

Florida State University Libraries

Electronic Theses, Treatises and Dissertations

The Graduate School

2008

Simbolismo e Hibridación: El Imaginario Poético en los Cuentos, Fragmentos y Poemas en Prosa de José Lezama Lima

Fabian Balmori Fernandez



FLORIDA STATE UNIVERSITY
COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES

SIMBOLISMO E HIBRIDACIÓN: EL IMAGINARIO POÉTICO EN LOS
CUENTOS, FRAGMENTOS Y POEMAS EN PROSA DE JOSÉ LEZAMA LIMA

By

FABIAN BALMORI FERNANDEZ

A Dissertation submitted to the
Department of Modern Languages and Linguistics
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

Degree Awarded:
Summer Semester, 2008

Copyright © 2008
Fabian Balmori Fernández
All Rights Reserved

The members of the Committee approve the dissertation of Fabian Balmori defended on June 19, 2008.

José Gomáriz
Professor Directing Dissertation

Robinson Herrera
Outside Committee Member

Brenda Cappuccio
Committee Member

Roberto G. Fernández
Committee Member

Approved:

William J. Cloonan, Chair, Department of Modern Languages and Linguistics

Joseph Travis, Dean, College of Arts and Sciences

The Office of Graduate Studies has verified and approved the above named committee members.

A mi madre, Aurelia Fernández
(1942-2007)

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to express my sincere gratitude to all the members of the Department of Modern Languages and Linguistics at Florida State University.

My dissertation Committee deserves special recognition and heartfelt thanks: José Gomáriz, Brenda Cappuccio, Roberto G. Fernández, and Robinson Herrera; I have benefited greatly from their comments and suggestions.

My research would have not been possible without the generosity of major funding from the Department of Modern Languages and Linguistics, the Winthrop-King Foundation, the Congress of Graduate Students, and for numerous Research Assistantships and Travel Grants. I owe thanks to David Darst, Juan Carlos Galeano, Michael Leeser, Raymond Fleming, Delia Poey, and all my professors at the University of Memphis.

Finally, I must acknowledge Maria Victoria, Suso, and the rest of my family for always being there for me.

And my greatest debt is to my wife Stephanie, whose companionship and love, when the sun sets, makes my everyday possible.

TABLE OF CONTENTS

Abstract.....	vi
INTRODUCTION	1
1. LA TRIADA SIMBÓLICA EN LA CUENTÍSTICA DE LEZAMA LIMA	11
2. EL POEMA EN PROSA DE CASAL A LEZAMA.....	35
3. EL COMPROMISO SOCIAL DE LEZAMA LIMA Y LA LITERATURA DE PROTESTA	66
4. LEZAMA Y LA VIOLENCIA EN EL DISCURSO LITERARIO LATINOAMERICANO	90
CONCLUSION.....	120
BIBLIOGRAPHY	130
BIOGRAPHICAL SKETCH	143

ABSTRACT

La orientación principal de este estudio se centra en la obra narrativa y poética del escritor José Lezama Lima (1910-1976) con el propósito de analizar cómo la sinergia de símbolos actúa en el universo imaginario lezamiano, y así poder explicar cómo sirve de base en la creación de imágenes, para obtener una mejor comprensión de la compleja cultura del Caribe. El enfoque medular recaerá sobre su obra narrativa pero sin excluir otros fragmentos importantísimos de poemas, ensayos y epístolas, que conforman su sistema poético. Nuestro argumento es que la obra de Lezama no es simplemente una aventura estética del lenguaje sino un compendio simbólico de escritos de carácter moral que busca asiduamente influenciar de manera positiva a los lectores de su comunidad. Al mismo tiempo, esta investigación expone una característica de Lezama que no ha sido tratada por la crítica: su compromiso social, que dentro de un universo imaginario integrado por múltiples voces poéticas, símbolos y alusiones, permite una variedad de lecturas de los abismos más sombríos del ser humano y su circunstancia.

Inicialmente estudiaremos la complejidad simbólica en la narrativa corta de Lezama con el propósito de exponer primero, la importancia del cuento dentro de la poética lezamiana y posteriormente, de demostrar que los cuentos de Lezama no son meros ejercicios verbales y estéticos como se ha indicado tantas veces, incluso insinuado por el mismo autor, sino que tienen una marcada preocupación social y humanista dentro de una época de gran tensión política en Cuba. Lezama expuso a través de sus historias la necesidad imperante de una participación constante del escritor como intelectual en la vida pública de su nación y de Hispanoamérica. En segundo lugar, analizaremos una selección de poemas en prosa de Lezama, Darío y Casal, pues nos interesa comprender cómo estos escritores establecen conexiones utilizando como medio el poema en prosa en Hispanoamérica. El valor de estos vínculos es que mantiene viva una tradición literaria que a su vez enlaza con siguientes generaciones de

diversos matices culturales. Lo que aquí nos interesa es explicar la disposición híbrida del discurso narrativo de Lezama en Paradiso y las interesantes conexiones con el poema en prosa, para obtener así un mejor entendimiento de cómo funciona su universo narrativo. Posteriormente abordaremos el tema del compromiso social y la violencia en Lezama, asunto poco estudiado por la crítica que considera a este escritor cubano como un escapista de la realidad social de Cuba, declaración que intentamos refutar. Argumentaremos que la vocación de Lezama es en esencia la de un escritor e intelectual preocupado con los problemas de su comunidad y de su país lo cual se expone palmariamente a lo largo de toda su obra narrativa y poética. En las reflexiones finales del estudio nos interesa señalar que la literatura lezamiana no es simplemente una compilación de citas enciclopédicas sino un proceso de hibridación: conocimiento adquirido, asimilado y distribuido con significado social dentro de su contexto comunitario.

