contemporánea cuya lectura la Iglesia aún le prohibía a sus seminaristas pero que, según testimonió el mismo Gaztelu en un escrito sobre Lezama solicitado por Carlos Espinosa, Lezama le fue regalando para que pudiera ampliar y modernizar su aprendizaje literario.

Auscultemos pues qué significa el gesto de regalar el *Ulises* de Joyce y la importancia de este escritor y esta obra en la empresa origenista. No debemos olvidar que, como manifestaciones de una posvanguardia latinoamericana con la ambición cosmopolita de lograr la universalidad a través de su inserción en la literatura como sistema mundial, las revistas que los críticos hoy estudiamos bajo la etiqueta origenista se organizaron respondiendo a cómo el canon emergente de la alta modernidad europea recurrió al formato del *little review* o revista para minorías como instrumento de diseminación, autolegitimación y redención cultural secular. Siempre hubo un consenso entre Lezama y sus coeditores cubanos en que, en cuanto a su surtido de temas, el calibre de las colaboraciones, el prestigio de las firmas y la calidad del diseño gráfico, la publicación debía emular los criterios de *The Dial* bajo Ezra Pound, *The Criterion* bajo T.S. Eliot, *transition* bajo Eugène Jolas, la *NRF* bajo André Gide y la *Revista de Occidente* bajo Ortega y Gasset, entre otras. Todas ellas fueron militantemente seculares; poco de la escritura de la alta vanguardia europea suscribió una agenda religiosa. Sus autores más emblemáticos –Gide, Joyce, Valéry, Woolf y Beckett, entre tantos otros– no fueron creyentes, sino que más bien procuraron constatar en y con sus obras el pronóstico de Nietzsche sobre la muerte de Dios y lo que señala Marshall Berman sobre la vertiginosa transitoriedad de toda certidumbre institucional, cultural, teológica o técnica en el mundo moderno; mundo donde, según la expresión de Marx que sirve de título al libro de Berman, «todo lo sólido se desvanece en el aire».

*Espuela de Plata* y *Orígenes* fueron revistas en las que la obra irreverente de James Joyce

figuró como un modelo ejemplar junto con la de otros iconos del agnosticismo, el ateísmo y el existencialismo modernos como Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Jean Paul Sartre y Albert Camus. La presencia consistente de estas figuras (junto a la de sus equivalentes o avatares cubanos, como Piñera y García Vega, por ejemplo) en los índices y los temarios constituye un contrapeso de alta modernidad que evita que podamos clasificar estas publicaciones como revistas religiosas o verlas como el legado de un grupo de poetas católicos que, por cuestión de fe, suscriben proféticamente la expresión trascendental de lo cubano a través de su poesía. Incluso en *Nadie Parecía*, la publicación más programáticamente religiosa de todas según dicta su subtítulo «Cuaderno de lo bello con Dios», aparece la escritura agnóstica del *high modernism* como contradiscurso para conjurar la monomanía dogmática en su contenido a través de la participación del mismísimo José Rodríguez Feo. Me explico.

*Nadie Parecía* surge, sin duda, como respuesta al primero de los varios sismos que dividen a los miembros de lo que será el grupo Orígenes cuando estos participaban en la gestión de la revista *Espuela de Plata*, publicada entre 1939 y 1941. Empresa transatlántica y cosmopolita con una idea amplia de la alta vanguardia y un intento de representatividad global («la ínsula distinta [...] o, lo que es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos»), contaba con un equipo editorial de temperamentos diversos, incluyendo el del criticista ateo Virgilio Piñera. En mayo de 1941, para adoptar un cariz más religioso al agudizarse el conflicto de la Segunda Guerra Mundial, Guy Pérez Cisneros maniobra para sacar a Piñera del consejo editorial y sustituirlo con Ángel Gaztelu.

Piñera había asumido a Lezama como un aliado por su compromiso con la integridad literaria y, en una famosa carta de protesta, le reprocha indignado su pasividad ante este giro doctrinario y maniqueo que oblitera el derecho crítico a la otredad y el disentir que antes Lezama había defendido. Bufo Virgilio:

He tenido que soportar que este mismo maniqueo [...] me comunicase como un gran descubrimiento que *Espuela de Plata* era una revista católica [...] no ya solo en sentido universal del término sino como cuestión dogmática [...]. Así expresado creo más en una cuestión de catoliquería que de catolicidad [2011: 33].

La rebeldía de Piñera precipita el cierre de *Espuela...* y el inicio de la revista *Poeta*, donde, en un par de editoriales, «Terribilia Meditans I» y «II», Piñera continúa su denuncia de la autotración del Lezama plural ante lo uno dogmático.

Según testimonia el propio Piñera, la lectura del editorial ofendió a Lezama en su ser más íntimo y en un encuentro el 16 de junio de 1943 en el Lyceum de La Habana, este le impreca y hasta lo agrede físicamente (2011: 47-51). Pero Lezama fue mucho más allá de los puños. Se confabula con el enemigo, el odiado usurpador, el escolástico presbítero Ángel Gaztelu, para diseñar y editar los exquisitos cuadernos de *Nadie Parecía*. Sin pretensión de hacer revista (es decir, repasar la actualidad literaria mundial a través de la traducción y la local a través de la preantologización), los diez cuadernos más bien combinan poemas de convicción o intuición religiosa por contados autores (Luis Antonio Cuadra, Eugenio Florit, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Fernández de Obieta, Alfonso Reyes, Lezama y Gaztelu, entre

ellos), traducciones del latín por Gaztelu de la tradición patrística y originaria de la Iglesia, y editoriales singularmente barrocos que profesan una creencia gozosamente católica aunque permeada por visos y entusiasmos paganos: «Acorralad, tropezad cabritos: al fin, empezad chirimías, quedan solos Dios y el hombre. Tremenda sequía, resolana: voy hacia mi perdón» (No. IV, dic. de 1942).

Todos estos contenidos sirvieron como una calculada negación de la visión seminihilista y antillanista de Cuba como isla condenada y a la deriva que Piñera había articulado magistralmente en *La isla en peso*. En vez del antillano angustiado y agobiado por la maldición de una isla colonizada por siglos, Lezama se junta con un sacerdote poeta cuyo género predilecto es el nocturno religioso frente a la bahía de La Habana. En los poemas publicados en *Nadie Parecía* y luego recogidos en el libro *Gradual de laudes* (1955), Gaztelu resemantiza la condición fatal de estar «rodeado de agua por todas partes» como una bendición en todas sus designaciones cristológicas salvacionales. Sin embargo, ya para el número seis del cuaderno esta piedad se interrumpe y le vuelve al Lezama revistero el deseo, el ansia, el picor de lo múltiple: introduce una sección titulada «Alta Espiga de Siempre», que torna el cuaderno en una especie de colectánea de citas por autores contemporáneos (Yeats, Proust, Nietzsche, Maunier, Meredith, Ortega y Gasset, entre otros) que, en vez de manifestar una sola fidelidad católica y piadosa, plantean una diversidad de respuestas a un amplio surtido de preguntas sobre la fe, los portentos y la poesía. Es significativo entonces que, tal como *Espuela de Plata* cierra con el ascenso de Ángel Gaztelu, *Nadie Parecía* concluya con la irrupción de José Rodríguez Feo,

cuando Lezama decide publicarle en el último número una traducción de un ensayo del poeta y crítico norteamericano Parker Tyler titulado «La ilustración poética» (No. X, marzo de 1944). Este ensayo se sitúa en un plano pòetico-secular no creyente para glosar cómo el cosmopolitismo de la nueva camada de poetas jóvenes norteamericanos asumía y trascendía a la vez los díscolos legados de Edgar Allan Poe y Walt Whitman. En él, Tyler arguye que, como lectores y seguidores de Rimbaud, poetas como Elizabeth Moore, William Carlos Williams y e.e. cummings habían logrado «escapar de la prisión provincial de los Estados Unidos» (s.p.), Tyler (1904-1974) fue nada menos que un intelectual *queer* de avanzada (en el artículo Tyler señala que Whitman «fue lo suficientemente sensual para ignorar fronteras sexuales» s.p.), y precursor de la generación *beat* que estuvo asociado con la escena *underground* en el Greenwich Village, y fue pareja del poeta de tendencia surrealista Charles Henri Ford. Además de la poesía, Tyler se especializó en la crítica de un arte popular de escasa trascendencia religiosa institucional, rara vez abordado en las revistas originistas: el cine. Fue uno de los primeros en estudiar y documentar la presencia y la representación del homosexual en este medio.

### III.

La convicción moderna, progresista y aventurada representada por la aportación de Parker Tyler que cierra *Nadie Parecía* gracias a la contribución de Rodríguez Feo ayudó a reorientar y matizar la visión editorial y el criterio de selección de *Orígenes*, no obstante la religiosidad del «núcleo» de poetas creyentes que operó en su centro. Esta convicción reluce, sobre todo, en la correspondencia entre

Lezama y Rodríguez Feo, emitida desde abril de 1945 hasta septiembre de 1953. Esta se puede leer como una especie de crónica sobre los procesos de producción de la publicación durante esos años. Vástago de una millonaria familia habanera, Rodríguez Feo regresa a la Isla tras haberse recibido de la Universidad de Harvard con una tesis sobre la narrativa de Henry James supervisada por el profesor de historia y literatura norteamericana F. O. Matthiessen. Seguro de su compromiso con el quehacer literario y tras escuchar en Harvard a Pedro Henríquez Ureña hablar sobre la fama de Lezama Lima como promotor de revistas literarias cubanas versadas en la estética y el elenco del *high modernism* que había estudiado con profesores como Harry Levin y Theodore Spender, el joven decide reunirse con el poeta para proponerle la fundación de una publicación sufragada con el dinero de su familia. Vemos en la correspondencia cómo, a pesar de las diferencias de edad y formación letrada, estos intelectuales instituyen una división del trabajo editorial cuya productividad y unidad de criterios contribuirán a la fama y el éxito de su empresa hasta 1954. Por una parte, Lezama prepara los números en La Habana mano a mano con los impresores de Ucar, García y Co., tras recoger contribuciones del círculo de poetas, escritores, críticos y pintores amigos radicados en esa ciudad. Por otra, siempre solícito y seductor, a través de sus contactos en las universidades de Harvard, Princeton y Middlebury, sus frecuentes viajes al extranjero y su chequera, Rodríguez Feo logra en sus viajes procurar un número impresionante de singulares colaboraciones entre los escritores y académicos más prominentes en los Estados Unidos, Europa y la América Latina. Nunca, dentro de la prolijidad de temas y preocupaciones y la densidad creativa de referencias

eruditas, actuales y personales, invocan los autores directa o indirectamente al catolicismo como credo o como norma en estas cartas. Lo que les motiva y encausa en el fondo es la confección, producción y distribución efectiva de *Orígenes* como revista intelectual y artística que despliegue el mapa más abarcador del mundo literario contemporáneo, una ecúmene letrada en vez de sacra.

¿Qué revela esta correspondencia en cuanto a la impronta del ceremonial del «grupo creyente» sobre los criterios editoriales de la revista? Tanto estas cartas como los índices de su contenido muestran que tanto la religión como el excepcionalismo cubano no fueron preocupaciones primarias en la revista *Orígenes*. En el prólogo de una edición de la correspondencia entre Lezama, Vitier y García Marruz de 1945 hasta 1976, propone Amauri Gutiérrez Coto que hubo en la revista dos tendencias contrarias y no reconciliables: «una que mira hacia la literatura contemporánea universal (que llega de la mano de Rodríguez Feo) y otra más centrada en la necesidad de construir una nueva patria letrada (en la cual regentea Lezama)» (26). Según Gutiérrez Coto, la segunda mirada, nacionalista, auténtica y religiosa, prevaleció sobre la primera: «La correspondencia [...] da fe de lo poco que influía Rodríguez Feo dada la distancia en la decisiones editoriales» (24). Este juicio es desconcertante ya que vierte un ojo ciego ante las muchas y muy complejas negociaciones que se ven relucir entre Lezama y Rodríguez Feo en cuanto al contenido de los números y la procuración de artículos por firmas extranjeras; en esto Gutiérrez Coto redundante en la injusta tendencia entre varios comentaristas del origenismo de reducir el rol del último al del «rico que pagaba la revista», según el decir de García Vega en *Los años de Orígenes*. También ignora —o más bien escamotea— la hete-

rodoxa y no tan católica intimidad homoerótica manifiesta en el tono burlesco y el estilo borbotante de sus epístolas, tan opuestos a la fina y hierática reverencia protocolar de las cartas entre García Marruz, Vitier y Lezama. Aquellas cartas se distinguen por un vivo estilo poético, juguetón y lúdico; están pobladas de rebuscados afectos y efectos estilísticos, y por muchísimas insinuaciones homoeróticas que afloran en los comentarios sobre las obras de Whitman, Marcel Proust y André Gide, entre otros. Esta chispeante inventiva sardónica se desborda en particular en los apodosos que Rodríguez Feo usa para encabezarlas: «inestimable Cheribini», «mi querido Bubú», «mi querida abejita», «mi delicioso compilador de salsas bizarras». Lo que predomina en la correspondencia entre Lezama y Rodríguez Feo es la ambición incorporativa, el deseo de ensanchar más allá de previas normatividades nacionales, religiosas y sexuales el horizonte mundial de la publicación con colaboraciones internacionales, todas aplaudidas si bien a veces con cierta sorna por Lezama.

Sin embargo, lo que más desmiente la propuesta de Gutiérrez Coto de ver a *Orígenes* como una revista *católica-cubana* en su esencia es cómo figura en esta correspondencia el padre Ángel Gaztelu como personaje anecdótico y colaborador de *Orígenes*. Después de todo, Rodríguez Feo asumió entonces el lugar que antes había ocupado Gaztelu en el aparato de producción editorial que regentaba Lezama en esos años. Este cambio en la codirección hizo que *Orígenes* se alejara muy visiblemente de las preocupaciones teocéntricas que habían dictado el contenido, el formato y las ilustraciones de *Nadie Parecía*. La nueva relación con Rodríguez Feo ayudó a que Lezama se retrotrayera al horizonte mundano y

mundial de la gestión de *Espuela de Plata*, en la que la exploración de la relación literatura y modernidad crítica tuvo mucha más prominencia que la de poesía, creencia y fidelidad. Es por eso que en *Espuela de Plata* aparece el moderno y agnóstico Joyce representado con la publicación del capítulo tercero del *Ulises* («Proteo») en traducción castellana por Oscar Rodríguez Feliú (Nos. 4 [E. y F.] abril-julio de 1940, y 5 [G.] febrero de 1941) y en *Orígenes* reaparece, con la traducción por Rodríguez Feo del último capítulo del estudio introductorio de 1941 por Harry Levin sobre el escritor irlandés (No. 10, verano de 1946) y el prólogo de Theodore Spender a la publicación del inédito joyceano *Stephen Hero* (No. 3, otoño de 1944).

#### IV.

La anécdota más notable que incumbe a Gaztelu en la correspondencia entre Rodríguez Feo y Lezama ocurre en una carta de abril de 1946. Es parte, de hecho, del recuento de otro «ceremonial origenista» en los que, por su rol y autoridad como sacerdote, Gaztelu asumía una posición oficiante indispensable. Lezama le manda a Rodríguez Feo los saludos del prelado, recordándole que habían tenido, en el último cenáculo en Bauta, una de sus, al parecer, frecuentes «controversias teológicas» (Rodríguez Feo, 1989: 49). La disputa entre el presbítero y el infiel, entre el oficiante y el hereje, concluyó con la promesa de un intercambio mutuo de regalos, el obsequio de novelas predilectas que retasen las intransigencias en la postura del otro. Gaztelu ofrece *La mujer pobre*, del escritor católico francés León Bloy, mientras que Rodríguez Feo propone cualquier título de su venerado y muy moderno Henry James. Lezama comenta burlona-

mente el episodio, imaginando cómo, en vez de resolver la pelea con el convencimiento de uno por el otro, el trueque desatará una mayor obstinación y un desencuentro aún más aparatoso de visiones irreconciliables sobre lo literario y lo divino:

En vano el iluminado Gaztelet te manda dosis masivas de Bloy. Tú prefieres el laberinto detrás de las lomas. Gaztelet no se convencerá nunca [de] que tú no puedes admirar a Bloy. Tú no te convencerás [de] que a Gaztelet no le va bien James. Él es un espíritu recio, de tinta viscosidad, que no se detiene a recorrer la continuidad de la uña en la porcelana. Tú no comprenderás a Marchenoir hablando con los tigres, para que se asombre el croquinol de Clotilde. Sin embargo, a mí me parece delicioso el cambio mutuo en que ustedes se obstinan. Bloy por James. Quizá el fracaso de James y la nostalgia de no ser santos de Bloy, tendrán algún día que verse la cara. // Gaztelet confía mucho en los mazazos de Bloy. Desconoce ciertas trampas. Yo presto Nietzsche y algunos poetas malditos. Los poetas malditos dentro de Cristo. Cristo como poeta maldito [Rodríguez Feo, 1989: 38].

La sutil ironía del apodo «iluminado Gaztelet» —un lúdico y burlón *re-naming* análogo al «Ángel de las Escuelas» de la dedicatoria— establece un puente o código de complicidad entre los correspondientes: los motes y nombretes, aun cuando sea tierno su sarcasmo, generan un sentido de camaradería entre quienes los comparten en la privacidad clandestina de una correspondencia. Lezama crea una microcaricatura de un cura recalitrante en sus credos y dogmas pero afrancesado en sus gustos literarios del cual, juntos los dos Pepes, se puedan mofar discreta y amistosamente. Es decir,



en este enfrentamiento de amigos creyentes y no creyentes, Lezama está tomando partido por el segundo para confabular con él una estrategia de reducación literaria o contraevangelización secular del primero a través de la modernización de sus lecturas escolásticas.

