

# Casa

de las Américas 288

julio-septiembre / 2017

**Sobre**

**GAMALIEL CHURATA**

**JOSÉ LEZAMA LIMA**

**OCTAVIO PAZ**

**AUGUSTO ROA BASTOS**

**DESIDERIO NAVARRO**

*Textos de*

**MARGARET RANDALL**

**ROBERTO BURGOS CANTOR**

**ADRIANA LISBOA**

**A FERNANDO**

**MARTÍNEZ HEREDIA**

**desde la Casa**



# Casa

de las Américas 288

julio-septiembre/2017  
año LXIX

Órgano de la Casa de las Américas

Fundadora:

Haydee Santamaría

Directores:

Roberto Fernández Retamar  
Jorge Fornet

Subdirector:

Aurelio Alonso

Consejo de Redacción:

Luisa Campuzano, Pablo Armando Fernández,  
Jaime Gómez Triana, Raúl Hernández Novás (†),  
Marcia Leiseca, Nancy Morejón,  
Caridad Tamayo Fernández, Yolanda Wood,  
Roberto Zurbarán

Editora-redactora:

Lorena Sánchez

Correctora:

Anele Arnautó Trillo

Diseño y emplane:

Ricardo Rafael Villares

Realización computarizada:

Roxana Monduy

Coordinador de producción:

Jorge Alberto Tartabull

Redacción:

Casa de las Américas, 3ra. y G.

El Vedado, La Habana 10400, Cuba.

Teléfonos: (537) 838 2706 al 09, ext. 108

(537) 836 7601

Correo electrónico: revista@casa.cult.cu

Sitio web: www.revistacasa.casadelasamericas.org

Suscripción: suscripciones@casa.cult.cu

Precio del ejemplar en Cuba: \$ 5 (MN)

## Hechos e Ideas

- 3 CÉSAR A. SALGADO • *Orígenes* y la ecúmene letrada: Lezama entre Gaztelu y Rodríguez Feo
- 14 PAOLA LAURA GORLA • *La cantidad hechizada* de Lezama Lima: un mapa conceptual
- 27 SANDRA M. CYPRESS • Paz y sus musas: Elena Garro, La Malinche y Sor Juana Inés de la Cruz
- 38 PAOLA MANCOSU • El *ahayu* americano

## Letras

- 52 MARGARET RANDALL • La mañana después; Enriquecido por el arte y la revolución
- 55 ROBERTO BURGOS CANTOR • El gallo y el verdugo
- 67 ADRIANA LISBOA • Toro; Sagrado; Armarios; Fukushima; El fin
- 71 ALEJANDRO QUEREJETA BARCELÓ • Esta carta suya
- 80 MERCEDES DE ACOSTA • Canción de la Quinta Avenida
- 84 RITO RAMÓN AROCHE • El bote; Los beneficios; Problemas al salir

## Notas

- 86 ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR • Sobre Desiderio Navarro, al fin Doctor Honoris Causa
- 92 MARIO RUBÉN ÁLVAREZ • El bilingüismo paraguayo en las obras de Augusto Roa Bastos
- 98 ANA NIRIA ALBO DÍAZ • En el acuyá: *The Young Lords* y la narrativa política de un proyecto social *nyorican* para Puerto Rico en sus dos islas
- 103 FERNANDO AÍNSA • Crónica y ensayo: analogías e interdependencias

## A Fernando desde la Casa

- 112 *Con la muerte el 12 de junio...*
- 113 Comunicado del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso)
- 114 AURELIO ALONSO • Fernando murió
- 118 FREI BETTO • Fernando Martínez, mi hermano cubano
- 120 PEDRO PABLO RODRÍGUEZ • Fernando Martínez Heredia: el ejercicio de pensar
- 121 JUAN MANUEL KARG • Lo que nos deja Martínez Heredia
- 122 JUAN VALDÉS PAZ • Fernando Martínez *in memoriam*
- 123 JULIO CARRANZA • Honor a Fernando Martínez

Cuatro números por año.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

La opinión de la Casa de las Américas se expresa en los editoriales y en notas que así lo indiquen.

En los casos de colaboraciones que no haya solicitado, la revista no se compromete a devolver los originales ni a mantener correspondencia.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa.

Permiso No. 81222/153.

A las compañeras y los compañeros que en el taller de la UEB Gráfica Caribe se ocupan de la impresión y el acabado, agradecemos el trabajo entusiasta con que hacen realidad esta revista.

© Casa de las Américas, 2017

ISSN 008-7157

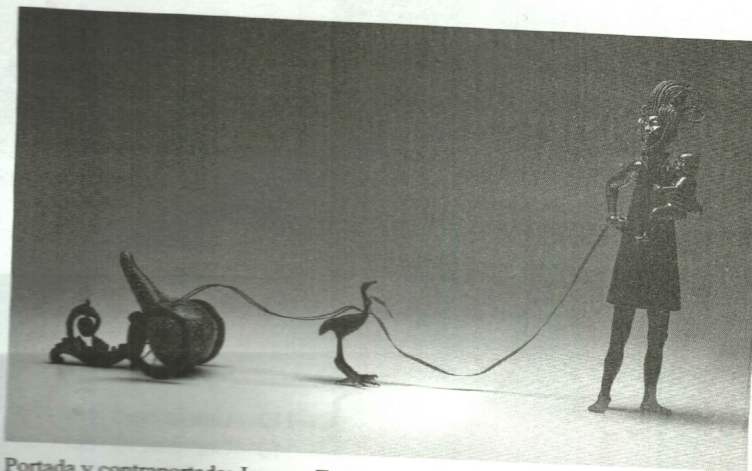
#### Libros

- 126 JOSÉ BODES GÓMEZ • Treinta y tres voces proclaman a Rodolfo Walsh imperecedero
- 133 REYNALDO GONZÁLEZ • *Cepos de la memoria*, un libro necesario
- 135 LIRIANS GORDILLO PIÑA • Salir de las sombras
- 138 ZAIDA CAPOTE CRUZ • Calibán, la bruja y la sinrazón del capital
- 147 JULIO ANTONIO FERNÁNDEZ ESTRADA • Gaitán y las ideas socialistas en Colombia
- 151 JOSÉ MARTÍNEZ SÁNCHEZ • Narrativa, poesía y erotismo en *María toda*

#### 155 Al pie de la letra

#### 172 Recientes y próximas de la Casa

#### 175 Colaboradores/Temas



Portada y contraportada: JASMINE THOMAS-GIRVAN (Jamaica, 1961). *Amazonia*, 2011. Instalación. Bronce, madera, calabaza, aluminio, cinta roja, 33,02 x 91,44 x 25,4 cm. Fotografía: GARY JORDAN.

Ilustran este número obras de la exposición *Soñar con las manos, desde el corazón del Caribe*, de la artista plástica jamaicana, residente en Trinidad y Tobago, JASMINE THOMAS-GIRVAN, inaugurada como parte del VI Coloquio internacional *La Diversidad cultural en el Caribe*, Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, el 22 de mayo de 2017.

# 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 milenario. 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 bronce, 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 mienta? 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 *Especulo. 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**