INTRODUCTION

LEZAMA LIMA Y LA INTERTEXTUALIDAD LITERARIA

*En realidad las mejores lecturas son las
que se hacen con infinitas interpolaciones*

Lezama Lima

La orientación principal de este estudio se centra en la obra narrativa y poética del escritor José Lezama Lima (1910-1976) con el propósito de analizar cómo la sinergia de símbolos actúa en el universo imaginario lezamiano, y así poder explicar cómo sirve de base en la creación de imágenes, para obtener una mejor comprensión de la compleja cultura del Caribe. El enfoque medular recaerá sobre su obra narrativa pero sin excluir otros fragmentos importantísimos de poemas, ensayos y epístolas, que conforman su sistema poético. Nuestro argumento es que la obra de Lezama no es simplemente una aventura estética del lenguaje sino un compendio simbólico de escritos de carácter moral que busca asiduamente influenciar de manera positiva a los lectores de su comunidad. Al mismo tiempo, esta investigación expone una característica de Lezama que no ha sido tratada por la crítica: su compromiso social, que dentro de un universo imaginario integrado por múltiples voces poéticas, símbolos y alusiones, permite una variedad de lecturas de los abismos más sombríos del ser humano y su circunstancia. La trascendencia y magnitud de la literatura cubana en las letras del siglo XX es sorprendente, y Lezama sin lugar a dudas es uno de sus principales representantes. Acertadamente, González Echeverría señala (en su reciente artículo del canon cubano contemporáneo) a Lezama como el escritor de mayor importancia del siglo XX cubano: “Para Harold Bloom es más fácil acceder a Carpentier e incluirlo en su lista de genios que a Lezama - pero si hay un escritor que merece ser tildado de genio es Lezama” (31).

En el primer capítulo abordamos los cuentos de Lezama desde tres niveles disímiles de lectura: uno que seguimos fácilmente, otro que cuesta dilucidar, y uno último de carácter simbólico. En principio analizamos uno de los cuentos más populares de Lezama (no por ser su creador sino por participar como figura trascendental en la trama y como adalid cultural de Cuba) escrito por Senel Paz: “El lobo, el bosque y el hombre nuevo,” (1990) y adaptado para la pantalla grande bajo el título de Fresa y chocolate (1993). Posteriormente, interpretamos dos de los cuentos de Lezama que más aparecen en antologías: “Juego de las decapitaciones” publicado en la revista Espuela de Plata en 1941, y “Cangrejos, golondrinas” publicado en Orígenes en 1946. El primero de estos relatos manifiesta visiblemente la compleja estructura manejada por Lezama en muchos de sus escritos que han sido rotulados de herméticos. La siguiente narración corta nos aproxima al mundo onírico de los personajes de Lezama, donde el ensueño actúa como vía experimental de conocimiento de la verdad. Nuestro interés en esta sección es argumentar que la cuentística lezamiana no es simplemente un hermético ejercicio verbal de estética literaria, sino que contiene además síntomas de un compromiso social que demuestra la vocación humanista de Lezama dentro de su comunidad.

El segundo capítulo analiza algunas conexiones simbólicas entre Lezama, Rubén Darío y Julián del Casal. Los textos utilizados en esta parte son en su mayoría poemas en prosa que Lezama publicó en La fijeza (1949); un poema de Enemigo rumor (1941); y un fragmento de su novela Paradiso (1967). Iniciamos el estudio con un breve recorrido por la historia literaria del poema en prosa, desde la poética del francés Charles Baudelaire, pasando por el poema en prosa modernista, hasta culminar en Lezama. El texto de Casal es “Japonería,” publicado en La Discusión, el 2 de abril de 1890. El poema en prosa de Darío es “El ideal,” que forma parte de la colección de poemas y cuentos de Azul... de 1888. Nos interesa presentar el diálogo intertextual entre los poemas en prosa de autores hispanoamericanos fundacionales como manifestación de un vínculo que ayuda a mantener vivo un modo esencial (y hasta cierto punto ignorado) de expresión de la tradición literaria universal. Cabe destacar que algunos de los

poemas en prosa de Lezama que abordamos en este análisis no han sido estudiados con detenimiento por la crítica literaria hispanoamericana, y se caracterizan principalmente por contener un elevado nivel reflexivo de conocimiento interno del ser y su espiritualidad.

En el tercer capítulo, el tema a tratar es el del compromiso social en Lezama, asunto poco estudiado por la crítica que considera a este escritor cubano como un escapista de la realidad social de Cuba, declaración que intentamos refutar. Argumentaremos que la vocación de Lezama es en esencia la de un escritor e intelectual preocupado con los problemas de su comunidad y de su país lo cual se expone palmariamente a lo largo de toda su obra narrativa y poética. Analizaremos un relato de Lezama que aun no ha aparecido en ninguna antología de cuentos, y que fue publicado como inédito por Iván González Cruz en Fascinación de la memoria en 1993, dentro de la sección que contiene varios poemas y un cuento, titulada por el mismo Lezama: “Sobre el crepúsculo y monstruos del agua.” En este cuento el compromiso y la protesta se enfoca en los problemas de clases, en la pobreza de las minorías y en la discriminación que sufren los negros en Cuba. Pensamos que esta narrativa corta demuestra una marcada conexión con las *Escenas americanas* de José Martí y con la novela Sab (1841) de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873). Concluimos esta parte de la investigación con un breve recorrido de dos marcados proyectos de protesta en Latinoamérica: Fantomas contra los vampiros multinacionales de Julio Cortázar, y el film Y tu mamá también (2002) dirigido por Alfonso y Carlos Cuarón.

En el cuarto capítulo abordaremos la temática de la violencia en la obra de Lezama Lima. En el inicio del estudio nos disponemos a dar detalle de la atmósfera de protesta social más relevante del siglo XX, desde el ámbito poético mundial e hispanoamericano, hasta algunos ejemplos narrativos y dramáticos como El mundo alucinante de Reinaldo Arenas y “El campo” de Griselda Gambaro. Un poema en prosa de interesante corte social de Lezama que trabajamos aquí es “Invocación para desorejarse” publicado originalmente en La fijeza (1949). Las imágenes de torturas y detención crean un espacio de

marcada protesta social que conectamos con un poema que el escritor cubano Eugenio Florit escribió desde el exilio.