Ahora, la reducación de un espíritu de convicciones religiosas tan «recias y viscosas» como las de Gaztelu requiere de un armamento literario de mayor fuerza. Lezama entonces le reprocha burlonamente a Rodríguez Feo su opción por la narrativa del muy moderno heredero de Gustave Flaubert, contemporáneo de E. M. Forster y precursor de Virginia Woolf: el novelista finisecular norteamericano expatriado en Londres, Henry James. Lezama reconoce que es una obra genuina por su gran sutileza psicológica (ese «labyrintho detrás de las lomas» que James explora cuando despliega en filigrana las torcidas ambiciones y disimulos de los narradores en *Otra vuelta de tuerca* [*The Turn of the Screw*] y *La figura en la alfombra* [*The Figure in the Carpet*]) y por la delicadeza y ductilidad de su prosa como cuando el monólogo interior del personaje jamesiano burila sus dilemas morales o afectivos en la descripción de ciertos objetos (la «continuidad de la uña en la porcelana», del jarrón que da título a *La copa dorada* [*The Golden Bowl*]). Ahora, Lezama implica que este no es el autor apropiado para persuadir al padre sobre la posibilidad humana de recobrar, en el mundo moderno y sin la intervención redentora de Dios, una brújula moral después de haberla perdido por intrigas de seducción o de interés, tal como ocurre en los relatos de James.

Por otra parte, Lezama también da por sentado que ninguna misión evangelizadora o letrada del padre Gaztelu podrá disuadir a José Rodríguez Feo de su escepticismo moderno. Esto a pesar de

que Gaztelu enfila contra el otro una pieza de artillería de gran tonelaje dogmático, *La mujer pobre* [*La femme pauvre*] de León Bloy, obra maestra de lo que podríamos llamar el *catolicismo sucio* de este desmesurado autor, contemporáneo de James, pero su total y opuesto rival en cuanto a creencia religiosa y procedimientos narrativos. Bloy logró en esta novela una hiperbólica, somática y truculenta descripción de la perdición, el pecado y el tremendismo masoquista de la santidad sufriente en el París de 1886, tan intensa que hizo que Jacques Lacan, en un aparte durante la lección veintiséis de su seminario sobre la transferencia, considerase que ciertas de sus escenas rozaban «el límite de lo soportable» (citado por Galiussi: 288). La intención de Bloy con esta escritura abyecta –suerte de pornografía apta solo para católicos– era provocar un sacudimiento sensorial y moral en el lector de tal violencia que precipitara una transformación espiritual irreversible; tal fue el caso del famoso filósofo cristiano tan admirado por Vitier y García Marruz, Jacques Maritain, quien siempre acreditó a la lectura de Bloy y a su compleja amistad con él su conversión al catolicismo. Lezama reconoce entonces la legitimidad de la inquebrantable descreencia de Rodríguez Feo, acepta su escepticismo sin ambages ni regaños y no se atiene al mandato católico de convertir al prójimo por vía pía o profana. A diferencia de Vitier, García Marruz, Diego, Octavio Smith y quizá Gastón Baquero, su misión fue una poesía sin apellidos ni dogmas religiosos particulares.

Ahora bien, la mayor expresión de complicidad con el secularismo literario de Rodríguez Feo está en que Lezama ya ha procedido con un mejor plan, con unas «trampas» que tanto Gaztelu como Rodríguez Feo «desconocen»: es

decir, libros más propios y potentes para poder modernizar la contenida mirada católica del primero. Lezama revela que ha prestado libros de Nietzsche (asumamos *Más allá del bien y el mal* y *La genealogía de la moral*, por lo menos) y de los poetas malditos (Lautréamont, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y otros que, por estar tildados de «satánicos» en el índice, estuvieron prohibidos en el seminario y cuya posesión, según varios testimonios, le valieron a Gaztelu varios regaños de sus superiores). Con esto, sin embargo, Lezama aquí va mucho más allá de hacer la defensa de la función secularizadora de la literatura moderna y empieza a proponer una suerte de metástasis de la misma dentro de la escritura sagrada. Lo que busca conseguir es que este prelado lea a «Cristo como poeta maldito», es decir, que vea al escritor moderno como un posible mesías de la humanidad y su obra profana como una fuente de conocimiento y salvación tan legítima como la tradición bíblica y cristológica. Lezama propone como modelo la integración de la escritura excesiva e hiperbólica sobre el pecado carnal y el dogma de la caída que representa Bloy con la sofisticada exploración narrativa de la conciencia moderna que busca levantarse y perfeccionarse a pesar de la enajenación y el tropiezo moral, tal como se despliega en James.

La santa vergüenza de Bloy y el fracaso ético de James viéndose algún día cara a cara. *Bloy's shame and James' choice*. En *Orígenes* y para Lezama, este encaramiento ocurre en la obra de James Joyce. Recordemos que, en *La expresión americana*, Lezama destacó a Joyce como paradigma supremo del creador literario que supera los límites melancólicos del cansancio crítico contemporáneo asumiendo la tradición en toda su desmesura: «nutrido por todo el aporte de la

cultura antigua, lejos de fatigarlo, exacerbaba sus facultades creadoras, haciéndolas terriblemente sorprendidas» (1993: 160). Para Lezama, Joyce fue el autor modélico por antonomasia que logró superar el dualismo infranqueable entre la tradición y la modernidad al generar una escritura que nada excluye y que todo incluye para llegar, metódica y compulsivamente, «a una forma de novela teogónica, donde caben todas las cosas» (Simo: 56). Al regalar *Ulises*, Lezama apunta hacia lo que es para él un nuevo horizonte en el espacio literario mundial. No se trata de marcar con la obra de Joyce un meridiano de la modernidad literaria cuya hegemonía vertical deba acatarse desde las periferias, según las ideas de Pascal Casanova. Lezama parece proponer a Joyce en *Orígenes* como una suerte de nueva longitud que conecte al Bloy mediterráneo-católico-francés-latino y al James nórdico-protestante-anglo-americano-sajón, un trópico de integración horizontal de espacios literarios antes jerarquizados o enemistados —norte y sur, razón y fe, pasado y presente, tradición y modernidad, religión y secularismo, creencia y crítica, devoción e irreverencia, centro y periferia, hetero y homo— en una nueva ecúmene letrada sin imposturas dogmáticas o esencialistas de nacionalidad, sexualidad o religiosidad.

#### Bibliografía citada

- Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. de Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI Editores, 1988.
- Bloy, León: *La mujer pobre. Episodio contemporáneo*, trad., pról. y notas de Carlos Cámara y Miguel Ángel Frontán, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2007.

- Casanova, Pascal: *La república mundial de las letras*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.
- Díaz, Duanel: *Los límites del origenismo*, Madrid, Editorial Colibrí, 2005.
- Espuela de plata: cuaderno bimestral de arte y poesía, La Habana, 1939-1941*, reimpresión con un prólogo de Gema Areta, Sevilla, Renacimiento, 2002.
- García Vega, Lorenzo: *Los años de Orígenes*, Caracas, Monte Ávila, 1978.
- Galiussi, Romina: «*La mujer pobre y la pobreza histórica*», en *Memorias. III Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*, Buenos Aires, Departamento de Publicaciones de la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Gaztelu, Ángel: *Gradual de laudes*, pról. de José Lezama Lima, La Habana, Ediciones Orígenes, 1955.
- \_\_\_\_\_ : «Su estatura espiritual y humana era inmensa», en Carlos Espinosa (comp.), *Cercanía de Lezama Lima*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, pp. 30-33.
- Gutiérrez Coto, Amauri: *La amistad que se prueba. Cartas cruzadas entre José Lezama Lima, Fina García Marruz, Medardo Vitier y Cintio Vitier*, La Habana, Editorial Oriente, 2010.
- Joyce, James: *Ulises*, trad. de J. Salas Subirat y pról. de Jacques Mercaton, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1953.
- Lacan, Jacques: *El seminario de Jacques Lacan. Libro 8: La transferencia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
- Lezama Lima, José: *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.
- \_\_\_\_\_ : *La expresión americana*, ed. de Irlemar Chiampi, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- \_\_\_\_\_ : «Un día del ceremonial», en *Imagen y posibilidad*, ed. de Ciro Bianchi Ross, Letras Cubanas, 1994, pp. 43-50.
- Nadie Parecía: cuaderno de lo bello con Dios, 1942-1944*, edición facsimilar con pról. de Gema Areta Marigó, Sevilla, Ediciones Renacimiento, 2006.
- Orígenes: Revista de Arte y Literatura*, edición facsimilar, México, Ediciones El Equilibrista, Madrid, Ediciones Turner, 1989.
- Piñera, Virgilio: *Virgilio Piñera, de vuelta en vuelta. Correspondencia 1932-1978*, La Habana, Ediciones Unión, 2011.
- Rodríguez Feo, José: *Mi correspondencia con Lezama Lima*, La Habana, Ediciones Unión, 1989.
- Salgado, César Augusto: *From Modernism to Neobaroque: Lezama Lima and Joyce*, Harrisburg, Bucknell University Press, 2001.
- Simo, Ana María; Roberto Fernández Retamar y José Lezama Lima: «Discusión sobre Rayuela», en *Cinco miradas sobre Cortázar*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968, pp. 7-82.
- Tyler, Parker: *Magic and Myth of the Movies*, Nueva York, Henry Hold and Company, 1947.
- \_\_\_\_\_ : *Screening the Sexes: Homosexuality in the Movies*, Nueva York, Holt, Rinehart & Winston, 1972.
- Vitier, Cintio: *De Peña Pobre*, México, Siglo XXI Editores, 1978.
- \_\_\_\_\_ : «La aventura de Orígenes», en *Para llegar a Orígenes*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1994, pp. 66-96. 

# *La cantidad hechizada* de Lezama Lima: un mapa conceptual

A cercarse a la producción ensayística de José Lezama Lima es un desafío hermenéutico que pide, al estudioso que se comprometa a hacerlo, una actitud humilde y un espíritu dubitativo. Además, el intento de alcanzar una definición satisfactoria de su conceptualización de *cantidad hechizada* es una misión bien ardua, y aun contraria a la propia esencia del pensamiento lezamiano. «Toda definición es un conjuro negativo. Definir es cenizar», dijo, tajante, durante una entrevista con Ciro Bianchi (1970: 29). Sin embargo, si algo aprendí en las largas y repetidas lecturas de sus ensayos es la certeza de que «solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento» (Lezama Lima, «Mitos y cansancio clásico», 2010c: 6). El presente trabajo quiere ser un recorrido por la producción ensayística lezamiana en busca de sus referencias al concepto de *cantidad hechizada*, a fin de esbozar una definición o, por lo menos, trazar un mapa conceptual que la comprenda.

## «Solo lo difícil es estimulante»

Lezama es, en primer lugar y en su esencia, un espíritu surrealista, inclusive en su producción ensayística. Es decir, que

surrealista es su visión del mundo; surrealista su concepción estética; surrealista su lógica argumentativa, y surrealistas sus palabras. Sus ensayos se valen de un lenguaje bien compuesto que se articula a menudo en tres niveles expresivos, los cuales se van entrecruzando en su prosa hasta componer un tejido lingüístico que, a primera vista, se presenta por lo menos críptico. Su prosa pide al lector atento que la descomponga, en un trabajo de desconstrucción meticulosa y respetuosa, para conseguir no necesariamente su entero sentido, sino por lo menos algunos destellos de significación. Semejante actitud no difiere mucho de la relación de un lector frente a un poema surrealista: en un esfuerzo intelectual antiguo en sus presupuestos, y ya usurado, no hay que entender; más bien, se trata de comprender, en su original acepción de *com-prehendere*, es decir, acoger en sí, abrazar, ceñir. Un contacto de amor, amparo y aceptación hacia la palabra, antes que de control intelectual. Evidentemente, una cosa es un poema en verso, otra, uno en prosa, y definitivamente otra debería ser la función de un ensayo sobre estética. Este último tendría que ser en primer lugar argumentativo, es decir, debería fijar una tesis, por ejemplo, como nos enseña Aristóteles, primero entre muchos. De hecho, Lezama no desmiente totalmente la esencia supuestamente dialéctica del género; más bien la interpreta, la personaliza, la *hechiza*.

En este sentido, como decíamos, se pueden detectar tres niveles lingüístico-expresivos en su prosa. Por un lado, hay imágenes poéticas de molde surrealista que se van salpicando por las líneas, con una finalidad, diría, más bien sugerente o empática: todo pasaje conceptual o teórico lleva en sí un aspecto emocional-figurativo que semejantes metáforas tratan de

traducir y expresar de forma nueva. Son como las imágenes en los antiguos manuscritos ilustrados: esos decorados de letras capitales, bordes y miniaturas, que van acompañando, a veces explicitando, a veces solo ornando, el texto. Por detrás de este primer nivel de su trama expresiva, se puede entrever un sustrato de tipo argumentativo. Son como piezas aisladas de frases con valor comunicativo y dialéctico, a menudo entrecortadas, emitidas con intermitencias, pero que se hacen eco, siempre y rigurosamente, del tema declarado en el título. Incluso en su atipicidad este nivel argumentativo representa el factor mínimo pero esencial para definir el género de los textos en cuestión: se trata de ensayos y no de poemas en prosa. Semejante distinción no es nada capciosa al encontrarnos delante de un autor surrealista. Finalmente, aparecen los momentos ejemplificativos, en los que Lezama ofrece a su lector modelos literarios o artísticos que bien pueden sintetizar y representar su pensamiento. Son tres niveles expresivos que se van entrecruzando íntima y continuamente para dar vida a su especial forma de escritura. Valga como ejemplo el siguiente párrafo, extraído del ensayo de 1955 titulado «Corona de lo informe» (incluido en *Tratados en La Habana*):

Algunos desprevenidos se solazan al afirmar que el espíritu clásico no contiene lo informe, que lo rehúsa, llegando hasta aborrecerlo. Para ellos, lo informe en lo clásico sería las hilachas de cobre en la piedra aurífera. Un residuo hecho para ser vencido por sucesivos filtros, en un proceso de decantación milenaria. Pero tal vez esos trazados de rostros clásicos, nos resulten un guante agujereado, mordido por la pesadilla de los peces, en cuyo reverso tan solo

podemos encontrar algunas verdades [Lezama Lima, 1981: 280].

El nivel argumentativo queda explícito en la primera frase: hay quien dice que el espíritu clásico no contempla lo informe, pero se equivoca. Sigue una imagen metafórica de tipo explicativo o ejemplificativo, que ayuda a la comprensión de la tesis que Lezama acaba de expresar: en una piedra aurífera puede haber residuos de cobre, pero su presencia es irrelevante a la hora de definir *piedra aurífera*. La deducción lógica del conjunto de estos primeros dos niveles reza: algunos piensan que lo que hay de informe en el clasicismo es solo un elemento residual. Sin embargo, Lezama sigue añadiendo una nueva imagen que no forma parte del nivel argumentativo, ni evidentemente funciona de forma explicativa. Es la imagen de un guante lleno de hoyos, mordido por la pesadilla de los peces. La humanización de los peces teniendo pesadillas es el elemento que pone de manifiesto el acceso a un espacio poético surrealista. Esta última imagen no posee la función prioritaria de explicar o reforzar la verdad de la tesis en cuestión; es como un ornado que acompaña el nivel argumentativo de un texto: tiene vinculaciones, a lo mejor ocultas, con el mismo texto; convierte el espacio de la página en un contexto que acoge el texto, pero no se ofrece a una fácil descodificación racional de su sentido. Es más: huye de todo plano racional y lógico; sirve para crear una «circunstancia mágica» que ciñe las palabras. Si algo comunica en un plano racional es una invitación a mirar las cosas por su reverso.

Entonces, al lector de los ensayos de Lezama se le pide que acoja esa prosa aparentemente caótica y desordenada, casi como en un éxtasis

que exige renuncia intelectual y entrega incondicionada; a cambio, ofrece destellos de verdad. Al estudioso le queda la tarea de deshacer, nudo tras nudo, su entramado, para alcanzar porciones del pensamiento lezamiano.

«Nada me desengaña / el mundo me ha hechizado»

Para enfocar ahora el tema central del presente trabajo, es decir, abordar una definición del concepto de *cantidad hechizada* –noción recurrente y hasta título de un volumen de ensayos de 1970–, empezaría por una declaración que el mismo autor deja al respecto durante una larga entrevista, en la que recurre a una referencia literaria como ejemplo. «Lo que más admiro es lo que he llamado la cantidad hechizada, en la que se logra la sobrenaturaleza, por ejemplo, la visita de don Quijote a la casa de los Duques» (Bianchi, 1970: 33).

Aquí, el nivel argumentativo –téngase en cuenta la distinción que acabamos de hacer– del pensamiento de Lezama se apoya en un ejemplo literario bien conocido: la referencia es a la segunda parte de la obra maestra cervantina, la de 1615, y, en particular, a la secuencia de capítulos que van del 30 al 57 y que cuentan la larga estancia de don Quijote y Sancho en casa de los Duques. Primeramente, merece la pena señalar que esta afirmación encuentra eco en un intensísimo verso del *Salmo IV* de Francisco de Quevedo, como precisa justamente Rafael Fauquié (2005), y que reza: «...nada me desengaña; / el mundo me ha hechizado». Parece entonces que, sea en la visión de Quevedo, sea en la de Lezama, el poeta es ese hombre privilegiado capaz de percibir el *hechizo* del mundo. Empero, el nivel

ejemplificativo de dicha afirmación llama en causa al *Quijote*; y para acercarnos más a la complejidad del concepto de *cantidad hechizada* en la acepción lezamiana, para entender el alcance y sentido de su críptica referencia literaria, merece la pena recorrer el hilo hasta devanarlo.

A fin de aclarar qué representaba el *Quijote* para Lezama, es menester entonces hojear su novela *Paradiso*, donde se refiere de forma explícita a la obra maestra cervantina en un largo y animado coloquio entre Fronesis y Cemí. Es el primero quien abre el tema, y lo hace atacando la visión del *Quijote* que se ofrecía en la escuela —la de Menéndez y Pelayo, para entendernos—. Dice:

Don Quijote había salido del aula cargado de escudetes contingentes: la obra empezaba de esa manera porque Cervantes había estado en prisiones, argumento y desarrollos tomados de un romance carolingio. Le daban la explicación de una obra finista, don Quijote era el fin de la escolástica, del Amadís y la novela medieval, del héroe que entraba en la región donde el hechizo era la misma costumbre. [...] Don Quijote seguía siendo explicado rodeado de contingencias finistas, crítico esqueleto sobre un rucio que va partiendo los ángulos pedregosos de la llanura. Esqueleto crítico con una mandíbula de cartón y un pararrayo de hojalata [Lezama Lima, 1995: 391].

Contrario, entonces, a una visión de la obra que la arraigue solo hacia atrás, al pasado literario ibérico más destacado, Fronesis propone la imagen de un *Quijote* como un Mediterráneo abierto: el caballero dirige su mirada hacia Oriente, es

esa mezcla de Simbad sin circunstancia mágica y de San Antonio de Padua sin tentaciones, desenvolviéndose en el desierto castellano, donde la hagiografía falta de circunstancia concupiscible para pecar y de la lloviznita de la gracia para mojar los sentidos, se hace un esqueleto, una lanza a caballo [Lezama Lima, 1995: 392].

Para precisar, la circunstancia mágica de Simbad es el ave rok (o ruc, en otras transliteraciones), es decir, el pájaro mitológico que Simbad el Marino encuentra en una isla desierta y que lo llevará en vuelo a *l'autre monde*, como nos dice Lezama. En cambio, la referencia a San Antonio es precisamente a *La vida de san Antonio de Padua*, de Mateo Alemán, publicada en 1604. Fronesis cuenta de un san Antonio que «lucha contra el dragón, multiplicado en innumerables espejos diabólicos para su tentación» (Lezama Lima, 1995: 392). Sus tentaciones, entonces, son su circunstancia mágica, su personal hechizo. En la visión de Fronesis, don Quijote se convertiría en grotesco porque su circunstancia mágica no se realiza; en lugar de un ave rok que puede transportar un elefante y lleva en vuelo a Simbad, el caballero andante cae como un Ícaro bajo el peso de Sancho y su rucio. Dejando a un lado esta conversión hacia lo grotesco del caballero, la obra cervantina se abre a los fabularios orientales para Fronesis, y Lezama la define como un lugar literario en el que se realiza la cantidad hechizada; es decir, don Quijote, Simbad y el san Antonio de Mateo Alemán encuentran su punto de unión en el elemento fabuloso, ese hechizo del mundo que solo el poeta sabe percibir.

Sin embargo, la ejemplificación del concepto de *cantidad hechizada* a través de la específica

referencia a la estancia de don Quijote en casa de los Duques no resulta exhaustiva de por sí; de hecho, el ejemplo literario queda aislado, y en la declaración de Lezama durante su entrevista falta un momento argumentativo para formalizar el propio concepto. Quedan abiertas, entonces, algunas cuestiones básicas para alcanzar su definición; por ejemplo, sobre la forma que adoptaría el poeta para percibir el hechizo del mundo, o también, cuáles son las posibilidades para narrar esta circunstancia mágica.

Con respecto a la narración de lo mágico, no hay que olvidar una última cosa relativa al *Quijote* y, en particular, al leitmotiv de los encantadores: durante la primera salida solitaria del caballero, los magos son evocados únicamente por su función de cronistas, llamados a escribir sobre aventuras y proezas, es decir, son los que tienen que contar los hechos extraordinarios y memorables de la vida de los caballeros. Efectivamente, en el capítulo I, 2 hay una primera referencia a los magos-cronistas:

—Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras [Cervantes, 2014: I, 2].

En el capítulo siguiente es el ventero el que le añade funciones de curanderos al papel de los magos (I, 3), que adquirirán su talante de encantadores malignos solo gracias al ama y a la sobrina

de Alonso Quijano (I, 7), quienes son las efectivas mechas que activan esta gran temática. En suma, originariamente, los magos del *Quijote* son como el poeta: testigos directos de las gestas de un caballero, su menester es entonces contar lo extraordinario.

### «Definir es cenizar»: la penosa tarea de los cronistas de Indias

En todo caso, la ejemplificación lezamiana relativa al concepto de *cantidad hechizada* que llama en causa al *Quijote*, si no ayuda a alcanzar una comprensión rotunda del concepto, nos permite por lo menos vislumbrar un camino útil para avanzar en nuestras consideraciones. La cantidad hechizada, es decir, el hechizo del mundo al darse al poeta es una circunstancia mágica, un contexto, un lugar/*locus*, marcado por lo extraordinario.

De hecho, la reflexión sobre lo extraordinario es el punto de partida de un importante ensayo de Lezama, escrito en 1966 y titulado «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)» (en *La cantidad hechizada*). Aquí es donde mayormente trata el concepto de *cantidad hechizada*. Su argumentación parte de los cronistas de Indias, hombres que tuvieron el privilegio de vivir en el Nuevo Mundo la experiencia de lo extraordinario y, a la vez, el encargo de contarlos. Ellos se encontraron, dice Lezama, frente a un

paisaje donde la naturaleza no es todavía cultura, es decir, donde hay que invencionar el paisaje con nuevos sentidos fabulosos (como en aquellos dichosos cronistas de Indias) que no fueron pintores de dos dimensiones, pero que hicieron nacer una nueva expresión [Lezama Lima, 2010b: 128].



El cronista de Indias, entonces, a la par que el poeta, es el ser privilegiado, dichoso porque una naturaleza inaudita y maravillosa se le ha puesto delante de sus ojos. A diferencia del marinero-conquistador, el cronista tiene la responsabilidad de escribir las cosas que encuentra para relatar al Viejo Mundo lo que hay en el Nuevo. Para poder percibir lo extraordinario que ve, dice Lezama, necesita *nuevos sentidos fabulosos*; para contarlo, hace falta una *nueva expresión*. Se trata de una naturaleza *que no es todavía cultura*, porque aún no existía un canon o una tradición retórica de la que el cronista pudiera valerse, por imitación, para describir lo nuevo, lo extraordinario en su hechizo.

De hecho, los cronistas vienen de una Europa de finales del siglo xv, principios del xvi, imbuidos de una cultura literaria tardo medieval —como veremos—, que se iba humanizando para desembocar luego en la expresión renacentista. Acostumbrados a una literatura que solo sabía narrar lo conocido, buscan una forma expresiva capaz de contar esa naturaleza maravillosa que casi parece desafiarlos a encontrar las palabras. Si hasta entonces la literatura solo narraba todo lo que cabía en la esfera de lo cotidiano, de lo ordinario, traduciéndolo en experiencia transmitida a través de la escritura, el mundo nuevo situado delante de los ojos de los cronistas se manifiesta por ser otra cosa. Lo extraordinario es lo que queda todavía por conocer y, por ende, falta un modelo de escritura capaz de formalizarlo. A los cronistas se les plantea, entonces, una experiencia lingüística nueva, que les otorgará la obligación y el honor de contribuir al nacimiento de una novedosa forma expresiva. «Los cronistas miran el [C]ontinente descubierto a través de las imágenes que forman parte de la visión de mun-

do medieval. Estas imágenes proyectadas sobre América van a ser determinantes en los procesos de conquista» (Castro Ramírez, 2007: 104) y en la construcción de la expresión americana.

Son hombres frente a un mundo nuevo, desconocido y sorprendente, sin equivalentes ni correspondencias en su experiencia europea. En esto consiste lo extraordinario, lo maravilloso; esto es el hechizo del mundo: uno que queda por conocer. A partir de este punto, Lezama plantea la cuestión de cómo es posible narrar una *naturaleza que no es todavía cultura* y parte de una lectura de los escritos de Gonzalo Fernández de Oviedo —en particular, de su *Sumario de la natural historia de las Indias* (1526)—, a quien nombra *el cronista* por antonomasia. Hay que precisar que Fernández de Oviedo forma parte de la segunda línea, diríamos, de cronistas-viajeros, por lo tanto, de un segundo momento narrativo-descriptivo del Nuevo Mundo. De hecho, existe una *avant-garde* que lo precede, una primerísima línea de viajeros y un primerísimo momento de las crónicas del Nuevo Mundo a los que Lezama no hace mención. Me refiero, por ejemplo, al primer diario de viaje de Colón. Es decir que, al escribir su *Sumario*, Fernández de Oviedo ya puede contar con una suerte de *familiarización* con la realidad americana. Semejante puntualización, como veremos, puede revelarse útil y funcional a nuestro discurso como interesante núcleo argumentativo sobre la importancia de un antecedente literario que nos sirve de referencia:

*We (in the sense of human beings) travel and explore the world, carrying with us some «background books». These need not accompany us physically; the point is that we travel with preconceived notions of the world,*

*derived from our cultural tradition. In a very curious sense we travel knowing in advance what we are on the verge of discovering, because past reading has told us what we are supposed to discover. In other words, the influence of these background books is such that, irrespective of what travellers discover and see, they will interpret and explain everything in terms of these books* [«Nosotros (en tanto seres humanos) viajamos y exploramos el mundo llevando con nosotros algunos “libros de referencia”. No necesitan acompañarnos físicamente; el punto es que viajamos con nociones preconcebidas del mundo, derivadas de nuestra tradición cultural. En un sentido muy extraño viajamos conociendo de antemano lo que estamos a punto de descubrir, porque la lectura pasada nos ha dicho lo que se supone que debemos descubrir. En otras palabras, la influencia de estos libros es tal que, independientemente de lo que los viajeros descubran y vean, interpretarán y explicarán todo según lo aprendido en ellos». Eco, 1998: 54].

Para el Colón lector –gran lector, según cuentan–, ya existía un antecedente literario –un *background book*–, al que remitirse, un modelo literario al que acudir, y era *El millón*, de Marco Polo (conocido también bajo el título de *Los viajes de Marco Polo* o *Libro de las maravillas*), publicado en 1300 y de gran éxito inmediato. Aquí el elemento maravilloso, lo extraordinario, no se encuentra representado como tal, sino más bien en la actitud descriptiva de Polo:

esencialmente consistía en no ver sino lo ya visto y lo que se deja identificar o clasificar: todo lo inédito, por consiguiente, no aparece

examinado o representado como tal, sino como un aspecto, un uso o una amalgama de objetos conocidos. De este modo, los objetos desconocidos se transforman en materia asimilable al mundo conocido. La novedad viene a ser un conjunto nuevo de detalles antiguos [Cioranescu, 1980: 243].

Al respecto, caso emblemático es la descripción de los rinocerontes de Java –animales nunca vistos antes–, que Marco Polo realiza por un doble carril: por un lado, desmenuza el cuerpo por partes y las presenta separadamente por analogía, remitiéndose a animales conocidos; por el otro, recurre a los bestiarios y leyendas:

*Elli ànno leofanti assai salvatichi e unicorni, che no son guari minori d'elefanti; e' son di pelo bufali, i piedi come di lefanti; nel mezzo de la fronte ànno un corno grosso e nero. E dicovi che no fanno male co quel corno, ma co la lingua, che l'ànno spinosa tutta quanta di spine molto grandi; lo capo ànno come di cinghiaro, la testa porta tuttavia inchinata ve(r)so la terra: sta molto volentieri tra li buoi. Ell'è molto laida bestia, né non è, come si dice di qua, ch'ella si lasci prendere a la pulcella, ma è 'l contradio* [«Tienen elefantes salvajes y rinocerontes tan grandes como los elefantes, con el pelo de búfalo y las patas como ellos; un cuerno en medio de la frente, gordo y negro. Pero no es con el cuerno con el que hieren, sino con la lengua; sobre ella tienen un agujón muy largo, de modo que el daño lo producen con la lengua. La cabeza parece la de un jabalí salvaje; la lleva inclinada hacia la tierra. Es un animal muy feo. No es verdad que se dejen tomar por una doncella

virgen, pues son temibles y lo contrario de lo que cuentan». Marco Polo, 2014: 139].<sup>1</sup>

Es decir, la atención de Marco Polo se fija en unas pocas partes del cuerpo, y las describe por analogía con lo conocido –son grandes casi como elefantes, tienen piel como búfalos y pies de elefante, al centro de la frente llevan un cuerno grueso y negro–; paralelamente, los llama *unicornios*, como el animal legendario de los bestiarios antiguos. El hecho de nombrarlos como un animal imaginario, ¿acaso presupone que Marco Polo mintió? No es cuestión de mentir, precisa Eco:

*We cannot say Marco Polo lied. He told the simple truth, namely, that unicorns were not the gentle beasts people believed them to be. But he was unable to say he had found new and uncommon animals; instinctively, he tried to identify them with a well-known image. Cognitive science would say that he was determined by a cognitive model. He was unable to speak about the unknown but could only refer to what he already knew and expected to meet. He was a victim of his background books.* [«No podemos afirmar que Marco Polo mintió. Dijo la verdad simple, a saber, que los unicornios no eran esas bestias apacibles que las personas entonces creían que eran. Pero fue incapaz de decir que había encontrado animales nuevos y poco comunes; instintivamente, trató de identificarlos con

una imagen reconocible. La ciencia cognitiva diría que estaba determinado por un modelo cognitivo. Fue incapaz de hablar acerca de lo desconocido; solo pudo hablar de lo que sabía y esperaba encontrar. Fue una víctima de sus libros de referencia». Eco, 1998: 54].

Incapaz de nombrar lo extraordinario, instintivamente recurre a imágenes conocidas, a modelos cognitivos ya adquiridos y asentados. De esta forma, lo inédito se domestica, se reduce por analogía a enumeraciones de pormenores como en un inventario. Sin embargo, semejante modalidad descriptiva no da nunca en el blanco de la imagen como realmente es, ni consigue evocarla en sus rasgos más característicos. Es una forma de apoderarse de los objetos, poseerlos, pero no sirve para conocerlos.

Fernández de Oviedo, el cronista por antonomasia escogido por Lezama, representa un segundo momento de desarrollo de las crónicas, a la par de fray Bartolomé de las Casas con su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de 1552. Ambos zarparon hacia el Nuevo Mundo conociendo de antemano el primer diario de Colón, junto a otras relaciones que circulaban en la época: sus *background books*. De hecho, sus descripciones son más organizadas y más eficaces a la hora de representar un objeto nuevo; son el resultado de un proceso de decantación de las nociones contenidas en las primerísimas crónicas, de familiarización. Por ejemplo, utilizan nombres americanos para indicar las cosas nuevas que encuentran; si Colón en su primer diario, por ejemplo, llama *almadías* a las escuetas embarcaciones de los indios, es decir, recurre al nombre árabe con el que se designaban las barcas de paso, hechas de troncos de madera, para

<sup>1</sup> Traducción tomada de *Libro de las maravillas*, Madrid, Ediciones Generales Anaya, 1983, versión digital disponible en <[http://www.librosmaravillosos.com/ellibrodelasmaravillas/pdf/El libro de las maravillas - Marco Polo.pdf](http://www.librosmaravillosos.com/ellibrodelasmaravillas/pdf/El%20libro%20de%20las%20maravillas%20-%20Marco%20Polo.pdf)>.

cruzar los ríos —analogía con lo ya conocido—, la generación sucesiva de cronistas, Fernández de Oviedo o el mismo Colón en sus diarios posteriores, da por sentado el término *canoas*. Todo acto nominal frente a lo extraordinario revela muchos matices interesantes; no hay que olvidar, por ejemplo, el bautizo por parte de Colón de todas las islas y cosas nuevas y no reconocibles que iba encontrando en su primer viaje. Llamar, nombrar, es un acto que resulta humanamente imprescindible cuando nos encontramos delante de algo que se nos presenta como radicalmente nuevo; es la primera forma de reconocimiento, y hasta de control sobre lo ajeno que un hombre necesita (véase al respecto Todorov, 2007).

Lezama, además, nos señala en Fernández de Oviedo las continuas comparaciones a la hora de describir: «el cronista compara las frutas descubiertas con las de allá, y cae en que no es lo mismo [...] capta una nueva naturaleza, pero se confunde en la semejanza de las formas, igual tamaño pero distinto peso» (Lezama Lima, 2010b: 110); por ejemplo, presenta el caso de la guayaba, que es y no es como una manzana. Sin embargo, con respecto a las analogías de Marco Polo, aquí se trata de una actitud opuesta: una comparación con función demostrativa, es decir, ahora se buscan cuidadosamente las diferencias para enseñarlas. El canon descriptivo de Polo, reproducido por Colón en su primer diario, permitía ver solo lo ya visto; lo cotidiano era la materia prima de la experiencia que cada generación transmitía a la generación siguiente, y todo se podía traducir en términos experienciales. Al contrario, lo extraordinario no se puede traducir en términos de experiencia apriorística, ya que queda por conocer. Nuestro cronista percibe lo extraordinario y, sin embargo, dice Lezama, «no se atreve con el lenguaje y fracasa...

... el lenguaje se le hace imposible de remedar, es un contrapunto infinito [...] fracasa porque sus sentidos no son todavía fabulosos» (Lezama Lima, 2010b: 114). De hecho, la acumulación comparativa no favorece la representación de lo maravilloso, y «paradójicamente [sigue Lezama, y suena como un epitafio], con mucha abundancia de luz tenemos la pérdida de lo esencial» (Lezama Lima, 2010b: 114).

El Nuevo Mundo se manifiesta en tal sentido por ser el *espacio hechizado* por excelencia, y los cronistas siguen describiéndolo en una dimensión: lo reducen a una «cantidad sin hechizar», como la define apropiadamente Alfredo Rodríguez (2014: 283). Ellos carecen todavía de *sentidos fabulosos*, dice Lezama. No existe experiencia previa de la que pueden aprovecharse a la hora de observar el mundo hechizado; este se puede conocer solo a través de nuevos procesos de conocimiento. La episteme medieval, centrada en la lógica de causa-efecto, afianzada en la de las sucesiones cronológicas y en toda lógica formalizadora, resulta inadecuada para percibir el hechizo de la cantidad. Hace falta, entonces, modificar este proceso epistemológico, buscar otra forma de conocimiento que sea capaz de entrar en contacto con el hechizo. Aquí, el Lezama surrealista no hubiera podido llegar a otra conclusión: queda la poesía.