En las reflexiones finales del estudio nos interesa señalar que la literatura lezamiana no es simplemente una compilación de citas enciclopédicas sino un proceso de hibridación: conocimiento adquirido, asimilado y distribuido con significado social dentro de su contexto comunitario. Aun cuando nuestro enfoque se centra esencialmente en elementos simbólicos, no pretendemos aquí hacer un estudio sobre que escritor es o no simbolista, o si pertenece o no a un movimiento específico o escuela estética. Nos interesa identificar y analizar los símbolos lezamianos relacionados con la cultura, material y espiritualmente. La obra de Lezama Lima es indiscutiblemente fundamental dentro de la historia de la literatura hispanoamericana. La constante búsqueda de respuestas a las complejas y eternas preguntas de la humanidad y de su tiempo, fue notablemente su filosofía de vida.

El marco teórico se enfoca en la intertextualidad sorprendente de la poética de Lezama Lima. Tomamos la idea conceptual de Jonathan Culler quien define a la intertextualidad como “un espacio discursivo en el que una obra se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre textos y lectura” (Martínez 11). El aporte de las ideas y pensamientos de Lezama a la cultura cubana e hispanoamericana, esparcidos en el caos ordenado de su enigmática, pero razonada narrativa, presenta una curiosa hibridación intercultural en donde textos lejanos, sin tiempo de caducidad, dialogan con el presente a medida que forman parte de un proceso de cautelosa asimilación. Asimismo, pensamos que en la obra lezamiana “la intertextualidad aparece implicada en procesos decisivos que tienen que ver con la emisión y la recepción, la memoria y la transmisión de conocimientos, la renovación de la tradición, la constitución de un nuevo sujeto disperso en la otredad o indefinible entre las voces anónimas y ajenas” (Martínez 199).

La intertextualidad literaria en Lezama aspira por medio de la imagen influenciar la cultura e iluminar al hombre. Su misión de la literatura también nos aclara su naturaleza:

Quitarle horas al sueño y profundizar el sueño. Llegar como Marco Polo a Kubla Kan (sic). Como Coleridge, ensoñar a Kubla Kan (sic). Buscar el camino del caballo como en la cultura china y encontrar el de la seda. Quedarse absorto, preguntar por qué algunos campesinos se persignan delante de un árbol sagrado como la Ceiba. (González, *Diccionario* 308)

¿Por qué motivo un cubano de mediados de siglo XX hace referencia a estas imágenes? ¿Cuál es el propósito de su complejo discurso? ¿Está formando al nuevo lector hispanoamericano o sólo busca influir en la *intelligencia*? ¿Es su poética un pastiche de incongruencias o tiene algún significado de valor social y cultural?

En el sistema lezamiano soñamos perdernos en la selva como Polífilo, asistimos a la profecía de muerte que lanzan las brujas sobre Macbeth, observamos el enfrentamiento de Satanás a las puertas del infierno con la Muerte, buscamos la Rosa de Loris, viajamos cercanos a Virgilio, dibujamos al noble caballero con Daumier, perdemos la vista en jardines trópicos y fresas, bajamos con Ulises al reino de las tinieblas, conversamos a orillas del Sena con Ducasse, pensando con sonrisa nerviosa en Mefistófeles.

George Steiner comentaba en sus Conferencias de Charles Eliot Norton que “la necesidad de transmitir conocimientos y destrezas, la necesidad de adquirirlos, son constantes de la condición humana” (179). En esas palabras encontramos al Lezama de nuestras lecturas, al humanista: poeta, historiador, ensayista, artesano de la lengua, crítico de arte, orador, novelista, discípulo de la universalidad, maestro trascendente, *uomo universale*. Iluminado por una constante corriente humanista: insaciable ejercicio de la lectura, énfasis en el conocimiento de sí mismo, voluntad de renovación de las virtudes del ser y la cultura; el ideal de Lezama como poeta es de maestro filosófico y, de por sí, adalid cultural. En el sistema poético de Lezama “la intertextualidad sienta las bases para la consideración de toda una cultura como un texto único” (Martínez 31).

Un símbolo puede ser un objeto, una persona o una imagen, con significado propio, que sugiere por medio de variadas relaciones una idea de mayor complejidad. Jean Chevalier nos dice en su introducción al Diccionario de los símbolos, que “un símbolo escapa a toda definición” (15) y que su interpretación “debe inspirarse no solamente en la figura, sino en su movimiento, en su medio cultural y en su papel particular *hic et nunc*” (17). Añade que el símbolo puede fácilmente confundirse con el emblema, el atributo, la alegoría, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola y el apólogo, y afirma que “todas estas formas figuradas constitutivas de la expresión tienen en común el ser signos y no rebasan el plano de la significación. Son medios de comunicación, pertenecientes al conocimiento imaginativo e intelectual, que desempeñan un papel de espejo, pero no salen del marco de la representación” (18). Por otro lado, el símbolo se eleva a un espacio imaginativo dentro de un nivel de realidad que ayuda a explorar las verdades de la experiencia humana. Porque la ciencia más relevante es aquella que estudia al hombre y su circunstancia, algo ya mencionado por Gilbert Durant, y que nos dirige hacia un enunciado esencial de nuestra investigación, que “la vida simbólica propia del hombre se proyecta en un lenguaje cultural cuya estrategia es fundamentalmente dialógica” (Ortiz-Osés 19), una vida simbólica que busca desarrollarse por medio de mitos.