## El sistema poético del mundo

Sobre estas bases se origina y toma forma el sistema poético del mundo lezamiano, que no es otra cosa sino la forma misma del mundo según se da a conocer al hombre-poeta. El mundo no es un inventario de objetos, iguales o desiguales entre sí, dentro de una enumeración inacabable. Para

percibir el hechizo inherente al mundo –entendido como historia, o como naturaleza–, hace falta una perspectiva poética –los sentidos fabulosos– junto con un lenguaje poético –la nueva expresión–. Se trata de

la interpretación del mundo y de la historia a partir de la poesía, [que crea] la posibilidad de instaurar un orden de cosas nuevo, no regido por las mismas leyes que gobiernan el mundo real. [El sistema lezamiano] se orienta hacia la destitución del causalismo derivado de la lógica aristotélica. En su lugar se pretende instaurar un «casualismo mágico», en el que la relación causa-efecto pierde validez como constructora de sentido y, en cambio, emergen significados siempre nuevos e inesperados gracias a la primacía de la imaginación [Castro Ramírez, 2007: 81].

Se hacía referencia hace poco al surrealismo, porque realmente este pensamiento es la piedra angular que rige y orienta la visión surrealista del mundo, principio teórico y estético fundante y, a la vez, propulsor artístico. El espacio hechizado lezamiano coincide, en sus rasgos esenciales, con el mundo onírico surrealista, esa súperrealidad libre de toda lógica racional, donde puede realizarse *el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección*, según la conocida metáfora de Lautréamont. Y el lenguaje poético es el único que tiene acceso a esa súperrealidad, al mundo en su hechizo; y es todavía más: la poesía es el único medio para acceder y conocer este mundo, y a la vez es capaz de recrearlo, y no solo de interpretarlo. Sin embargo, el lenguaje poético lezamiano no coincide con la escritura automática bretoniana,

pero hay que decir que el mismo Breton –que en su primer manifiesto del surrealismo, de 1924, fija las reglas del automatismo síquico puro como dictamen imprescindible– matiza luego sus posiciones en el segundo manifiesto de 1930 y en otro artículo de 1935, «Posición política del arte cultural», admitiendo que nunca puede haber automatismo síquico puro.

El sistema poético del mundo lezamiano gira alrededor de la constitución de la imagen poética, un *potens* capaz de engendrar la sobrenaturaleza. Las partes que Lezama dedica a la argumentación de las características que definen el lenguaje poético resultan, objetivamente, muy estructuradas. Es como si hubiese sentido una necesidad que le presionaba a dar luz, más que sombras y colores, a la expresión de su pensamiento al respecto. Para nuestro autor, el lenguaje poético es menester que pase por tres movimientos: ascenso, descenso y extensión. El primer movimiento, el del ascenso, nos explica, va de la forma al uno primordial. Al hablar del uno primordial, merece la pena detenerse en precisar que en cierto sentido coincide con la figura de Dios, aunque definir al Dios lezamiano es tarea nada simple, ya que nuestro autor se alimenta de diferentes tradiciones culturales. Es suficiente, en nuestro caso, conformarnos con considerar el concepto de *forma* y el de *uno primordial* en una perspectiva más bien epistemológica o semiótica, es decir, dentro del contexto de la creación del sentido. Entonces, el ascenso coincide con el proceso según el cual las formas de la naturaleza adquieren un sentido. Eso ocurre por medio de la metáfora vista en su eficacia filosófica, es decir, un proceso que implica el hecho de dotar al lenguaje de un sentido nuevo, despejándolo de las relaciones lógico-causales impuestas por su

función comunicativa. Nuevamente destacamos cuánta estética surrealista resuena en esta visión lezamiana.

El segundo movimiento, el descenso, coincide con el proceso de efectiva constitución de la *imago poética*, la cual se origina a partir del tejido formado por la multiplicación de las metáforas que crea la cantidad. Al respecto, Lezama nos ofrece un ejemplo explicativo: modelo literario del descenso es el capítulo XI de la *Odisea*, cuando Ulises desciende hacia los *ínferos*. Allí abajo, los seres con los que Ulises habla viven su condición de imágenes, dice Lezama. Lo mismo, podríamos añadir, pasa en la *Divina Comedia* de Dante, cuando en el canto XXVI del *Infierno* el poeta encuentra al propio Ulises; o en los capítulos del descenso de don Quijote a la cueva de Montesinos, como veremos, cuando nuestro caballero da con personajes-*imago* de la literatura bretona –Merlín–, y carolingia –Durdante o Belerma–. «Únicamente la imago [dice Lezama] puede penetrar en ese mundo que no se realizó, de lo que puede destruirse y de lo que fue arrasado» (Lezama Lima, 2010b: 120).

El tercer y último movimiento es el de la extensión. Tras el ascenso metafórico hacia el uno, y el descenso hacia la multiplicidad de las imágenes, la extensión es el movimiento de la imagen poética que va hacia la realidad; la poesía aquí se hace naturaleza, y es capaz de generar ella misma la realidad. «La penetración de la imagen en la naturaleza engendra la sobrenaturaleza [...] de esta manera, frente al determinismo de la naturaleza, el hombre responde con el total arbitrio de la imagen» (Lezama Lima, 2010b: 319).

Entonces la poesía, a través de la imagen, crea la realidad. Un rotundo ejemplo literario donde se logra la sobrenaturaleza es el *Diario*

de José Martí, el lugar literario por excelencia de la cantidad hechizada, según Lezama, junto con otras pocas obras, entre las cuales recuerda las *Soledades* de Góngora (y «no importa la diferencia de estilos [...] [precisa], me refiero tan solo a la cantidad hechizada» (Lezama Lima, 2010b: 134). Se trata de lugares literarios «donde ya la relación poesía-naturaleza alcanza su plenitud, al ascender la poesía a propia naturaleza. [Allí] el paisaje es la cantidad hechizada por la poesía» (Lezama Lima, 2010b: 128).

Sin embargo, ¿cómo se consigue entrar en contacto con esa realidad hechizada?:

[...] para habitar esa cantidad hechizada, un poeta tiene que haber alcanzado la sabiduría [...]. La verdadera sabiduría hay que establecerla a partir de la primitividad, del *puer senex*, de lo que hay de niño viejo en el hombre. La sabiduría en su esencia tiene un carácter cosmogónico y tribal. Arranca del encantamiento de las primeras reacciones y de la indistinción en la aparente diversidad [Lezama Lima, 2010b: 134].

El poeta-sabio, ese ser privilegiado al que la naturaleza se le ofrece en su hechizo, es el *puer-senex*, nos dice Lezama, capaz de hacer coexistir en sí la sabiduría acumulada durante una vida y el estupor encantado. Solo el poeta recibe el hechizo del mundo.

### «Habitar la cantidad hechizada»

El hechizo se realiza entonces cuando la imagen, que se autodetermina arbitrariamente, penetra en una naturaleza regida por las reglas del determinismo y de la lógica causa-efecto, y

da vida a una sobrenaturaleza, desvinculada de toda lógica formal. Mediante el ascenso recobra su forma primigenia; con el descenso vuelve a hacerse imagen virgen, es decir, despojada de toda visión tradicional, pura imagen entre imágenes; gracias a la extensión va propagándose, sobrescribiéndose a una naturaleza de molde determinista hasta romper las relaciones causales que la rigen, para dar vida a una sobrenaturaleza, un mundo encantado, hecho de inéditas relaciones entre los objetos, un mundo por conocer. Y este mundo, renovado de tal forma, se revela solo a una mirada capaz de percibir el hechizo, a la del poeta. El hechizo, luego, se hace cantidad durante el movimiento de la extensión, que ve la multiplicación de las imágenes virginales y, a la par, de las miradas poéticas.

Finalmente, merece la pena releer las palabras que Lezama dedica al *Quijote* en su entrevista con Ciro Bianchi, con las que dimos comienzo a la presente reflexión, para entenderlas ahora en su pleno sentido. En los capítulos que van del 30 al 57 de la segunda parte de la obra cervantina, los que narran la estancia del caballero en casa de los Duques, se realizaría, según Lezama, la cantidad hechizada.

Si tomamos en consideración la historia y aventuras del caballero andante en su totalidad, es decir, primera y segunda partes, es cierto que allí se realiza el ascenso, es decir, el primero de los tres movimientos necesarios a la poesía para alcanzar el hechizo del mundo. De las formas múltiples al uno primordial, que en el *Quijote* coincide con la tensión continua del personaje hacia el arquetipo que le corresponde, al ser él el análogo de los libros de caballerías (ver Foucault, 1966). El esfuerzo incesante de don Quijote tiende hacia la concretización de todo lo contenido en

los antiguos libros de caballerías, que, a su vez, traducen lo esencial del *epos*. La mirada del caballero se dirige hacia lo arquetípico y, a pesar de los fracasos continuos, no se da por vencido. El movimiento del ascenso es consustancial al héroe andante, el motor que lo empuja por la Mancha.

Pero también el descenso encuentra su realización en la obra cervantina. Por ejemplo, en el episodio de la cueva de Montesinos (II: 22-24), cuando don Quijote, imagen imperfecta de un arquetípico caballero andante, entra en contacto con personajes que a su vez son imágenes (recordábamos hace poco a Merlín, perteneciente al ciclo bretón, o a Belerma y Durandarte, personajes procedentes del ciclo carolingio). Sin embargo, el movimiento del descenso se realiza también a lo largo de toda la obra; por ejemplo, en la multiplicación de objetos, personas y situaciones que el caballero percibe e interpreta a su manera. Prostitutas por damas, ventas por castillos, molinos por gigantes, barberos por caballeros, bacinillas por yelmos, y un largo etcétera.

Pero el elemento que arroja una luz especial a los capítulos dedicados a la estancia en casa de los Duques es la realización de la extensión, es decir, la *imago* desciende y se extiende, en una forma capilar y unitaria, penetrando en cada uno de los objetos, situaciones y personas presentes, y convirtiéndolo todo en sobrenaturaleza o en literatura. La poesía se despliega y se infiltra en todas las cosas presentes en el interior del espacio que es la casa de los Duques –la cantidad–, y todo queda hechizado.

De hecho, Cervantes consigue crear, en esta secuencia del capítulo, una isla personal que rodea a don Quijote (paralelamente, podríamos decir, a la del gobierno de Sancho). Dentro del cerco del palacio de los Duques, todos los objetos quedan

hechizados, ya que sobre cada objeto o situación se extiende una imagen que viene de una literatura antigua. E incluso cada persona que se mueve en su interior vive el mismo hechizo de la caballería. Simultáneamente, y por primera y única vez en el *Quijote*, todas las visiones se corresponden.

### Bibliografía citada

- Bianchi, Ciro: «Interrogando a Lezama Lima», en Pedro Simón (ed.): *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, La Habana, Casa de las Américas, col. Valoración Múltiple, 1970, pp. 1-40.
- Castro Ramírez, Bibiana: «José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina», en *Literatura: teoría, historia, crítica*, No. 9, 2007, pp. 79-122.
- Cervantes, Miguel de: *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española-Santillana Ediciones Generales, S.L., 2014.
- Cioranescu, Alejandro: «De la Edad Media al Renacimiento: el descubrimiento de América y el arte de la descripción», en Francisco Rico (ed.): *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, ed. crítica, vol. 2, 1980, pp. 242-246.

- Eco, Umberto: *Serendipities. Language and Lunacy*, Nueva York, Columbia University Press, 1998.
- Fauquié, Rafael: «Escribir la extrañeza: Jorge Luis Borges, José Lezama Lima», en *Espejulo. Revista de Estudios Literarios*, No. 29, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- Foucault, Michel: *Les mots et les choses*, París, Editions Gallimard, 1966.
- Lezama Lima, José: *El reino de la imagen*, ed. Julio Ortega, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.
- \_\_\_\_\_: *Paradiso*, ed. Eloísa Lezama Lima, Madrid, Cátedra, 1995.
- \_\_\_\_\_: *Analecta del reloj*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2010a.
- \_\_\_\_\_: *La cantidad hechizada*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2010b.
- \_\_\_\_\_: *La expresión americana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2010c.
- Polo, Marco: *Il Milione*, ed. Daniele Ponchiroli, Torino, Einaudi, 2014.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo: «La cantidad hechizada de Góngora y las *Soledades* de Lezama», en *Patrimonio literario andaluz*, VI, AEDILE, Málaga, 2014, pp. 281-291.
- Todorov, Tzvetan: *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI, 2007. **C**



SANDRA M. CYPESS

# Paz y sus musas: Elena Garro, La Malinche y Sor Juana Inés de la Cruz\*

*Dedicado a don Luis Leal, mentor inolvidable, y a  
José Emilio Pacheco, gran poeta, incomparable ser humano.<sup>1</sup>*

Cuando Octavio Paz murió en 1998 era reconocido como el gran poeta de su generación, y este laurel pasó a su más joven amigo Joé Emilio Pacheco. Antes de su inesperada muerte en enero de 2014, Pacheco llegó a ser también uno de los principales intérpretes de la poesía de Paz, como nos recuerda Juan Villoro en una ponencia que presentó en el Instituto Cervantes en homenaje a este.<sup>2</sup> Así, no es en vano ni accidental recordar tanto a uno como a otro en el mismo espacio. Villoro también nos propone la mejor manera de acercarnos a la obra de Paz: no tratarla como estatua muerta, no ser reverencial, sino considerar sus palabras como materia viva, e interrogarlas,

1 Serví como jefa del departamento de Español y Portugués de la Universidad de Maryland donde José Emilio Pacheco se desempeñó como profesor distinguido por más de veinticinco años. Su inesperada muerte en enero de 2014 nos abrumó por muchas razones personales y profesionales. Es una pérdida enorme para las letras nacionales y globales, ya que José Emilio era un verdadero genio, aunque se mostró siempre humilde. Gran erudito y conocido como el mejor poeta de su generación, que sin embargo fue un excelente narrador, un crítico sagaz, un maestro admirado, un fino traductor, y mucho más.

2 Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=a3pKXym3m7s>>.

\* Este ensayo fue incluido en el volumen *Octavio Paz: laberintos del poeta y ensayista*, editado este año por Antares Publishing House (Canadá).

acercarnos con la pasión crítica que siempre fue tan importante para él, quien usó esta expresión precisamente como título de un libro. Según Paz, lo que hace la crítica

no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponer, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una [...]; la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden, a partir de las obras [...]) [Paz, 1985: 14].

En este ensayo quiero enfocarme en cómo Octavio Paz representa en su escritura a tres mujeres sobresalientes de la historia mexicana: La Malinche, Sor Juana Inés de la Cruz y su primera mujer, Elena Garro. Según los críticos, no se puede hablar de La Malinche ni de Sor Juana sin revisar la obra de Paz, pero en cuanto a Garro, este nombre no aparece en sus textos. Por lo que mi objetivo no es solo revisar las percepciones de la crítica sobre aquellas, sino también el trato de Garro en la producción de Paz, pese a ser un tema apenas tocado. Como nos informa el crítico canadiense Yvon Grenier, las posiciones públicas de Paz siempre suscitaron un diálogo apasionado y polémico (127). Así, no es de sorprender que una investigación de su relación con estas mujeres también produzca un diálogo apasionado y quizá polémico. Lo importante de los comentarios del mexicano es cómo llegan a estimular un intercambio crítico y abren la oportunidad a otras perspectivas.

Aunque no es el único tema, el tratamiento de Garro en la obra de Paz se destaca en mi reciente libro: *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz and the Battle for Cultural Memory*. Allí trato

de mostrar cómo estas dos figuras claves de la literatura latinoamericana representan aspectos esenciales de la cultura mexicana a través de sus escritos literarios. A veces comparten las mismas ideas sobre eventos destacables de la historia. Sin embargo, en ciertos casos difieren de una manera significativa en cuanto a su ideología política, especialmente cuando el tema tiene que ver con el género y cómo insertar a las mujeres en las grandes contiendas culturales. Irónicamente, es Paz el que expresa una solidaridad con Sor Juana, por ejemplo, y no Garro. Y es a Paz y no a Garro al que se cita constantemente cuando un investigador estudia la figura de La Malinche. Es cierto, como sugirió Margo Glantz, que Paz se convirtió en el *gatekeeper* cuando se tiene que lidiar con Sor Juana; en su ensayo –escrito en inglés– dice Glantz:

*Sor Juana cannot be spoken of now without thinking of Octavio Paz. And even if some of his concepts about her could be disputed, his authority is so great that one thinks one is transgressing the law when one tries to contest his words. He has become the guardian of her door. [«Sobre Sor Juana no podemos hablar hoy sin pensar en Octavio Paz. Incluso si algunos de sus conceptos pueden discutirse, la autoridad de Paz en torno a ella es tan grande que se siente como si se estuviera transgrediendo una ley cuando se trata de discutir las palabras del mexicano. Él se ha convertido en el guardián de la puerta de Sor Juana» 129].<sup>3</sup>*

Es decir, después de *Sor Juana Inés de la Cruz* o *Las trampas de la fe*, no se puede hablar de

3 José Pascual Buxó ve el libro de Paz como «magnífico y apasionado, erudito y arbitrario, que es punto de referencia obligada para todos» (52).

la décima musa sin primero referirse a la obra de Paz. Se puede decir lo mismo en cuanto a la figura de La Malinche.

Una posible presentación de Paz y sus mujeres podría comenzar con un acercamiento cronológico –es decir, iniciar mi exposición con La Malinche, del siglo XVI, luego Sor Juana del XVII, y terminar con Garro, del XX. Me parece más apto seguir otra trayectoria, igualmente: estudiar la perspectiva de Paz sobre estas mujeres en su propia trayectoria literaria, o sea, el orden en que publicaron los textos que tratan de ellas. Así empiezo con lo que discernimos en varios de los años treinta y cuarenta, la época en la cual trataron de vivir juntos Paz y Garro; y luego, cómo Paz describe a La Malinche en *El laberinto de la soledad*, para terminar con la mujer que le fascinó por décadas y a la cual dedicó el más grande de sus escritos: Sor Juana. Pretendo sugerir que Paz entró en un laberinto de la soledad con Garro y La Malinche pero trató a Sor Juana con más compasión.

## Paz y Garro

Si Paz se sintió solidarizado con Sor Juana –como poeta, como intelectual, como persona agredida y no comprendida por su sociedad, especialmente por la burocracia oficial–,<sup>4</sup> sugiero que podemos quizá decir que entró con ella en un laberinto de la solidaridad. Todo lo contrario a lo que hizo con la mujer que para muchos heredó los laureles de Sor Juana como la más talentosa escritora de su generación: Elena Garro. Desde mi perspectiva,

4 Véase el ensayo de Enrico Mario Santí, «Sor Juana, Octavio Paz and the Poetics of Restitution», en el cual desarrolla la actitud de Paz hacia Sor Juana.

esta última puede decir: «Sor Juana, c'est moi» y no Paz.<sup>5</sup> Pero el escritor mexicano no la trató como un alma gemela sino como el objeto amado al comienzo de su relación. Descubrimos su gran «*amour fou*» por Garro en las cartas románticas que le escribió entre julio y octubre de 1935. Paz envió unas veinte cartas de amor a la joven Elena, y algunos extractos inéditos fueron publicados en el diario mexicano *El Universal* el sábado 24 de abril de 2004.<sup>6</sup> Dichas cartas están archivadas en la Biblioteca Firestone de Princeton University, y expresan un amor que no quiere aceptar ningún rechazo, aunque Garro solía decir que su padre no quería que ella y Paz se casaran (Melgar: 191).

Aunque dedicadas a Garro e inspiradas por ella, los temas de esas cartas van a reaparecer en poemas más maduros, como el deseo, el amor como comunión, la pasión como forma de conocimiento, la soledad; temas que vemos en *Raíz del hombre* (1937) y *Bajo tu clara sombra* (1941), entre otros libros de poesía, y luego después de las cartas aparecen en *La llama doble* (1993), obra publicada cincuenta y ocho años más tarde.<sup>7</sup>

Cuenta Garro: «me sentía muy incómoda con él, porque como era tan pedante [...] me criticaba mucho [...] que la mujer no debía estudiar, que

5 Como veremos, Paz dice esto en *Las trampas...* (pp. 526-527).

6 Disponible en <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2004/04/24/145838/publican-cartas-de-amor-ineditas-de-octavio-paz-a-elena-garro.html>>.

7 Es posible ver los temas del deseo, el amor como comunión, y la pasión como forma de conocimiento en un texto temprano, «Vigilias: fragmentos del diario de un soñador», que apareció en la revista *Taller* el 7 de diciembre de 1939, y que Dante Salgado señala como «la semilla de textos claves en la escritura paciana como “Carta de creencia” y “La llama doble”» (39).

la mujer era el reposo del guerrero, que lo decían los alemanes y que tenían razón» (Melgar: 180).<sup>8</sup> Como cualquier hombre mexicano de su época, Paz no pensaba tanto en la amada como individuo con su propio albedrío. Lucía Melgar, experta en el tema Paz-Garro, sugiere: «fue un matrimonio consensuado, eso sí, Paz en sus cartas a Elena era de una celotipia espeluznante» (cit. por Moreno). Además de las cartas, que son prueba directa de su actitud, otros lectores asiduos de Paz indican que en ciertos poemas de la época hay alusiones a Garro.<sup>9</sup> Por ejemplo, Peter Earle cita los siguientes versos de *Piedra de sol* que Garro sabía que se referían a ella, aunque no se sintió ofendida (887-888):

*no hay nadie, no eres nadie,  
un montón de ceniza y una escoba,  
un cuchillo mellado y un plumero,  
un pellejo colgado de unos huesos  
un racimo ya seco, un hoyo negro  
y en el fondo del hoyo los dos ojos  
de una niña ahogada hace mil años...*

Parece que Paz hizo un esfuerzo para no nombrar a Elena directamente después de la década del treinta, pero es posible leer obras suyas que dejan ver alusiones a ella. Como nos recuerda Earle, «[...] en un testimonio [Paz] declara que

8 Esta actitud descrita por Garro puede ser caracterizada como machista, pues ve a la mujer como objeto; una actitud que también desarrolla Paz en su percepción de La Malinche, como la «otra». Electa Arenal critica a Paz junto con otros lectores hombres como Alan Trueblood y Luis Harss (y su traducción de «Primero Sueño») de no percibir que Sor Juana escribe desde una visión que es «woman-centered» (51).

9 Además de Earle, Guillermo Sheridan también sugiere que los poemas de los años treinta tienen alusiones a Garro (303-304).

“el poeta no tiene biografía”, pero deja abierta la posibilidad de que si en alguna medida la tiene, se encontrará en sus obras» (877). A partir de este comentario creo que vemos un posible retrato de Garro en un relato de prosa poética, «Mi vida con la ola», que apareció en 1949 en un breve volumen titulado *Arenas movedizas*. Por el título se ve que uno de los temas trata de elementos inestables, de no poder confiar en la realidad circundante. «Movedizo» puede tener una connotación positiva como algo «versátil», o negativa, si se considera algo «inconstante», y Paz juega con los posibles referentes. Tanto como la «arena movediza» denota lo inestable y lo peligroso, la ola también llega a representar no solo lo inestable en sí, sino la situación inestable que puede provocar en alguien esos fenómenos.

La razón por la cual asocié a Garro cuando leí ese texto fue que ella comparte varias características con la ola que Paz describe. Por ejemplo, la descripción de Garro hecha por Moreno destaca el aspecto oximorónico o, en otras palabras, una mujer que contiene aspectos contradictorios, variables e inconstantes:

mujer excéntrica y elegante, esposa difícil de Octavio Paz, católica devota, defensora aguerrida de Rubén Jaramillo y de la causa campesina, monarquista, *bon vivant* despilfarradora (dicen que se quedaba en hoteles de lujo y huía debiendo la cuenta); la instigadora (o traidora) del Movimiento del 68, la antifascista que asistió al funeral de Francisco Franco.<sup>10</sup>

10 Concepción Moreno: «Elena Garro, quince años en el país de la dicha», en *El Economista*, 22 de agosto de 2013, disponible en <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2013/08/22/elena-garro-quince-anos-pais-dicha>>.

Tal parece que el poeta Paz trata de describir cómo es vivir con una mujer tan contradictoria en su alegórico «Mi vida con la ola». Este cuento, del que casi no hay estudios e ignorado inclusive por los críticos más asiduos de Paz, es surrealista o, según la definición que uno emplee, mágicorrealista; no es el momento de discutir las definiciones de estas estéticas, pero seguramente escribir de una manera surrealista o mágicorrealista es algo que también asocia el cuento con Garro, que según algunos es una de las iniciadoras del realismo mágico en Latinoamérica, antes de García Márquez (Thornton y Cosgrove, 2006: 261). Luis Enrique Ramírez, en *La Ingobernable: encuentros y desencuentros con Elena Garro*, sugiere la posibilidad de que la ola, tan bella, enigmática y destructiva, puede bien ser una referencia a Garro, que ella no desmiente (100).

Uno de los pocos que han escrito sobre el cuento es Jorge F. Hernández en un artículo periodístico de *El País Internacional* que destaca el elemento surrealista: «se trata de un magnífico relato con apenas siete páginas de extensión que narra la azarosa aventura de un bañista vacacional que sale del mar acompañado por una ola que se niega a despedirse de él».

La anécdota es esta: el joven que quiere regresar a la ciudad y a su vida después de un interludio en la playa no puede salir solo y recuperar su vida normal porque una ola, y cito, «esbelta y ligera [...] se colgó de mi brazo y se fue conmigo saltando».<sup>11</sup> La ola es la protagonista del cuento

y el joven narrador parece ser la víctima de su asidua compañía. Además, en la manera como narra el joven su relación vemos una inversión, si se quiere, de la realidad de la relación Paz-Garro que leemos en las cartas, pues el narrador dice: «No quise decirle nada, porque me daba pena avergonzarla ante sus compañeras. Además, las miradas coléricas de las mayores me paralizaron». Según las cartas, era Paz el que buscaba y rondaba a Elena, y las miradas coléricas de los padres no lo paralizaron, al contrario: a pesar de las oposiciones paternas, se casó con ella.

En fin, el cuento relata todas las peripecias que le ocurren al joven a causa del apego de la ola, hasta que llega a ser detenido por la policía. Cuando al fin lo liberan de la cárcel entra en otra –aun peor– vida con la ola. La descripción de su vivencia comparte mucho con lo que puede haber sido la vida de Paz con Garro: «Sujeta a la luna, las estrellas, al influjo de la luz de otros mundos, cambiaba de humor y de semblante de una manera que a mí me parecía fantástica, pero que era tal como la marea». El uso de la palabra «luna» nos hace pensar en cómo el gran machista Fernando de las Siete y Cinco, de la obra *Andarse por las ramas*, de Garro, describe a las mujeres como inestables, que viven en «la dimensión lunar» (86), tal como Paz describe a su ola-mujer. Aunque al comienzo de la relación «cambiábamos confidencias, cuchicheos, risas», pronto la ola «empezó a quejarse de soledad», y luego comenzó a jugar con peces que inspiraron celos en el narrador:

Confieso que no sin celos los veía nadar en mi amiga, acariciar sus pechos, dormir entre sus piernas [...]. Entre todos aquellos peces había unos particularmente repulsivos y fero-

<sup>11</sup> Cito de la versión en internet: <<http://www.los cuentos.net/cuentos/other/11/17/144/>>. Hay varias versiones y una adaptada por Elena Poniatowska, cuyo texto está acompañado de hermosos cuadros. Disponible en <[bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=francisca&pag=4](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=francisca&pag=4)>.

ces, unos pequeños tigres de acuario, grandes ojos fijos y bocas hendidas y carniceras. No sé por qué aberración mi amiga se complacía en jugar con ellos, mostrándoles sin rubor una preferencia cuyo significado prefiero ignorar. Pasaba largas horas encerrada con aquellas horribles criaturas.

Así el narrador empezó a cambiar su opinión sobre la ola, en reconocimiento del peligro mortal que corría al estar con ella: «Sentí que me ahogaba. Y cuando estaba a punto de morir... empezó a besarme... Y al mismo tiempo la voluptuosidad me hizo cerrar los ojos. Porque su voz era dulce... Cuando volví en mí, empecé a temerla y a odiarla».

Al final, el narrador confiesa: «Sus dulces brazos se volvieron cuerdas ásperas que me estrangulaban. Y su cuerpo verduoso y elástico, era un látigo implacable, que golpeaba, golpeaba, golpeaba». Recuérdense que el cuento fue publicado en 1949, cuando Paz parece haber cambiado mucho en cuanto a sus ideas de lo que debe hacer una esposa. Según Melgar, en una carta fechada de 1945, «[t]ras ocho años de matrimonio, él ha acabado por reconocer que ser ama de casa y esposa no es suficiente para [Garro]» (194). Sin embargo, la pareja Paz-Garro parece reconocer sus dificultades de convivencia, y aunque no se separaron oficialmente hasta 1959, la vida conyugal descrita por la hija de ambos en su autobiografía refleja bien la actitud que expresa el joven narrador de «Mi vida con la ola».

## Paz y La Malinche

En 1949 Paz estaba por publicar *El laberinto de la soledad*, el libro que le ganó fama inter-

nacional. En cualquiera de las varias versiones del texto —en español, inglés u otro idioma— es uno de los más citados sobre la siquis mexicana y sobre la figura clave de La Malinche. El capítulo «Los hijos de La Malinche» es sin duda el más conocido y más citado, el texto arquetípico si se quiere, que ningún investigador serio puede dejar de lado. Fue Paz quien resumió en plena mitad del siglo xx los casi quinientos años de referencias a esta mujer cuya reputación es tan conflictiva. Aunque hay raros momentos históricos en los cuales La Malinche no haya recibido el oprobio de los mexicanos —por ejemplo, en la época cuando escribía el abuelo de Paz, don Ireneo, durante los años 1880—, las ideas que presentó Octavio Paz en «Los hijos de La Malinche» eran los conceptos más comunes. Y curiosamente, son solo dos páginas en las cuales resume la descripción de esta figura histórica que es también símbolo oximorónico —la madre del mestizo pero a la vez La Chingada y La Llorona.

Durante muchos años la mayoría de los críticos literarios y culturales, hombres en particular, aceptó sin duda las observaciones de Paz sobre esta mujer indígena. Paz destaca la asociación entre La Malinche y la traición; es ella la que simboliza la entrega. Aquí están las famosas palabras de Paz: «el símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se da voluntariamente al Conquistador, pero este, apenas deja de serle útil, la olvida... El pueblo mexicano no perdona su traición a La Malinche. Ella encarna lo abierto, lo chingado» (86). Estas asociaciones entre la figura histórica y conceptos culturales como la traición y el símbolo de lo chingado, la peor maldición para una persona, se ha repetido infinitamente en los estudios sobre La Malinche. Lo que me sorpren-

de es que muchos críticos no cuestionen estas observaciones. Por ejemplo, ¿cómo se sabe que esta mujer «se da voluntariamente al Conquistador»? (Cypess, 1991: 96). Descarta u olvida Paz que esta mujer fue esclava sin voluntad propia y estaba acostumbrada a obedecer. ¿Acaso tenía la opción de oponerse al nuevo amo de su vida? Sin pensar en esa posibilidad, Paz describe a una mujer enamorada que se da al hombre blanco y, así, se convierte en símbolo de todas las indias que nunca van a ser perdonadas; son dos veces o mejor dicho, tres veces traidoras: una por su género, otra por repetir las acciones de la Eva de la *Biblia*, que causó la primera caída del hombre, y para colmo, otra por ser indígenas.

Además, Paz no solo sigue al pintor José Clemente Orozco y la llama la Eva mexicana, concepto de oprobio especialmente en un país católico, sino que también la asocia con iconos folclóricos como La Chingada y La Llorona que ya señalé. Y no es el primero, pero sí el más famoso en ese momento en bautizar un fenómeno cultural poco aceptable a partir de ella: el malinchismo. Aunque Rubén Salazar Mallén lo mencionó en un ensayo anterior de 1942, Paz es citado por haberlo descrito y difundido: el malinchismo como rechazo de lo nacional y apego a lo extranjero. Escribió Paz:

de ahí el éxito del adjetivo despectivo «malinchista», recientemente puesto en circulación por los periódicos para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes. Los malinchistas son los partidarios de que México se abra al exterior: los verdaderos hijos de La Malinche, que es La Chingada en persona. De nuevo aparece lo cerrado por oposición a lo abierto [78].

La Malinche representa «la atroz encarnación de la condición femenina» (77); para Paz, en *El laberinto de la soledad*, La Malinche simboliza la condición de la mujer en tanto objeto sexual, y es siempre «la otra», un ser con una identidad moral inferior («women as sexual objects and inferior moral identities»). Cypess, 1991: 13).

No es cuestión de criticar a Paz por haber difundido las ideas típicas del patriarcado, sino que al escribirlo como lo hizo, repitiendo las opiniones dañinas contra La Malinche, ayudó a mantener un sistema que se sustentaba en la opresión contra las mujeres y los indígenas. Le tocó a Garro, como nuestro más detalladamente en mi libro, encarnar esta opresión y sus efectos. Sugerí que «La culpa es de los tlaxcaltecas» es una respuesta a las ideas machistas de *El laberinto de la soledad*; la protagonista, Laura, a la cual asocio con la figura de La Malinche, resulta no querer darse voluntariamente al europeo blanco, al conquistador, y si se recuerda el desenlace del cuento, decide por su propia cuenta, después de medir bien el comportamiento de Pablo, su esposo europeo y blanco, regresar al primer marido, el indio. Laura no parece pasiva al final del cuento, en contraste con la descripción de Paz que destaca ese rasgo de la mujer; además Laura, como Garro, optó por solidarizarse con el indígena y no con los avatares de Cortés. Ya no es tan pasiva la protagonista femenina ni tan admiradora del hombre europeo.

De todos modos, creo que lo importante de los comentarios de Paz es cómo llegó a estimular el diálogo y abrir la oportunidad para que otras perspectivas se hicieran presentes. Quizá hoy en día estaremos más de acuerdo con lo que escribió Carlos Monsiváis en 1994, con la sabiduría de los cuarenta años que pasaron entre

la publicación de *El laberinto de la soledad* y su ensayo «La Malinche y el Primer Mundo». Afirma Monsiváis que

La Malinche no es ni la Eva ni la Madre (La Chingada para estas fechas es solo un recurso del vocabulario pintoresquista), y se vuelve una figura solo interpretable a la luz de la Conquista... [y] de los roles que el patriarcado le atribuye a lo femenino: la pasividad, la lealtad sacrificial, la traición por amor [146-147].

Entre la Garro de los años sesenta y el Monsiváis de 1994 podemos mencionar muchos textos nuevos de mujeres como Rosario Castellanos (*El eterno femenino*), Sabina Berman (*Águila o sol*), y las chicanas Gloria Anzaldúa en *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza*, y Carmen Tafolla («La Malinche»), que representan a la mujer no como la figura sumisa, pasiva, un objeto manipulado por el hombre, sino un ser con una voluntad independiente. «Fue el canon patriarcal que expresó Paz el que inventó a La “Malinche traidora, La Chingada”», ahora son las mujeres y la voz polifónica las que la rescatan (Cypess, 1993: 221-222).

## Sor Juana

Mientras La Malinche como persona solo ocupa unas páginas en *El laberinto de la soledad*, Sor Juana Inés de la Cruz o *Las trampas de la fe* consta de más de seiscientos cincuenta páginas. Paz empezó a dedicarse al estudio de Sor Juana desde los años siguientes a 1940 y publicó su *magnum opus* en 1982 (Santí, 1993: 103). Ahora nadie se olvida de La Décima Musa; en mi propio caso, en cada curso que dicto siempre aparece algo relevante que ocasiona una alusión a Sor Juana.