Entendemos, entonces, que los mitos pueden ser presentados simbólicamente, que cada individuo puede tener sus propios símbolos y un preferente medio de creación como lo es el lenguaje. Consecuentemente, “la palabra es el medio para que podamos expresar el espíritu de los hombres, todo aquello que está más allá de la naturaleza” (Alvar VIII). Y Lezama ya había tratado el tema en sus ensayos al sugerir que los hispanoamericanos “vamos por la imagen proyectada sobre la futuridad haciendo mito” (González, Diccionario 309). Para Lezama la sobrenaturaleza es el propio mito, estimulado por uno de sus personajes principales: Oppiano Licario. Este personaje que resucitará en la novela bajo el mismo título de su nombre, simboliza al androide, conocimiento iniciático, amor total, que encontramos tanto en Platón como en los textos bíblicos, el Ícaro que intenta lo imposible, arquetipo en búsqueda

constante de lo inefable. El mismo autor comentaba en su ensayo *La cantidad hechizada* que “*Paradiso*, mundo fuera del tiempo se iguala con la sobrenaturaleza ya que tiempo es también naturaleza perdida (la misma naturaleza extraviada para Pascal) y la imagen es reconstruida como naturaleza” (443). Precisamente, las metáforas de una nueva realidad creadas por la imaginación dentro de lo que Lezama denominó las *Eras Imaginarias*, se convierten en una búsqueda constante de los sentimientos más íntimos del ser, de una realidad imaginada, que busca ser “substituida” y “modificada” por la imagen (Sucre 313).

¿Cómo se desvía Paradiso de la norma tradicional de la novela? ¿Cómo acercarnos a la lectura de Paradiso? El gran maremágnum verbal del escritor cubano, es para Goytisolo, “un magma verbal” (257) al mismo tiempo que enfatiza su contexto erótico. En otro estudio, el crítico Mazzotta, quien desarrolla un paralelismo erudito entre el *Paradiso* de Lezama y el *Paradiso* de Dante, dictamina que la novela lezamiana es un relato amoroso que desea “descifrar lo que pudiera llamarse los jeroglíficos del amor” (147). Cacheiro sostiene que “la novela puede considerarse como una historia de la vocación poética de José Cemí” (172). Para González Echeverría, lo único comparable a la novela de Lezama “es la pintura de Picasso” (30). Entre A la recherche du temps perdu, Portrait of the Artist as a Young Man y Wilhelm Meisters Lehrjahre la obra de Lezama es como menciona correctamente Rodríguez Monegal un texto “ilegible” condenado a múltiples lecturas (80). Es esta pluralidad la que ha permitido los más variados estudios de la obra del escritor habanero, en ocasiones interpretaciones radicalmente opuestas, abriendo y cerrando puertas, desde el máximo erotismo homosexual a la más casta lectura de las Escrituras; desde el *logos* de Tales de Mileto al del Evangelio de San Juan; ambigüedad que da motivo a la falta de certidumbre característica de la obra lezamiana pero que está, por encima de toda duda, fundamentada en un orden social y moral.

Así pues, comenta Perlongher que “el *sistema poético* ideado por Lezama - coordenadas transhistóricas derivadas del uso radical de la poesía como conocimiento absoluto - puede sustituir a la religión, es una religión: un

inflacionario, caprichoso y detallista sincretismo transcultural capaz de hilvanar las ruinas y las rutilaciones de los más variados monumentos de la literatura y de la historia, alucinándonos” (20). Su sistema poético del mundo le permite moverse dentro de la historia de la filosofía de la cultura sin ataduras ideológicas ni cronológicas y su discurso explaya el poder de la palabra dentro de la cimentación de una nueva realidad cultural. El término *cultura* es de difícil definición, aspectos de la actividad humana que son transmitidos socialmente, pero como todo concepto es una fabricación del ser humano. Es por eso que las acciones del hombre pueden influenciar la cultura, preferiblemente con el fin de guiar a generaciones futuras por el camino de la iluminación intelectual. Asimismo menciona Anthony O’Hear que “los individuos no son prisioneros dentro de sus culturas, pero pueden afectarlas, reaccionar contra ellas y contribuir a su desarrollo” (747). Es fundamental reconocer que el *Eros cognoscente* es llevado a la cultura mediante la imagen poética, y esta aportación busca manipular el discurso direccional de avance cultural. Se entiende que la cultura es permeable, que es transmitida socialmente y que se identifica con las relaciones de una comunidad, de una tradición, pero esa misma tradición es una hibridación cultural, es decir, no es pura sino una mezcla de influencias heterogéneas. Cuando García Canclini habla de hibridación, la define como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (14). Aquí insistimos en el proceso de hibridación cultural de la poética lezamiana.

Los proyectos de Lezama con referencia a la cultura más tratados por la crítica pertenecen al libro La expresión americana, los ensayos de las *Eras Imaginarias*, sobre La Habana y figuras de la tradición literaria cubana y la invaluable aportación de la revista Orígenes a la cultura hispanoamericana. Cabe también destacar brevemente la presencia geográfica y espiritual de su ciudad de La Habana dentro de la búsqueda de las raíces de lo cubano. Los estudios de Mataix sobre las expresiones culturales lezamianas, de Vitier sobre su teoría de la insularidad y los de García Marruz sobre Orígenes son

iluminadores. En su monumental ensayo Lo cubano en la poesía, Vitier señala que para Lezama y su grupo de origenistas “la poesía se convierte en el vehículo de conocimiento absoluto, a través del cual se intenta llegar a las esencias de la vida, la cultura y la experiencia religiosa, penetrar poéticamente toda la realidad que seamos capaces de abarcar (440). Este acertado comentario manifiesta la motivación de Lezama de crear con su poesía una nueva realidad, un mundo imaginario en donde el conocimiento no tenga límites y en donde el poeta pueda acceder a la verdad. Igualmente, quisiéramos enfatizar que el tema cultural abarca la totalidad de la obra de Lezama, quien se distingue por lo que podríamos denominar su *discurso transgénico*, un ente activo que constantemente va adquiriendo nuevas cualidades. Como él mismo indicaba, “en realidad lo único que logra influenciar al hombre es la cultura” (Simón 32). Cuando el individuo lezamiano se encuentra en un ambiente de intercambios masivos de mercancías y servicios favorecidos por una era de especializaciones, la necesidad de ideales humanistas en la cultura es prioritaria. En este escenario se hace presente el papel del intelectual, de un habanero con clara vocación literaria, que además de haberse convertido en un clásico obligatorio de la literatura hispanoamericana, se ha rodeado a sí mismo de un aura mítica: sus banquetes barrocos, sus pláticas asmáticas, su curso delfico desde la calle Trocadero número 162, bajos, en La Habana Vieja, su sistema poético del mundo (*la cantidad hechizada, el potens, la hipertelia, el azar concurrente, el eros de la lejanía, la esferaimagen, el huevo celeste, la terateia, las eras imaginarias*); con la misión de renovar los valores culturales para mejora de la virtud del ser humano y su circunstancia dentro de una realidad poética. Justamente comentó Siebenmann en Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil que “las exigencias de la lectura de obras lezamianas y así mismo las sugerencias que le ofrecen al lector, dejándolas sueltas en su arbitrariedad interpretativa, fundaron una categoría poética inédita a nivel universal” (328).