Pero antes del siglo xx estaba casi olvidada, según nos recuerda Octavio Paz en el prólogo a las traducciones hechas al inglés por Alan Trueblood. Paz informa al público anglosajón que «*of all the major poets of the Americas, Sor Juana Inés de la Cruz has until recently been the most neglected*». («de todos los grandes poetas de las Américas, Sor Juana Inés de la Cruz ha sido hasta fecha reciente la más ignorada», vii). Paz dice esto en 1988 y también admite que fue él quien le había aconsejado a Trueblood que tradujera a Sor Juana para que el público de habla inglesa pudiera gozar de la riqueza de su poesía. Para Paz, la obra de Sor Juana parece ser una obsesión, y la poeta también se convierte en un espejo de él mismo. En un momento declara: «sor Juana c'est moi» (526-527). Ya la mujer no es la otra, el símbolo de la pasividad. Como expresa Enrico Mario Santí, Paz se empeñó en restituir a esa mujer a un lugar sagrado en el canon de la literatura del Siglo de Oro, una escritora «al nivel de Calderón de la Barca, Góngora y Quevedo» (Santí, 1993: 102). Qué lejos del hombre que había aconsejado a su mujer que no «asist[iera] a reuniones políticas» y que se sintió celoso de las actividades artísticas de Garro (Melgar: 187, 188).

El hombre que se acerca a Sor Juana, en un sentido está involucrado en la política feminista, por decirlo así, si consideramos que está tratando de cambiar el canon para que incluyera a la poeta barroca. Su lectura de Sor Juana insiste en que sufría de la soledad dos veces, como mujer y como intelectual (Santí, 1993: 112). Según Paz, fue reducida al silencio al fin de su vida por métodos que este equipara a los estalinistas con su represión ideológica de los intelectuales. Y de ahí su empatía con ella. En una entrevista con Santí, Paz hace hincapié en esta relación:



En realidad, este libro sobre Sor Juana es una proyección, de modo que yo podría decir un poco como Flaubert: «Madame Bovary, c'est moi». Me veo en Sor Juana, pero claro, Sor Juana fue algo mucho más, fue un gran poeta y fue un gran intelectual, pero sí, ella encarna en cierto modo el destino de los intelectuales en la época moderna [Santí, 1989:117].

La importancia de la labor de Paz está resumida por Rosa Sarabia:

Después de casi dos siglos de completo olvido tanto de la obra como de la figura de Sor Juana, el siglo xx se vio en la ardua tarea de restituirla, ya en nuevas ediciones/traducciones de sus obras como en investigaciones que sacaron documentación a la luz, otorgando nuevas lecturas. Una de esas restituciones fue la de Paz, labor que comenzó en los años cincuenta con artículos y cursos impartidos en universidades extranjeras –ver la primera página de su prólogo– y que finalizó con un ciclópeo ensayo híbrido, rasgo del género que le permitió reunir biografía, análisis literario y estudio del entramado sociocultural de la Nueva España del siglo xvii [120].

Efectivamente, hay que admitir que Paz hizo un esfuerzo por encontrarse con Sor Juana en el laberinto poético de la solidaridad, lo que no podía hacer con Garro o La Malinche. Quizá la mejor manera de terminar con este recorrido sobre Paz y sus mujeres es repetir lo que él observó de Sor Juana: «El enigma de Sor Juana Inés de la Cruz es muchos enigmas: los de la vida y los de la obra. Es claro que hay una relación entre la vida y la obra de un escritor, pero esa relación

nunca es simple... Entre una y otra hay una zona vacía, una hendedura» (Paz, 1982: 13). En eso estoy de acuerdo con Paz.

En resumen, no hay duda del impacto de Octavio Paz sobre las letras hispanas. Tampoco sobre el hecho de que su poesía, su prosa, y todas sus observaciones acerca de la cultura en sus diversas manifestaciones van a ser leídas y comentadas por muchos años. Para numerosos lectores, se trata de un escritor clave en la formación de sus percepciones sobre La Malinche y Sor Juana como símbolos culturales. De allí que creo que sea posible llamarlas las musas de Octavio Paz, ya que son figuras que le inspiraron a escribir. Por otro lado, sugiero que La Malinche y Sor Juana lo acompañaron en el laberinto cultural de la solidaridad, y no de la soledad, aunque ciertamente muchos críticos a través de los años han leído los comentarios de Paz en *El laberinto de la soledad* o en *Sor Juana Inés de la Cruz* o *Las trampas de la fe* no tanto como un diálogo con las mujeres, sino más bien como un monólogo.<sup>12</sup> Es decir, a veces no sabemos si Paz está solo repitiendo las ideas estereotípicas sobre La Malinche, por ejemplo, o si quiere que

12 Ver tan diversos ensayos como los de Rachel Phillips: «Marina/Malinche: Masks and Shadows», en *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*, Berkeley, University of California Press, 1983, pp. 97-114; Laureano Albán: «Eunice Odio: Una mujer contra las máscaras: Los elementos terrestres ante “Máscaras mexicanas”», en *Revista Iberoamericana* 53, No. 138-139, enero de 1987, pp. 325-330; Judy B. McInnis: «Octavio Paz: La Malinche as Symbol of Illegitimacy and Betrayal», en *MACLAS: Latin American Essays* 8, 1994, pp. 51-62; Pamela J. Rader: «Boys to Men: Redefining Masculinities in Woman Hollering Creek and Other Stories», en *Sandra Cisneros's Woman Hollering Creek*, Amsterdam, Netherlands, Rodopi, 2010, pp. 131-149.

las critiquemos en lugar de aceptarlas tal cual. Finalmente, en cuanto a la figura de Elena Garro, su primera mujer, Paz y Garro parecen existir en el laberinto de la soledad; es decir, en una primera etapa, Garro fue su musa –una musa muda. Después, cuando ella recuperó el uso de la palabra publicada, a veces trataron los mismos temas durante sus largas trayectorias; sin embargo, nunca se enfrentaron cara a cara, sino que iban por caminos divergentes, tal y como elaboro con más detalle en *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz and the Battle for Cultural Memory*.

## Bibliografía citada

- Arenal, Electa: «Aria of a cloistered feminist», en *Commonweal* 116.2, 1989, pp. 50-52, disponible en <<http://docdel.umd.edu/illiad/illiad.dll?Action=10&Form=75&Value=803936>>.
- Buxó, José Pascual: *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*, Madrid, Editorial Renacimiento, 2006.
- Cypess, Sandra Messinger: *La Malinche in Mexican Literature: From History to Myth*, Austin, University of Texas, 1991.
- \_\_\_\_\_: «Revisión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea», en *Cuadernos Americanos*, 1993, pp. 208-222.
- \_\_\_\_\_: *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz and the Battle for Cultural Memory*, Austin, University of Texas, 2012.
- DPA: «Publican cartas de amor inéditas de Octavio Paz a Elena Garro», en *Emol*, 24 de abril de 2004, disponible en <<http://www.emol.com/noticias/magazine/2004/04/24/145838/publican-cartas-de-amor-ineditas-de-octavio-paz-a-elena-garro.html>>.
- Earle, Peter G.: «Octavio Paz y Elena Garro: Una Incompatibilidad Creativa», en *Revista Iberoamericana*, 2010, pp. 877-897.
- Garro, Elena: «Andarse por las ramas», en *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1958.
- Glantz, Margo: «Octavio Paz and Sor Juana Inés de La Cruz's Posthumous Fame», en *Pacific Coast Philology*, vol. 28, No. 2, 1993, pp. 129-137.
- Grenier, Yvon: «Octavio Paz and the Changing Role of Intellectuals in Mexico», en *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, vol. 23, No. 2, 2001, pp. 124-143.
- Hernández, Jorge F.: «La ola de Paz», en *El País*, 21 de enero de 2014, disponible en <[http://internacional.elpais.com/internacional/2014/01/21/actualidad/1390265028\\_509488.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2014/01/21/actualidad/1390265028_509488.html)>.
- Melgar, Lucía: «Octavio Paz y Elena Garro a través de las palabras del poeta (1935, 1937, 1944, 1945)», en *Literatura Mexicana*, vol. 13, No. 1, 2002, pp. 173-196.
- Monsiváis, Carlos: «La Malinche y el Primer Mundo», en Margo Glantz (ed.), *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Alfaguara, 1994, pp. 139-147.
- Moreno, Concepción: «Elena Garro, quince años en el país de la dicha», en *El Economista*, 22 de agosto de 2013, disponible en <<http://economista.com.mx/entretenimiento/2013/08/22/elena-garro-quince-anos-pais-dicha>>.
- Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- \_\_\_\_\_: *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

\_\_\_\_\_: *Pasión crítica*, pról., sel. y notas de Hugo J. Verani, Barcelona, Seix Barral, 1985.

\_\_\_\_\_: *La llama doble: amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Ramírez, Luis Enrique: *La ingobernable: encuentros y desencuentros con Elena Garro*, México, Raya en el agua, 2000.

Salazar Mallén, Rubén: «El complejo de Malinche», en *Hoy*, No. 270, año 25, 1942.

Salgado, Dante: «La poética del amor en “Vigilias” de Octavio Paz», en *CONNOTAS. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, No. 6-7, 2006, pp. 39-49.

Santí, Enrico Mario: «“Conversar es humano”: Entrevista con Octavio Paz», en *La Torre: Revista de La Universidad de Puerto Rico*, 1989, pp. 105-121.

\_\_\_\_\_: «Sor Juana, Octavio Paz and the Poetics of Restitution», en *Indiana Journal*

*of Hispanic Literatures*, vol. 1, No. 2, 1993, pp. 101-139.

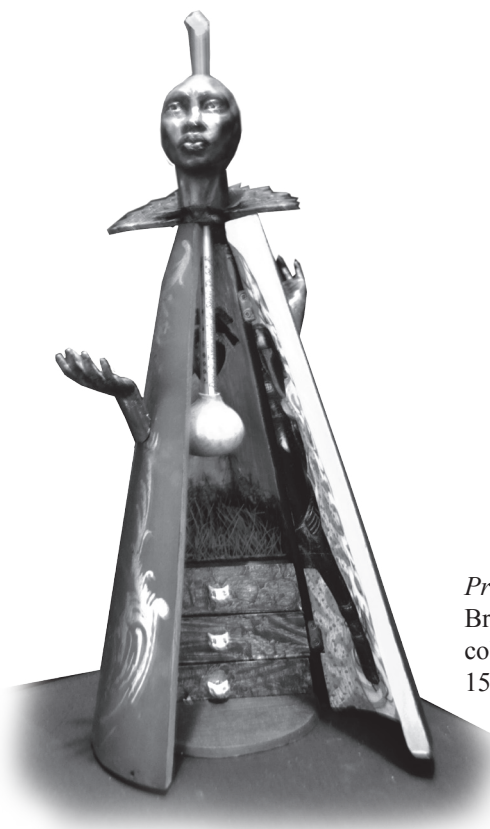
Sarabia, Rosa: «Sor Juana o las trampas de la restitución», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 27, No. 1, 2002, pp. 119-138.

Sheridan, Guillermo: *Poeta con paisaje: Ensayos sobre Octavio Paz*, México, Era, 2004.

Thornton, Niamh y Ciaran Cosgrove: *Women and the War Story in Mexico: La novela de la Revolución*, Lewiston, Mellen, 2006.

Trueblood, Alan (trad.): *A Sor Juana Anthology*, pról. Octavio Paz, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

Villoro, Juan: «Homenaje Centenario Octavio Paz Instituto Cervantes», disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=a3pKXym3m7s>>. **C**



*Prueba de espíritu*, 2015.

Bronce, madera, cuerno, plexiglás, collage, hueso, calabaza y esmeralda, 15,24 x 17,78 cm

# El *ahayu* americano

## Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata

### Introducción

**T**ras haber cruzado períodos de desconocimiento y olvido,<sup>1</sup> la obra de Gamaliel Churata (1897-1969)<sup>2</sup> comienza a recibir, a partir de los años noventa, una atención creciente por parte de la crítica. Este interés comprueba su centralidad en la historia de la literatura andina, peruana y latinoamericana

1 Como destaca Moraña, «desde la década de los años sesenta *El pez de oro*, publicado tardíamente en 1957, empezaría a ser reconocido también en Perú como un texto inclasificable y de oscura belleza que rompe los ordenamientos canónicos y en el que se comienza a intuir un mensaje cifrado de innegable riqueza conceptual». Hasta los noventa son escasos los estudios críticos en Perú sobre la obra de Churata (Moraña, 2015: 70-71).

2 Gamaliel Churata, seudónimo de Arturo Pablo Peralta Miranda (1897-1969) fue novelista, poeta, ensayista, periodista puneño, fundador del grupo Orkopata y de la revista *Boletín Titikaka* (1926-1930), que planteaba un indigenismo de vanguardia. Proyecto que luego encontrará su expresión en la obra más conocida de Churata, *El pez de oro* (1957). En 1932, la persecución que padeció el autor durante el gobierno de Sánchez Cerro (1931-1933) por su vinculación con *Amauta* y por su participación en las rebeliones indígenas en el Departamento peruano de Puno de las primeras décadas del siglo xx (Rénique, 2009, 2016) lo obligó a sufrir encarcelamiento en Puno y a establecerse en La Paz, en abril del mismo año (Vilchis, 2013: 125). En breve tiempo, Churata participó activamente en el debate político y literario boliviano: «desde el activismo cultural defenderá la causa boliviana durante la guerra del Chaco (1932-1935), apoyará incondicionalmente proyectos de

en general. A lo largo de su trayectoria periodística y literaria el autor reflexiona, desde los Andes, sobre la complejidad de América. En el contexto andino demuestra que el ser «indio» no es una condición en sí, sino una construcción de la «situación colonial» (Bonfil, 1972: 111), cuya subalternización debe comprenderse desde la instauración de regímenes que han naturalizado las desigualdades sociales y económicas. En el caso de Perú y Bolivia,<sup>3</sup> su proyecto apunta a repensar, de manera estructural, la idea de nación a partir de una legitimación de lo indígena. Más allá de los confines nacionales, reivindica una América independiente y conciente de su heterogeneidad. En la conferencia de 1966, dictada en la Universidad Federico Villareal, Churata escribe lo siguiente:

Así, pues, por este camino tenemos una decisión que establecer. Nosotros somos indios o admitamos que no somos de América. Se puede ser indio y tener los ojos azules. La naturaleza étnica de la nacionalidad no está en el color de la piel, está en el movimiento del alma, está en el impulso de la voluntad creadora. Los hombres que levantaron los megalitos fenomenales de Sacsayhuaman, eran hombres de nuestra naturaleza patricia.

---

educación indígena como los de Warisata y Caiza y, en la década de los cincuenta, colaborará con el gobierno de Paz Estenssoro desde la Subsecretaría de Prensa, Información y Cultura (SPIC), institución eje de las políticas culturales del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR)» (Monasterios 2015b: 231). Para un perfil biográfico ver en particular Calsín (1999), Usandizaga (2012), Vilchis (2013), Monasterios (2015a).

<sup>3</sup> A propósito del discurso político de Gamaliel Churata en Bolivia, ver Monasterios (2015a).

Nosotros tenemos que ir por el camino de esas construcciones para que las raíces de la América subsistan, no desaparezcan en el aluvión del anegamiento colonial que hoy trata de desfigurar la raíz y la fisonomía de la naturaleza americana [Churata, 1988: 64].

La reapropiación del ser americano no implica, sin embargo, una vuelta atrás hacia un pasado fosilizado, sino el rescate de una memoria que legitime su identidad en el presente. En esta elaboración conceptual es central la herencia mariáteguiana que Churata recoge. Piénsese, por ejemplo, en las palabras del célebre pensador peruano cuando, en el artículo «Lo nacional y lo exótico» (1924), afirma:

El Perú es todavía una nacionalidad en formación. Lo están construyendo sobre los inertes estratos indígenas, los aluviones de la civilización occidental. La conquista española aniquiló la cultura incaica. Destruyó el Perú autóctono. Frustró la única peruanidad que ha existido. Los españoles extirparon del suelo y de la raza todos los elementos vivos de la cultura indígena. Reemplazaron la religión incásica con la religión católica romana. De la cultura incásica no dejaron sino vestigios muertos [Mariátegui, 1970: 36].

La propuesta de Churata, así como la de Mariátegui, es central en la construcción de un «alma» que, en palabras de Portocarrero, se podría entender como «el entramado de valores y actitudes, de modos de ser y gozar, de memorias y proyectos, que se han naturalizado como la “esencia” de una colectividad» que trasciende los confines nacionales (Portocarrero, 2015: 313).

Lo que Churata plantea es que América desate sus lazos de dependencia económica, cultural y estética para establecer formas dialógicas y recíprocas con otras tradiciones de pensamiento. Vale la pena citar este fragmento: «Somos de América o no somos americanos. Esto no quiere decir un enfrentamiento ceñudo o sañudo contra el europeísmo; no quiere decir que debemos rechazar las expresiones de la cultura moderna, que debemos cancelar todas las expresiones de la cultura de occidente» (Churata, 1988: 66). La literatura deviene el medio para reivindicar la simetría entre diferentes maneras de pensar la realidad. Una escritura que encuentra su cauce de expresión en un lenguaje abierto hacia la «hibridación», basado en el injerto del quechua y el aymara dentro del español, que sea imagen del horizonte cultural andino y nuevo camino para la búsqueda de una voz americana.<sup>4</sup> La obra de Gamaliel Churata recuerda, en su heterogeneidad, la América.

A raíz de esto, el artículo se propone investigar las relaciones entre ontología y política que caracterizan la trayectoria literaria e intelectual de Gamaliel Churata a través de uno de los temas centrales de su planteamiento teórico, el *ahayu*.<sup>5</sup> Este concepto ha sido abordado por parte de la crítica, en particular, en relación con la supera-

ción planteada por el autor tanto de la polaridad platónica cuerpo-espíritu, como de la idea de muerte, a través de una mirada que va desde lo individual a lo colectivo (Badini, 1997, 2010; Bosshard, 2007; Usandizaga, 2005, 2006, 2012, 2015; Gonzales Fernández, 2009; Hernando Marsal, 2013a, 2013b; Mamani, 2015; Monasterios, 2015a, 2015b). Un aspecto poco explorado sigue siendo la forma en que el escritor puneño logra conectar la enfermedad social andina conocida como «susto» con una búsqueda reivindicativa de corte político e identitario.<sup>6</sup> Sobre todo a partir del análisis de *El pez de oro* (1957) y del poemario inédito *Khirkhilas de la Sirena*,<sup>7</sup> se investigarán las causas que determinaron la enfermedad social, así como los síntomas, el diagnóstico y los remedios de su curación.

6 Con respecto a un plano histórico y político, Monasterios escribe que «*El pez de oro* propone, con argumentos históricos y estéticos de calidad argumental, un movimiento hacia adentro que le permita a América y a la literatura americana, zanjar determinismos colonizadores y desviar el dramático destino de la disolución cultural. Si alguna ley gobierna esta intención, Churata la concentra en tres palabras: “¡Adentro; más adentro!”» (Monasterios 2015b: 270).

7 La obra inédita *Khirkhilas de la Sirena* (edición crítica y notas de Paola Mancosu) está en proceso de edición con Plural Editores (La Paz, Bolivia). El poemario, como afirma el mismo autor, se divide en dos partes. La primera se compone de quince poemas («Puma Bellica», «Urpilila», «Charankuni», «Tiempo de wayñu», «Acaba de parirle», «Asina», «Harawi», «¡Inká!», «Tonito», «Amaya Thokhaña», «Mnemónica trascendental del latido», «Wayñusiña», «Khollallali», «Laja de Ayes», «Me he perdido en tu carne»), mientras que la segunda consiste en un único texto titulado «Wayñusiñas de la Sirena». Los poemas se escribieron probablemente en la década de los sesenta.

4 De acuerdo con Monasterios, «una de las propuestas centrales de *El pez de oro* es precisamente exponer el determinismo colonial que convirtió el vínculo transatlántico en metódica transfusión de occidente en América» (Monasterios, 2015b: 297).

5 El término designa uno de los componentes anímicos que integran a la persona, según la visión andina aymara. En este trabajo, se respetará la grafía *ahayu* empleada por el autor en referencia a sus obras, ya que difiere de la actual aymara *ajayu*.

## Susto y pérdida del *ahayu*

El *layka* «extendió el tari; y antes de echar a volar las hojitas de coca, se dirigió a mi lecho; levantó las frazadas; sobre el tórax, a flor de piel, vació el contenido de la chuspa,<sup>8</sup> cubriéndolo todo después» (Churata, 2012: 497).<sup>9</sup> De este modo, Churata expresa la ritualidad con que se diagnostica la enfermedad que aflige al protagonista, quien, como revelan las hojas de coca, perdió su *ahayu*.<sup>10</sup>

La literatura etnográfica andinista se ha ocupado detenidamente de la enfermedad social conocida como «susto», que puede representar un «serio problema de salud» (Fernández Juárez, 2004: 279). Se trata de un fuerte espanto que causa la pérdida del *ajayu* de quien ha padecido el miedo (Rubel, 1964; Rubel, O’Neill y Collado-Ardón, 1984; Fernández Juárez, 2004; Bolton, 2013), hasta provocar, en los casos más graves, su muerte. Los factores que causan el susto y la consiguiente huida del «alma» pueden ser múltiples: una fuerte impresión o miedo, una debilidad sentimental, o el encuentro con entidades de las regiones andinas que pueden agarrar el espíritu

de las personas que se cruzan con ellas. Por esta razón, es importante que el *yatiri* o el *laiqa*, especialistas rituales, reincorporen el «alma» con prontitud (Fernández Juárez, 2004: 279). Es imprescindible, entonces, volver a «llamar» el *ajayu*, a través de diferentes técnicas de curación, para que el componente anímico e identitario, temporáneamente perdido, se reintegre en el cuerpo de la persona enferma (Branca, 2016: 497-498).

En palabras de Churata «es el “ánimo” que según las intuiciones del arcaico puede abandonar temporalmente (*kiuchaska*) la cobertura del ser» (Churata, 2012: 293). En el glosario de *El pez de oro*, *kiuchaska* es voz quechua con que se indican las «dolencias del alma»<sup>11</sup> (2012: 991). La aparente ambigüedad que parece caracterizar el uso no unívoco de términos relativos a los componentes anímicos merece una breve aclaración. *Naya*, *ánimo* o *ahayu* son términos fronterizos que forman parte del mismo campo semántico, pero que no pueden considerarse intercambiables. *Naya*, además de ser en aymara la primera persona del singular, en Churata se extiende a una dimensión de conciencia colectiva (Usandizaga, 2006: 162). Traducir *ánimo* o *ajayu* como «alma» resultaría imperfecto: «Yo no llamaré al fluido que anima, alma, con voz latina, ni sique, con voz griega; llámárela con voz vernácula americana: *Ahayu*» (Churata, 1971: 21).<sup>12</sup> Si

8 En la grafía quechua y aymara actual *ch’uspa*. Bolsa de lana para portar las hojas de coca.

9 Fragmento de «Mama Kuka» de *El pez de oro*. Para un análisis del capítulo ver Hernando Marsal (2012) y Usandizaga (2015).

10 Como afirma Usandizaga, *El pez de oro* se concibe como una narración-convocación que remite a la ritualidad andina protagonizada por el *layqa*, como señala el mismo subtítulo de la obra, *Retablos del laykhakuy*. De entre los rituales presentes en el texto, afirma la estudiosa, se halla el llamado del *ajayu*, del que habla también José María Arguedas en el «El Layk’a» (Usandizaga, 2015: 1017). El término *layka* (en la grafía actual *layqa*) hace referencia al especialista ritual andino.

11 La definición es la siguiente: «*Kiuchaska*. Dolencias del corazón en las sintomatologías del Kholliiri. Se ha asustado el niño, y hasta el adulto; se les dio vuelta al corazón. En la realidad, dolencias del alma» (Churata, 2012: 991).

12 Según Usandizaga, la identificación entre alma y materia se debe al rechazo de «la trascendencia como negación de lo corpóreo propia de la mística cristiana»

cierta tradición filosófica y religiosa occidental plantea la polaridad cuerpo-espíritu, Churata logra poner en discusión la universalidad de esta concepción mostrando cómo «interioridad» y «física» asumen un sentido propio en cada contexto, en este caso, el andino. De acuerdo con Descola, «interioridad» incluye categorías de significados como «espíritu», «alma», «subjetividad», «conciencia», así como «los principios inmateriales a los que se considera causantes de la animación, como el aliento y la energía vital, a la vez que nociones aún más abstractas, como la idea que comparto con otros una misma esencia» (Descola, 2005: 180). En el pensamiento churata, se sostiene la materialidad del principio vital, así como la identificación entre *ahayu* y *hata*, que «en aymara, es semilla», es decir, «el destino germinal del hombre» (Churata, 2010: 142, 98). El *ahayu*, como semilla de germinación que posibilita el movimiento vital, no se concibe separado del cuerpo y de sus fluidos, sino como parte integrante de ello: «el alma no sea la sangre, mas

---

(Usandizaga, 2012: 77). Bosshard, además, señala cómo la idea de *ahayu*, es decir, de «alma indígena colectiva», respondería a «una teoría del monismo indígena, en la cual cuerpo y espíritu se entienden como una misma materia inseparable», resultado de la negación de la dicotomía platónica entre cuerpo y espíritu (Bosshard, 2007: 516-517). Esta idea ha sido remarcada también por Hernando Marsal al destacar la ruptura churata con respecto al idealismo platónico y a «sus derivaciones cristianas alma y cuerpo, y sobre todo, vida y muerte» (Hernando Marsal, 2013a: 306). Además, Monasterios ha destacado la conexión con el pensamiento teosófico de Helena Blavatsky que cuestionaba el dualismo cuerpo-alma al proponer «la noción de que “materia” y “energía” son una misma cosa en diferentes estados de manifestación» (Monasterios, 2015b: 341).

está en ella; en sus huesos, en su nervadura, en suma, está en el movimiento y es el movimiento. Así lo siente el runa-hake»<sup>13</sup> (2012: 292). En una visión según la cual el ser humano «está en fruto y germinación» (2012: 214), el *ahayu* es interpretado por el autor como gen que garantiza la permanencia del entramado vital; al contrario, «la muerte es el no movimiento» (2012: 327).<sup>14</sup> Asimismo, en *Khirkhilas de la Sirena*, aparece a menudo la analogía con el textil para vehicular la idea de un «alma» que no es fija, encerrada en sus límites corpóreos individuales, ya que se va haciendo y deshaciendo en una continuidad entre la vida y la muerte. El *ahayu* «no es algo fijo que una persona tiene; sino una cualidad dinámica», recalca Burman (2011: 117). Además de la falta de fijeza, que puede explicar su alejamiento del cuerpo de forma temporánea o definitiva, Churata le atribuye una dimensión colectiva.<sup>15</sup>

Al concebirse el ser individual como parte integrante del grupo social, la huida del *ahayu* puede traspasar los confines subjetivos y convertirse en un hecho sociocultural. De este modo, así como la persona puede perder su «alma» padeciendo una debilitación de su ser, también el cuerpo social puede sufrir la huida de su *ahayu*, de su identidad grupal. Entonces, cabe preguntarse por qué el pueblo americano no consigue, citando a Churata, «estar en el ser [...], en *ahayu*» (Churata, 2012: 213).

13 El término quechua *runa* y el término aymara *hakhe* (en la grafía actual *jaqi*) significan «ser humano», «persona».

14 Ver Badini (2010).

15 En el análisis de la fórmula recurrente «Tú eres naya», Bosshard destaca cómo el autor construye «el yo como parte integral de un colectivo. El “ego” hay que comprenderlo en un tú múltiple [...]» (Bosshard, 2007: 518).



## Patología del ser social

Según Churata, la pérdida del *ahayu*, en cuanto «alma colectiva» (Churata, 2012: 158), ha determinado una enfermedad que se proyecta desde un nivel individual hacia uno social. A este propósito cabe señalar el estudio de Burman *Descolonización aymara* (2011), donde se analiza la conexión entre las prácticas rituales de curación propia de los Andes bolivianos, destinadas a sanar la dolencia del alma individual, con los movimientos de reivindicación sociopolítica aymara indianista-cataristas. En ambos casos, se evidencia la presencia de dos conceptos recurrentes: el de «pérdida» y el de «imposición». Así como el individuo después de un fuerte susto puede perder su «alma» a causa del ingreso en su cuerpo de un factor extraño, enfermándolo, en un nivel social, el impacto colonial ha determinado un espanto común, causando la pérdida de la identidad colectiva y la consecuente imposición de componentes otros (Burman, 2010, 2011). En línea con esta perspectiva sociopolítica, es posible rastrear los conceptos de «pérdida» e «imposición» en la obra churatiana. Según el autor, la causa principal de la enfermedad del cuerpo social es, sin duda, el colonialismo. La subalternización del conocimiento y de las lenguas quechua y aymara, aptas para vehicularlo, así como la consecuente imposición del español y de las formas culturales, religiosas, económicas y sociopolíticas ajenas, ha determinado la enfermedad social. El *ahayu* es concebido como polifacético, ya que se configura como epistémico, lingüístico, literario y cultural. La patología es metáfora de una debilitación identitaria que afecta al pueblo, repensado, según «planos vitales», como

organismo enfermizo. Según esta perspectiva, el llamado y la reapropiación del *ahayu*, como destaca Churata, «supone, en período cíclico, la expulsión de los factores que determinaron su inhibición» (Churata, 2012: 158). El relato de la experiencia de la «enfermedad» colonial y de su consecuente curación, hace hincapié en la permanencia y recreación de relaciones de poder que continúan existiendo tras la época colonial, bajo la forma de colonialismo interno.<sup>16</sup> A este propósito cabe destacar que las reivindicaciones de Churata contra las expropiaciones oligárquicas y gamonalistas de las tierras pueden ser leídas a la luz del término analítico de «pérdida», que no solo se configura como cultural e identitaria, sino también como territorial. Vacío que puede sanarse a través de una desestructuración de las jerarquías de poder que los Estados neoliberales van perpetuando, del reconocimiento de una economía agraria comunitaria insertada en la modernidad y de la legitimación de la agencia intelectual y política de los pueblos indígenas en cuanto actores sociales (Monasterios, 2015a). De forma provocativa, Churata escribe:

la raza, si existe, la trasmite la semilla humana, y debe en ella estudiarse la realidad del fenómeno. [...] Cuantos hijos proliferan del colonizador son hijos suyos tan relativamente,

16 El concepto de colonialismo interno es propuesto por Pablo González Casanova (1969) y luego reformulado por Silvia Rivera Cusicanqui y se refiere al «conjunto de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad, que emergen a la superficie de la contemporaneidad, y cruzan, por tanto, las esferas coetáneas de los modos de producción, los sistemas políticos estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural» (Rivera Cusicanqui, 2010: 37).

que muy pronto señalan discrepancias geológicas con su progenitor revelando estructuras mentales no europeas. El gen aborigen vive en el oxígeno y del oxígeno del aire; el del colonizador llega en ampollita inyectable [Churata, *Khirkhilas de la Sirena*].

El rechazo de la idea de raza es tajante y, cuando el autor lo emplea, lo hace para referirse al «conjunto de ideales político-económicos», alejándose decididamente de lo biológico. En «Tendencia y filosofía de la chujlla», artículo publicado en 1933 en la *Semana Gráfica*, Churata escribe que «la conquista no gestó un espíritu; impuso un idioma y un régimen artificial que tiende a inhibirse. No nos unificamos en el hispanismo. El latinismo tampoco unifica. Solo unifica la raza –conjunto de ideales político-económicos–. América ha vivido escindiendo su cultura propia, olvidándose de sí misma» (Churata, 2009: 172-173).

De este modo, rehúye la imposición política del mestizaje, «racial» y cultural, entendido como transfusión ideológica blanqueadora capaz de diluir el componente cultural aymara y quechua, hasta borrarlo de la memoria social. Si el impacto colonial ha pretendido inyectar «el gen colonizador», es decir, trasplantar formas culturales europeas, barrer historias y ontologías, Churata rompe con la idea de un mestizaje homogéneo y conciliador.<sup>17</sup> Empero, el resultado de esta imposición es el aturdimiento identitario social. No se trata de recuperar una esencia social

ahistórica, sino un «alma» plenamente dinámica ya que «la naturaleza étnica de la nacionalidad no está en el color de la piel, está en el movimiento del alma» (Churata, 1988: 64). «Me he perdido en un polvo sin camino», constata el ser americano de Gamaliel Churata (*Khirkhilas de la Sirena*). La huida de su *ahayu* es solo temporal, ya que «la célula no muere; mas se le obliga a vivir muerta» (Churata, 2012: 971).

## Síntomas

Lo que subyace al estado patológico es una inquietud que, desde siempre, aflige al ser humano, es decir, la idea de muerte en su dimensión individual y social. En oposición a una visión teleológica del fin de la existencia, Churata define la muerte como un estado transitorio del ser: «en el plano de lo que se llama la Muerte, y es simplemente el retorno del individuo somático a su condición embrional, genes, o alma, de hombre y mujer» (*Khirkhilas de la Sirena*). De este modo, la muerte biológica del individuo se anula en su reintegración al grupo social, poniendo en tela de juicio la idea de muerte como fin, afirmada como universal. En el contexto andino, referencia primaria para el autor, la muerte se concibe como descanso (Fernández Juárez, 2001; Albó, 2007: 147) y el culto a los antepasados legitima la continuidad identitaria de la comunidad social. De acuerdo con Francisco Gil García, en referencia a los ritos funerarios andinos prehispanicos, los difuntos «definen a la comunidad, le confieren identidad, legitiman sus posesiones de tierras y recursos y protegen a sus miembros de la injerencia externa» (Gil García, 2002: 60). En línea con este pensamiento, según Churata, el síntoma principal de la patología social es

17 A este propósito ver también Bosshard (2007), Niemyer (2004), Usandizaga (2006, 2012), Hernando Marsal (2007, 2010), Monasterios (2015a, 2015b), Espezuza Salmón (2015).

precisamente la idea de muerte concebida como el fin de la vida y por esto apartada de lo social (Thomas, 1993). En la transposición de lo individual a lo social, así como los individuos no cesan de ser, el pueblo, como conjunto más amplio, tampoco lo hace (Mamani, 2015: 108). De este modo el autor conjuga lo ontológico con lo político. La labilidad de la frontera entre vida y muerte se refleja, además, en la matización de los confines de la subjetividad individual y colectiva. El pueblo americano es suma de «múltiples conciencias» en que el yo se redefine y rencuentra su plenitud identitaria. Gracias a la percepción de la presencia de sus antepasados, el sujeto colectivo percibe su haber sido, su ser y estar en el presente. Empero, si la pérdida del *ahayu* no puede ser definitiva, su «regreso» tampoco puede ser cíclico, siempre igual a sí mismo y petrificado, ya que la reapropiación del pasado se concibe como injerto en la contemporaneidad y su «regreso» como restitución y reapropiación en un constante devenir.

Churata rescata un sistema de símbolos que pueden funcionar como alfabeto, codificación social de lo Incognoscible (Churata, 1988: 27), que logre determinar la anulación de la idea de muerte del «alma» social y la consecuente demostración de su presencia. En *El pez de oro* y en *Khirkhilas de la Sirena*, Churata recurre a la historia mítica del Pez de oro<sup>18</sup> como herramienta para sanar la desorientación identitaria

18 El mito del Pez de oro (Khorí-Challwa), afirma Usandizaga, podría considerarse como literario ya que «incorpora una serie de elementos del sistema mítico andino, antiguos y actuales [...]; aunque no corresponde totalmente a un relato de la tradición, sí que está conectado con historias y figuras orales, transcritas e iconográficas» (Usandizaga, 2012: 44).

colectiva. Los símbolos que aparecen en ambas obras permiten el acceso a la codificación «de la realidad de [la] naturaleza anímica» del ser americano. El mito del Pez de oro se interpreta, como ha destacado Bosshard, «como proceso de tránsito de un estado prehistórico y matriarcal simbolizado por el Khorí-Puma [...] hacia la alta cultura incaica que manifiesta en el Pez de oro» (Bosshard, 2007: 534). El Pez de oro, hijo del Khorí-Puma (Puma de oro) y de la Sirena del Lago Titikaka, es la imagen de los «genes, o semilla, o alma del hombre», ese «individuo-memoria» que es, en cuanto ente, suma de los muertos que en él viven (Churata, 1971: 30). Por lo tanto, la persona nunca es individual, sino que siempre es colectiva. Entonces, ¿cuáles han sido los factores que determinaron la huida del *ahayu* americano?