La obra literaria de José Lezama Lima se desenvuelve principalmente dentro de su comunidad, dialogando constantemente con su generación, pero

además contiene una intertextualidad dialéctica, un elemento comunicativo con textos y personajes fundacionales de otras épocas que le conecta directamente a una historia común de la humanidad. Ya decía Vargas Llosa que “La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite camisas de fuerza” (458). Es debido a esto que detrás de cada texto de Lezama vive una imagen, y coexiste con una ética, una ideología, una política de enseñanza humanística. Su obra es una “selva de símbolos,” hibridación de todas las culturas y de todos los tiempos, sus personajes de perfil divino y heroico, sus historias ficticias de trascendencia universal.

CHAPTER 1

LA TRIADA SIMBÓLICA EN LA CUENTÍSTICA DE LEZAMA LIMA

*¿Lo que más admiro en un escritor? Que maneje fuerzas que lo arrebaten,
que parezca que van a destruirlo. Que se apodere de ese reto y
disuelva la resistencia. Que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje.
Que durante el día no tenga pasado y que por la noche sea milenario.*

Lezama Lima

I. Introducción.

En su Cuaderno de Apuntes de 1939 a 1958 José Lezama Lima reflexiona sobre “El triple verbo de Pitágoras: Hay la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica; en otros términos, existe el verbo que expresa, el verbo que oculta y el verbo que significa” (Posibilidad 118). Tres niveles de lectura, universalmente un número fundamental, símbolo de totalidad, expresión de un “orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre (Chevalier 1016). La triada estética se percibe en un significativo fragmento de la obra lezamiana que no ha disfrutado de gran interés por parte de la crítica: la cuentística. En este capítulo estudiaremos la complejidad simbólica en la narrativa corta de Lezama con el propósito de exponer primero, la importancia del cuento dentro de la poética lezamiana y posteriormente, de demostrar que los cuentos de Lezama no son meros ejercicios verbales y estéticos como se ha indicado tantas veces, incluso insinuado por el mismo autor, sino que tienen una marcada preocupación social y humanista dentro de una época de gran tensión política en Cuba. Lezama expuso a través de sus historias la necesidad imperante de una participación constante del escritor como intelectual en la vida pública de su nación y de Hispanoamérica.

En la mayoría de las antologías del cuento hispanoamericano no encontraremos ninguno de los relatos de Lezama. Tampoco en las recientes antologías del cuento cubano. En éstas los editores no pueden dejar de mencionar a una figura tan reconocida como Lezama dentro de sus prólogos, pero justifican la ausencia cuentística en la antología con la mención de que el valor de la obra lezamiana se centra en la lírica, o aluden a que el número de relatos cortos que escribiera no amerita su inclusión (Fornet 26). Fernando Burgos, editor de una reciente colección de tres tomos del cuento hispanoamericano en el siglo XX, comenta que es una “omisión que debe rectificarse dado el gran poderío verbal del escritor cubano y la enorme significación de su obra” (20). Pero es cierto que Lezama escribió pocos cuentos, los cuales se fueron publicando en importantes revistas, como lo fue Orígenes (1944-1957), desde mediados de la década de los treinta a los cuarenta, relatos estos que no cuadraban con las normas tradicionales del cuento moderno.

II. Teorías sobre el cuento.

Recordemos algunas de estas normas teóricas, reunidas por Lauro Zavala en su excelente estudio Teoría del cuento sobre la narrativa corta y las ideas teóricas de sus autores: en una carta de 1888 Alexander Chéjov mencionaba que en el cuento se debía mantener al lector siempre en *suspense*, sin ninguna oportunidad de recuperación. Edgar Allan Poe sostenía que el relato se escribía para las últimas líneas y que era una “breve narración cuya lectura insume entre media hora y dos” (16). Jorge Luís Borges veía al escritor como un amanuense, quien recibía algo y trataba de comunicarlo; y agregaba que “el cuento debería constar de dos argumentos; uno falso, que vagamente se indica, y otro auténtico, que se mantendrá secreto hasta el final” (40). Hemingway declaraba que “lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión” (57). Ricardo Piglia manifestaba que “el cuento es un relato que encierra un relato

secreto” (57). También evoquemos el *Decálogo* de Quiroga y el *match boxístico* de Cortázar, entre otros. Para ambos escritores la importancia del género cuentístico viene a ser su diversidad. Quiroga hizo popular la analogía de que el cuento es como una flecha lanzada sin distracciones. Dentro de sus temas se nota la inminencia de la muerte como conciencia sobre la existencia, sobre la vida; pero no interesa tanto el hecho de la muerte como acontecimiento sino como transcurso, como viaje que permita la reflexión sobre el fluir de la temporalidad, modificando la conciencia humana y la visión sobre la misma existencia. En el caso de Cortázar, el cuento es comparable a una fotografía, mientras que la novela se compara con el cine. La tensión y la intensidad son claves en el espacio reducido y limitado del cuento. Cortázar creía firmemente que en la cotidianidad se podía apreciar lo fantástico y lo excepcional, reinventando así la experiencia de lo cotidiano, abriendo espacios sorprendentes, llegando a rincones olvidados, explorando la existencia, con una pasión incansable de lo lúdico. Tanto Cortázar como Quiroga formularon principios teóricos del cuento que ayudaron a señalar direcciones inagotables de exploración y que podemos apreciar en la riqueza y la diversidad de la producción cuentística actual hispanoamericana.

Por otro lado, la definición usada por el crítico Seymour Menton en su introducción a El cuento hispanoamericano es generalmente aceptada: “el cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un sólo efecto” (8). Sin embargo, basta únicamente con leer unas cuantas antologías de cuentos, en especial hispanoamericanos, para afirmar que en realidad la cuentística siempre está evolucionando, en movimiento constante, a ratos mezclada con otros géneros; es decir, lo que caracteriza más al cuento moderno hoy en día es su “pluralidad” (Díez 30).

Los cuentos de Lezama piden un esfuerzo mayor de lectura, en donde el lenguaje se convierte en personaje dentro de un proceso imaginativo que en sí viene a ser más importante que el relato o la trama y sus partes. Recordemos que principalmente el proceso de creación de un cuento contiene la acción de un

autor de contar una historia ficticia, que a su vez, necesita ser recreada por un lector a través de la imaginación. Se ha sugerido que mientras menos palabras integren el cuento mayor será el proceso imaginativo. Obviamente esto sólo puede depender de la capacidad recreadora del lector y de su entendimiento verbal y simbólico de la narración. En Teoría y técnica del cuento, Enrique Anderson Imbert nos ofrece otra definición de cuento:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción - cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas - consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (40)

¿Pero es posible encontrarse con un cuento en donde nada pase; en donde el suspenso sea mínimo debido a la limitada comprensión del lector; en donde no exista ninguna resolución final satisfactoria? ¿Podemos agrupar ciertos relatos en un archivo de cuentos inclasificables, que crean su propia categoría? Debido a estas perplejidades, preferimos ampliar nuestra concepción de lo que es el cuento literario, utilizando la definición del Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria de Marchese y Forradellas:

Bajo este nombre agrupamos a una serie de formas narrativas que, sin delimitación precisa entre ellas, reciben diferentes nombres - y diferentes contenidos - en la historia, en las distintas lenguas, en los sistemas críticos o, incluso, en la intención de los autores: desde el ejemplo o el apólogo medieval, el cuento o la patraña renacentistas española, la *novella* italiana, el *novel* o *short story* ingleses, o el *cuento*, *relato* y *narración* que emplean los escritores hispánicos. (84)

III. La cuentística de Lezama.

Mucho se ha escrito sobre el cuento y su posible acepción. Pero cuando nos enfrentamos a los relatos de Lezama Lima nos damos cuenta que se niegan a toda clasificación. En introducciones a recopilaciones de sus cuentos el lector recibe una serie de advertencias por parte del editor, por ejemplo: “son en su mayoría cuentos pero ya se sabe que en la prosa de Lezama es siempre temerario aventurar definiciones sobre formas narrativas” (Lezama Cangrejos 5) o esta otra: “Usted no va a leer aquí un libro de cuentos a la manera tradicional” (Lezama Relatos 9) o la nota editorial que encontramos en la edición de Letras Cubanas: “los cinco textos que Lezama consideró cuentos dinamitan las propuestas de Cortázar, el decálogo de Quiroga, y cuanto modelo pudiera extraerse de Poe hasta Hemingway, pasando por Chejov y Maupassant” (Lezama Cuentos 6). Sin embargo, no podemos dejar pasar el comentario de José Ángel Valente en otra introducción: “En su brevedad o por su brevedad misma, estos textos ilustran, acaso mejor que otros más extensos, muchos de los elementos centrales de lo que fue o es el sistema poético de Lezama” (Lezama Juego 11). He aquí su trascendencia.

Las antologías de cuentos de Lezama varían en su contenido. La crítica y también los editores de dichas compilaciones no dejan de contrariarse unos a otros sobre lo que es o no un cuento. Sabemos por los pensamientos que dejó Lezama escritos, que para él esas narraciones que clasificó como cuentos eran más que todo, ejercicios de escritura. Pero sólo hay que leer la ficción “Juego de las decapitaciones” para darnos cuenta de que lo que quizá fue para Lezama un simple juego con el lenguaje se convirtió en un excelente relato lleno de suspenso y de complejas alusiones, con múltiples posibilidades interpretativas, que fácilmente podemos ubicar entre los mejores de la narrativa corta hispanoamericana del siglo XX. La narrativa corta de Lezama que nosotros consideramos como cuentos, y que profundizaremos en este estudio, fue publicada primeramente en revistas: “Fugados” en Grafos en 1936, “El patio morado” y “Juego de las decapitaciones” ambos en Espuela de Plata en 1941,

“Para un final presto” en Literatura en 1944, “Cangrejos, golondrinas” en Orígenes en 1946. Otros textos que han sido clasificados por la crítica como cuentos, como es el caso de “Autorretrato poético,” “Tangencias,” “Peso del sabor,” “Pífanos, epifanía, cabritos,” “El guardián inicia el combate circular,” “Cuento del tonel,” nos parece que se acercan más al ensayo y al poema en prosa que a la cuentística literaria, como fueran inicialmente clasificados, ordenados y publicados por su autor.

Irónicamente, el cuento que más a dado a conocer la figura de Lezama en Hispanoamérica es uno que él no escribió, o quizá sea más acertado decir, es la película que surgió de la adaptación de dicho relato para la pantalla grande. El cuento es “El lobo, el bosque y el hombre nuevo” escrito por el cubano Senel Paz (1950), que obtuvo el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional de relato corto en su edición de 1990. La versión cinematográfica es Fresa y chocolate (1993) dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Sobre el cuento, comenta Jorge Fornet en el prólogo al Cuento cubano del siglo XX que “el título mismo deja claro que a pesar de los escollos (el lobo, el bosque) es posible ver surgir aún la imagen del hombre nuevo” (23). Con todo, también está claro que este hombre nuevo, David, que es de origen revolucionario y posee el poder narrativo dentro del cuento, tiene la capacidad y el deseo de reconciliarse con otros personajes caracterizados de antisociales, como lo es Diego, quien es discriminado por su homosexualidad. No obstante, con todo el sentido positivo de la historia, y dentro de un marco histórico dificultoso en Cuba, con la caída del bloque soviético y la pérdida de la ayuda económica a la isla; es Diego el homosexual, al final de la historia, quien debe marcharse de su isla rumbo a Europa, para dar paso al utópico personaje de David. En cuanto a la película, Gustavo Pellón menciona que “presenta la imagen de Lezama como un tipo de santo patrono de la homosexualidad” (156) y finaliza su ensayo lamentando que haya tomado casi treinta años recuperar, oficialmente dentro de la isla, la imagen de Lezama como uno de los escritores e intelectuales más importantes de Cuba (162). Pero lo que más llama la atención, en las líneas que Pellón le dedica al estudio de Lezama, son las citas que utiliza de una entrevista