### La tiranía del Wawaku y la «Batalla del Espanto»

En la obra del autor, la figura del Wawaku es una metáfora política de los procesos coloniales que se reconstituyen aún después de la proclamación de la Independencia (Quijano, 1992). En palabras de Churata: «Tras no pocos siglos de esclavitud, en los que si bien salimos de la tiranía del Wawaku, fue para caer a manos de gobiernos tontos, y, sobre eso, tiranos, como aquel» (Churata, 2012: 853). Según la simbología churatiana, el Wawaku es «la deidad de la pestilencia y de los cenegales del Titicaca, [...] representativo de la esclavitud y de la muerte» (Churata, 1988: 63). Es símbolo de un sistema ajeno, una otredad, totalmente desconocida, que se va imponiendo. En el capítulo «Morir de América» de *El pez de oro*, el monstruo amenaza la estabilidad del

Estado edificado bajo las aguas del lago por el Puma de oro y el Pez de oro, el príncipe del Tawantisuyu.<sup>19</sup> En la opinión de Churata, la organización política andina de la comunidad (*ayllu*) permanece a través de las épocas como un modelo alternativo al hegemónico, enraizado en la sociedad matriarcal, representada por «el Puma de oro, símbolo del hombre matriarcal, de la edad lunar» (Churata, 1971: 14). El Wawaku, en conclusión, es «una enfermedad de la vida» (Churata, 2012: 914), una «animación simbólica de la muerte» (2012: 840). El susto provocado por el monstruo ha ido enfermando el *ahayu* colectivo. No debe extrañar, entonces, que la lucha contra el Wawaku adquiera el nombre de «La Batalla del Espanto», durante la cual el monstruo empieza a concretarse, ya que su descripción física se hace cada vez más detallada. A lo largo del relato, pasa de ser sombra a asumir múltiples aspectos, hasta que muestra su forma real. Primero, se le llama «el barbudo» (2012: 925), en clara asociación con los conquistadores. Después, se le describe como una bestia cuellicorta y antropomórfica con «dedos, que entre uno y el otro,

19 Agradezco a Meritxell Hernando Marsal haberme facilitado su texto «La política del miedo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata» (2013), el único trabajo escrito hasta ahora totalmente dedicado a la figura del Wawaku. Partiendo de las reflexiones de Hobbes sobre el miedo, concebido como instrumento político de control del Estado moderno, Hernando Marsal analiza la figura del monstruo como encarnación del miedo y de la muerte, poniéndola en conexión con las jerarquías de poder y de subalternización que afligen a la sociedad y la cultura andina. Además, según su lectura, el Wawaku se presenta como una «afección colectiva» (Hernando Marsal, 2013a: 304).

perdían las membradas del palmípedo» y con cuerpo «velludo, con la verdosa color del animal marino» (2012: 954). Su cabeza era microcéfala, tenía «ojos pequeñitos y estópidos», «regresivo prognatismo», «jetas de místico», «frente espantadiza y apretada», «nariz eurásica», «hirsuta pelambre» y «erizadas barbas» (2012: 954). En línea con dichas características, la portada de la edición Canata de *El pez de oro* (1957) bien podría refigurar el asalto al Wawaku. La bestia, situada en la parte central de la imagen, se ve rodeada por el ejército de los peces del Lago Titikaka que luchan juntos con el Puma de oro y el Pez de oro. La «Batalla del Espanto» se concluye, finalmente, con la muerte de la bestia que lamentablemente, en el asalto final, consigue matar con su zarpa al Pez de oro. Empero, «aquel no fue morir de América, niña querida» (2012: 961), ya que a la reactualización de los eventos traumatizantes que han determinado el desprendimiento del *ahayu* americano, sigue la afirmación de su recuperación. En efecto, la ritualidad política de la batalla funciona como reactivación de la memoria de un pasado anticolonial, que es «no yerto, fértil, fluyente» (2012: 344).

## Reapropiación del *ahayu*

La «Batalla del Espanto» es también el eje central de «Puma Bellica», poema que abre *Khirkhilas de la Sirena* y en que se celebra la unión entre el Puma y la Sirena, simbolizando la continuidad vital amenazada por el Wawaku, como se lee en los versos que siguen: «la bestia desnuda la zarpa / la muerte acomete con su lobo de fuego». El monstruo vuelve como representación del susto, así como de la idea de muerte, que no solo se impone como fuerza

exterior, sino que permea la existencia del Puma y de la Sirena. De este modo, se representa la corporeización del miedo: «Oh, bestia en mí, / yo, bestia en ti, estertor de la Muerte». Al final del poema se pronostica que la Sirena, aunque atrapada en el lodo donde habita el Wawaku, conseguirá transmitir la fuerza vital para que se gane la batalla: «De las tumbas volverá la Sirena, / levantará mi garra la raíz de su aroma. / ¡Espera, mamitay: ya la guerra se labra!». La madre del Pez de oro, entonces, asegura la reintegración del *ahayu*, es decir, la continuidad identitaria del ser, tanto individual como colectivo; su aroma, que desempeña un papel central en el poema, constituye un elemento indispensable en la ritualidad destinada a «llamar» al espíritu, ya que, como destaca Burman, las «almas» «se alimentan de los olores y del humo [...] a través de la quema de elementos vegetales, minerales y animales» (Burman, 2011: 120). La imagen de la sirena evocada, empero, no coincide con la de la tradición medieval occidental.

En primer lugar, según la visión churatiana, representa el símbolo totémico del lago Titikaka y con la sociedad Tiwanaku, centro de un importante régimen político, sociológico del matriarcado vinculado a los cultos acuáticos:<sup>20</sup> «Las estatuas prominentes de Tiwanaku todas tienen las trenzas de la mujer, y la falda está constituida por una estilización de la escama. Se trata, pues, de Sirenas del Lago Titikaka, y

de una economía de pesca [...] todo lo que hace forzoso admitir que se trata de representaciones matriarcales» (Churata, 2010: 58).

En segundo lugar, el autor hace referencia a la tradición andina según la cual las *sirenas/sirinas* o *sirinus* son seres que viven en las fuentes de agua, relacionados con el *manqha pacha* (el mundo de abajo y de adentro). Mediadores entre el interior de la tierra y su superficie, entre los vivos y los difuntos, ya que acompañan las almas a su regreso. Son seres ambiguos: por un lado, pueden causar el «susto» y la consecuente pérdida del alma (Stobart, 2010); por el otro, son fuente de inspiración musical. Al transmitir las nuevas melodías, las sirenas transfieren una «energía animada» a los instrumentos musicales. Sus tonadas funcionan, en analogía con la forma poética, como antídoto vital contra la idea de muerte, capaces de garantizar la armonía social entre lo visible y lo invisible, permitiendo la continuidad de la comunidad. La Sirena, como el Puma, es un símbolo funcional a decretar la permanencia de los antepasados, imprescindible para fortalecer la unión social y anclar la identidad colectiva en su espacialidad y temporalidad (Gil García, 2002: 72).

## Conclusiones

La patología social, personificada por el Wawaku y el síndrome del «susto», ha determinado la pérdida de un *ahayu* concebido a través de una lente polifacética y cambiante, ya que se configura como epistémico, lingüístico, literario y cultural. A este propósito, cabe precisar que su reapropiación por parte de un organismo social moribundo no se traduce en una visión arcaizante de la memoria del pasado. Se puede «ser muy

20 Churata, en *Resurrección de los muertos*, cita a Bachofen con respecto a sus trabajos sobre el derecho materno (1861) en las culturas preindoeuropeas, donde se parte de la hipótesis de la existencia del matriarcado como etapa cultural que precedió al patriarcado en la evolución histórica humana (Churata, 2010: 729).

modernos, pero siendo muy antiguos», afirma el autor (Churata, 1988: 66). Las «simbolografías» churatianas, así como la poesía, tienen la función de sanar la desorientación colectiva. La legitimación de formas de pensar el mundo, a partir del horizonte cultural andino, se articula con la reivindicación de corte político e identitario, a través de conceptos como el *ahayu*, la enfermedad del «susto» y su llamado o de la superación de la idea de muerte.

El primer paso hacia la curación social es reconstruir anclajes identitarios a partir de la identificación espacio-territorial, legitimada por la permanencia de los difuntos. Dicha visión coincide con la lucha churadiana contra las expoliaciones territoriales y con la propuesta de un Estado y una educación arraigados en el *ayllu* (comunidad). Piénsese, por ejemplo, en la participación de Churata en la Escuela Ayllu de Warisata (1931-1940), que «se postuló como un proyecto y modelo educativo de resistencia comunitaria frente a la expansión del latifundio» (Vilchis, 2014: 122). En el proceso de formación de una identidad nacional, el cuestionamiento de la naturalización de las categorías sociales coloniales se concreta mediante la afirmación de un sujeto que se reivindica como «runahakhe», término que une el quechua y el aymara para designar al ser humano. Solo la ruptura con un idioma y «una literatura de colonia» (Churata, 1988: 66) puede dar voz a un lenguaje y a un ser social en *ahayu*. Se trata de una lengua en grado de traducir «el complejo de todas las contradicciones de la naturaleza histórica y sobreponerse a los impactos de la naturaleza que trata de emulsionar en el complejo vital de la sangre americana» (Churata, 1988: 60-61). La propuesta de Churata plantea la necesidad de volver a llamar el *ahayu* en

cuanto acto de legitimación identitaria necesaria para repensar la comunidad, la idea de nación, hasta abarcar, a través de una visión creciente y global, todo el continente americano. En este proceso, la literatura se vuelve brújula contra el naufragar de la conciencia histórica «en el aluvión del anegamiento colonial» (Churata, 1988: 64).

## Bibliografía

- Albó, Xavier: «Muerte andina, la otra vertiente de la vida», en José Antonio Flores Martos y Luisa Abad González (eds.), *Etnografías de la muerte y las culturas en América Latina*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 137-154.
- Badini, Riccardo: «La ósmosis de Gamaliel Churata», en Ricardo Kaliman (ed.), *Memorias de JALLA*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1997, pp. 344-351.
- \_\_\_\_\_: «La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata», en Gamaliel Churata, *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*, Lima, ANR, 2010, pp. 23-38.
- Bolton, Ralph: *Susto. Coca y los efectos de la altura en la cultura andina. Estudios en la antropología de la salud y en la antropología psicológica*, Lima, Horizonte, 2013.
- Bonfil Batalla, Guillermo: «El concepto de indio en América: una categoría de la situación colonial», en *Anales de Antropología*, No. 9, 1972, pp. 105-124.
- Bosshard, Marco Thomas: «Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata», en *Revista Iberoamericana*, No. LXXIII, 2007, pp. 515-539.

- Branca, Domenico: *La nación aymara existe. Narración, vivencia e identidad en el Departamento peruano de Puno*, Perú, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.
- Burman, Anders: «The strange and the native: Ritual and activism in the aymara quest for decolonization», en *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, No. 2, 2010, pp. 457-475.
- \_\_\_\_\_: *Descolonización aymara. Ritualidad y política (2006-2010)*, La Paz, Plural Editores, 2011.
- Calsín, René: *Churata, El profeta del Ande*, Puno, Biblioteca Popular Transparencia, 1999.
- Churata, Gamaliel: «El Pez de oro, o dialéctica del realismo psíquico, alfabeto del incognoscible», en *Antología y valoración*, Lima, Instituto Puneño de Cultura, 1971, pp. 13-36.
- \_\_\_\_\_: «Conferencia en la Universidad Federico Villareal», en Morote Gamboa (comp.), *Motivaciones del escritor. Arguedas, Alegria, Izquierdo Ríos, Churata*, Lima, Universidad Nacional Federico Villareal, 1988, pp. 59-67.
- \_\_\_\_\_: «Tendencia y filosofía de la chujilla», en Guissela Gonzales Fernández (comp.): *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009, pp. 171-176.
- \_\_\_\_\_: *Resurrección de los muertos / Alfabeto del incognoscible*, ed. Riccardo Badini, Lima, ANR, 2010.
- \_\_\_\_\_: *El pez de oro*, ed. Helena Usandizaga, Madrid, Cátedra, 2012.
- \_\_\_\_\_: *Khirkhilas de la sirena*, ed. Paola Mancosu, La Paz, Plural Editores, en publicación.
- Descola, Philippe: *Más allá de naturaleza y cultura*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.
- Espezúa Salmón, Dorian: «El lenguaje como campo de batalla. La expresión americana *kuika* según Gamaliel Churata», en *Caracol*, No. 9, 2015, pp. 18-90.
- Fernández Juárez, Gerardo: «Almas y difuntos: ritos mortuorios entre los aymara lacustres del Titicaca», en *Chungará, Revista de Antropología Chilena*, No. 1, 2001, pp. 1-25.
- \_\_\_\_\_: «Ajayu, Animu, Kuraji. La enfermedad del “susto” en el altiplano de Bolivia», en Gerardo Fernández Juárez (ed.): *Salud e interculturalidad en América Latina: Perspectivas antropológicas*, Quito, Abya-Yala, 2004, pp. 279-303.
- Gil García, Francisco: «Donde los muertos no mueren. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino. Una discusión orientada a los manejos del tiempo y el espacio», en *Anales Del Museo de América*, No. 10, 2002, pp. 59-83.
- González Casanova, Pablo: *Sociología de la explotación*, México, Grijalbo, 1969.
- Gonzales Fernández, Guissela: *El dolor americano. Literatura y periodismo en Gamaliel Churata*, Lima, Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2009.
- Hernando Marsal, Meritxell: «El hibridismo (im) posible: *El pez de oro* de Gamaliel Churata», en *Wayra*, No. 6, 2007, pp. 25-36.
- \_\_\_\_\_: «Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina», en *Estudios*, No. 35, 2010, pp. 49-75.
- \_\_\_\_\_: «El proyecto literario de Gamaliel Churata: del paradigma antropológico a la reciprocidad», en *Letral*, No. 9, 2012, pp. 20-34.

- \_\_\_\_\_ : «La política del miedo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata», en J.C. Rovira Soler y Valero Juan, E.M. (eds.): *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013a, pp. 301-310.
- \_\_\_\_\_ : «Perspectivas trans-históricas del duelo en *El pez de oro* de Gamaliel Churata», en *Congreso 2013 de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, DC, del 29 de mayo al 1 de junio de 2013*, Washington, 2013b, pp. 1-19.
- Mamani Macedo, Mauro: «Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura», en *Caracol*, No. 9, 2015, pp. 92-127.
- Mariátegui, José Carlos: «Lo nacional y lo exótico», en José Carlos Mariátegui: *Obras completas*, vol. 11, Lima, Biblioteca Amauta, 1970, pp. 35-40.
- Monasterios, Elisabeth: «La nacionalidad: ¿Condición negativa de la política? El aporte de Gamaliel Churata a la teoría política boliviana», en *Estudios Bolivianos*, No. 22, 2015a, pp. 139-159.
- \_\_\_\_\_ : *La vanguardia plebeya del Titi-kaka. Gamaliel Churata y otras beligerancias estéticas en los Andes*, Puno, Universidad Nacional del Altiplano, 2015b.
- Moraña, Mabel: *Churata postcolonial*, Lima, CELACP / Latinoamericana Editores, 2015.
- Niemeyer, Katharina: *Subway de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004.
- Portocarrero, Gonzalo: *La urgencia por decir «nosotros». Los intelectuales y la idea de nación en el Perú contemporáneo*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.
- Quijano, Aníbal: «Colonialidad y modernidad/racionalidad», en *Perú Indígena*, No. 29, 1992, pp. 11-20.
- Rénique, José Luis: «Indios e indigenistas en el altiplano sur andino peruano, 1895-1930», en Maya Aguiluz Ibargüen (ed.): *Encrucijadas estético-políticas en el espacio andino*, México, UMSA-PCD, 2009, pp. 81-112.
- \_\_\_\_\_ : *La batalla por Puno. Conflicto agrario y nación en los Andes peruanos*, Juliaca/Lima, Universidad Nacional de Juliaca/La Sinistra Ensayos, 2016.
- Rivera Cusicanqui, Silvia: *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, La Paz, Editorial Piedra Rota, 2010.
- Rubel, Arthur: «The Epidemiology of a Folk Illness: Susto in Hispanic America», en *Ethnology*, No. 3, 1964, pp. 268-283.
- Rubel, Arthur, O’Neill, Carl y Collado-Ardón, Rolando: *Susto, a Folk Illness*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Stobart, Henry: «Demonios, ensueños y deseos: Tradiciones de las sirenas y creación musical en los Andes sur centrales», en Gérard Arnaud (ed.): *Diablos tentadores y pinkillus embriagadores en la fiesta de Anata/Phujllay. Estudios de antropología musical dal carnaval en los Andes de Bolivia*, La Paz, Plural Editores, 2010, pp. 183-217.
- Thomas, Vincent: *Antropología de la muerte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Turino, Thomas: «The Charango and the “Sirena”: Music, Magic, and the Power of Love», en *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, No. 1, 1983, pp. 81-119.




Usandizaga, Helena: «Cosmovisión y conocimiento andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata», en *Revista Andina*, No. 40, 2005, pp. 237-259.

\_\_\_\_\_: «Irradiación semántica de los mitos andinos en *El pez de oro*, de Gamaliel Churata», en Helena Usandizaga (ed.): *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, 2006, pp. 145-180.

\_\_\_\_\_: «Introducción», en Gamaliel Churata, *El pez de oro*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 11-117.

\_\_\_\_\_: «Ejes chamánicos transandinos. Una lectura de *El pez de oro*, de Gamaliel Churata», en *Revista Iberoamericana*, No. 253, 2015, pp. 1015-1032.

Vilchis Cedillo, Arturo: *Arturo Pablo Peralta Miranda. Travesía de un itinerante*, Puno, Universidad Nacional del Altiplano, 2013.

\_\_\_\_\_: «La Escuela Ajayu de Warisata, Bolivia: su experiencia y acercamiento pedagógico con México (1936-1940)», en *Artículos y Ensayos de Sociología Rural*, No. 17, 2014, pp. 121-133. 



*El maestro de la danza*, 2012.  
Escultura. Madera y bronce, 24,4 x 30,4 cm.  
Dedicada al profesor Rex Nettleford