que le hace Cineaste en 1995 a Gutiérrez Alea, en donde el director de Fresa y chocolate menciona que “Paradiso fue censurada en un momento” y que Lezama “era un escritor de talla universal quien en un momento dado fue objeto de la discriminación” (159); algo que algunos cubanos que residen en la isla, hasta el día de hoy siguen cuestionando. Y nos parece que estas verdades sobre la vida de Lezama necesitan mención, para así obtener una mejor comprensión de su obra narrativa y poética, pues es incuestionable que gran parte de lo conocemos como Paradiso, se creó dentro de un contexto cultural y social que discriminó a su autor; algo que no podemos, ni debemos ignorar si se pretende realizar un estudio crítico responsable.

¿Por qué aparece José Lezama Lima en el cuento de Senel Paz? A finales de los noventa con el colapso del socialismo, Cuba se ve aislada al perder la ayuda estratégica que venía recibiendo de la Unión Soviética; sin embargo, la Revolución en la isla no colapsa por la simple razón de que no fue creada por los rusos. Se mantiene a flote, en parte por el carisma de Fidel Castro, pero más que todo por un sentimiento nacionalista que contagia a todos los niveles de la sociedad cubana en la isla. En ese momento, comienza la época de los balseros, una emigración, más que política, de carácter económico, hacia el vecino país estadounidense. Debido a su vulnerabilidad financiera y al desastre social que causa las trágicas salidas de los balseros, Cuba se ve obligada a abrirse a inversiones extranjeras principalmente de Europa y América Latina para sobrevivir, demostrando una mayor tolerancia hacia grupos opositores del sistema comunista de la isla. Dentro de la isla se establecen por primera vez mercados populares, pequeños negocios privados, aparecen las jineteras (y posteriormente los jineteros) como una forma de subsistir ante la crisis económica. En el cuento de Senel Paz, da la impresión de que aumenta la tolerancia, de que la Revolución busca una reconciliación con aquellas voces que habían sido excluidas del desarrollo nacional debido a sus creencias, tanto religiosas como políticas, o por sus inclinaciones sexuales. Los personajes principales son dos: Diego, el homosexual y religioso que termina exiliado; y David, heterosexual, reformador, joven comunista iluminado por el nacionalismo.

Ambos establecen una amistad a pesar de las grandes diferencias que les separan. Sobre la conexión que existe entre Lezama y Diego, Gustavo Pellón escribe que “Lezama le sirve de modelo a Diego porque aunque, como Lezama, se siente marginado por la Revolución por ser homosexual y por ser un artista que insiste en pensar y decir lo que piensa, sigue considerándose revolucionario” (160).

Diego, que se describe a sí mismo como “patriota y lezamiano” (255) es quien educa a David sobre la cultura cubana. Siempre que podía le conseguía entradas para el ballet y, fue él quien le introdujo a la majestuosa figura de la bailarina Alicia Alonso; le leía poemas de Zenea; juntos escuchaban canciones de Celina González, la reina de la música tradicional cubana; le llevaba por La Habana Vieja para señalarle la riqueza arquitectónica de edificios ilustres y las famosas columnas que describe en un excelente ensayo Alejo Carpentier. Le aconsejaba que leyera a Fernando Ortiz, a Jorge Mañach, a Ramiro Guerra, y le prestó una “colección completa de Orígenes como no la tiene ni el propio Rodríguez-Feo” (264). Pero la figura literaria de mayor importancia en el cuento es sin lugar a dudas José Lezama Lima:

Y aquí está, pero esto sí que es para después, todo lo que hacemos no es más que una preparación para llegar a ella, la obra del Maestro, poesía y prosa. Ven, ponle la mano encima, acaríciala, absorbe su savia. Un día, una tarde de noviembre, cuando es más bella la luz habanera, pasaremos frente a su casa, en la calle Trocadero. (264)

Como señal de afecto y valoración de amistad, Diego invita a David a uno de los famosos almuerzos lezamianos que se describen en su novela Paradiso, en donde le dice: “después de esto podrás decir que has comido como un real cubano, y entras, para siempre, en la cofradía de los adoradores del Maestro, faltándote tan sólo, el conocimiento de su obra” (267). A Diego se le describe como el perfecto cubano de alta cultura, conocedor de las grandes eminencias artísticas de la isla caribeña, mientras que David, el gran hombre de la revolución admite que “conocía poco de arte” (256), aunque en la narración, ese

“poco” se le va reduciendo casi hasta los terrenos de la nada. Un punto difícil de ignorar a lo largo de la narración es cómo en el discurso de Diego se nota el tono de lamento del ciudadano excluido, aislado y rechazado: “es difícil estar con quien te pide que dejes de ser como eres para aceptarte” (269) y como además fue el caso de Lezama, “qué dolor da que un amigo te traicione” (268).

El tema del oprimido y del exiliado asoma en la narración, cuando Diego pasa a ser víctima de lo que Saúl Sosnowski denomina *insilio*, palabra utilizada “para identificar el rechazo del régimen imperante y la marginación dentro del país como equivalentes a lo experimentado en un primer nivel distanciador por los exiliados (...) daba cuenta de resistencias activas, de atronadores silencios, de meras supervivencias a la espera de otros despertares” (16). Diego sufre de un exilio interno, pero lo que prevalece en el cuento es el discurso de David: la necesidad de tolerancia dentro de la sociedad cubana, de escuchar a los marginados y oprimidos, aceptando a través de la amistad y el respeto, otras ideologías, (siempre y cuando el sistema no sea cuestionado).

La representación que hizo David de la obra teatral de Ibsén, Casa de muñecas, da señales de cómo va a terminar el cuento, pues la actriz, quien debía verse resuelta en el papel de una mujer que busca acabar con las pretensiones e hipocresías sociales de un fracaso matrimonial en el siglo XIX, termina quedándose muda por el miedo escénico, por lo cual es David en el papel de *Torvaldo* quien continúa la escena en monólogo, hablando solo, como en el cuento, donde él comienza y finaliza la narración. Empero, una de las afirmaciones de más relevancia en el cuento de Senel Paz, sale de la voz de Diego: “conversar es importante, dialogar mucho más” (259). ¿Es que acaso se está planteando la posibilidad de un cambio? o ¿es simplemente una calculada estratagema para aliviar las presiones políticas y económicas de ese determinado momento histórico de Cuba? David es la alternativa para que la revolución evolucione, se adecue a los nuevos tiempos. Con todo, es Diego el exiliado, como en su momento y desde diversos espacios lo fuera Lezama.

IV. “Juego de las decapitaciones.”

Acerquémonos a uno de sus cuentos más conocidos, “Juego de las decapitaciones,” publicado en la revista Espuela de Plata en 1941; y a la vez, retomemos la triada pitagórica: la palabra simple, la jeroglífica y la simbólica. Primeramente, la palabra *simple* es la historia que podemos seguir con facilidad; como acertadamente comenta Suárez-Galbán, una facilidad dudosa, comprensible después de varias re-lecturas (221). La trama es la siguiente: el personaje principal, Wan Lung, es un mago quien presenta sus trucos en la corte de un Emperador de la antigua China. El evento que esperan con anhelo los presentes es el juego de las decapitaciones, para el mago el más vulgar (como veremos más adelante). El Emperador Wen Chiu insiste en que la Emperatriz So Ling participe en el espectáculo, lo que alimenta las intrigas de infidelidad que comentan en un silencio nervioso los cortesanos. Una vez concluida la estratagema, la Emperatriz sigue en una pieza y el Emperador decide encarcelar al mago para probar que su autoridad está por encima de la magia.

Seguidamente la Emperatriz libera al mago y ambos se escapan hacia los territorios del norte. El mago se separa para continuar con su arte y la Emperatriz sigue andando sola en el camino hasta encontrarse con un rebelde apodado “El Real” que tiene aspiraciones al trono. Mientras tanto el mago prosigue perfeccionando su técnica y aumentando su fama, por lo cual es identificado por las autoridades y nuevamente encarcelado. La Emperatriz decide abandonar al rebelde y regresar a la comodidad de la corte y, una vez allí, es encarcelada. El rebelde ataca al ejército del emperador, pero debe retirarse del combate, logrando primero liberar al mago y llevarse a la Emperatriz por la fuerza. En el campamento del rebelde, se le pide al mago Wang Lung que realice nuevamente su truco de la decapitación con la Emperatriz, pero después del juego de espejos y de cuchillas que suben y bajan, la Emperatriz continúa completa. Esa misma noche se encuentran a escondidas Wang Lung y So Ling. El mago la estrangula y luego se suicida. Durante todo esto, el emperador se percata de la gran amenaza que representa el rebelde y decide atacarle en los

territorios del norte. Al llegar al campamento encuentra los cadáveres de Wang Lung y So Ling y, en un trance de locura, se tira al fondo de un pozo. “El Real” pasa a ser el nuevo Emperador por cincuenta años, hasta su muerte. Como podemos observar los temas son universales: amor, celos, engaño, venganza, viaje, escape, guerra, suicidio y muerte.

En segundo lugar, la palabra *jeroglífica*, es la confusión, lo oculto, lo hermético, lo desconocido. Comencemos por reconocer que el título es un tanto paradójico debido a que una decapitación no es cosa de juego. Este juego de palabras puede crear un ambiente de confusión en el lector. Pareciera que el lenguaje no es complejo, pero después de una lectura, se nota la necesidad de una relectura, debido a que las imágenes utilizadas por Lezama para describir acciones comunes de los personajes, son tan originales que pueden traspasar la intención inicial. Esto tiene como resultado la interrupción, en ocasiones, de una línea directa y progresiva en la historia, donde para captar la comprensión del hilo narrativo, es necesario parar la lectura y regresar sobre los mismos pasos que nos llevaron a ese punto de confusión. Veamos un ejemplo: “En las posadas mientras él dormía, *Cenizas del molino frente al río*, vigilaba, jorobadita y huérfana, los baúles” (Obras 2: 1231). A la primera lectura de esta declaración, todo parece estar en orden, pero una vez que tratamos de entenderla, de comprender su lógica, de crear su imagen, de pensar sobre ella, de *imaginarla*, nos damos cuenta que debemos regresar al comienzo y releer una, dos, tres veces más. ¿Qué nos dice? ¿Qué mientras el mago dormía, alguien o algo que llamaremos *Cenizas del molino frente al río* estaba pendiente de que nadie se robara los baúles? ¿Acaso estaba el mago vigilando también? Pero ¿Quién es entonces: jorobadita y huerfanita? Quizá habla de las “Cenizas” por el cansancio del cuerpo a la hora del sueño. O también puede ser un ensueño mismo, o “Cenizas” es el nombre de su paloma favorita que se mantiene atenta durante la noche; y joroba puede significar una impertinencia o molestia, y huerfanita referirse a una persona que ha perdido a sus hijos.

Las posibilidades no son muy lógicas, pero lo interesante es el proceso, la imagen que se pueda formar de ese conjunto de palabras, y más substancial: lo

que el lector provechoso pueda adquirir de ese ejercicio imaginativo. Indistintamente, prosigue la lectura en busca desesperada de una comprensión narrativa, para posteriormente ignorar o regresar a la enunciación comentada en un inicio. El lector atento terminará comprendiendo la secuencia narrativa general del cuento, pero deberá realizar un esfuerzo mayor para asimilar todas las pequeñas manifestaciones verbales de Lezama. En otras instancias, las imágenes son más inteligibles y se componen de una rara y enigmática belleza, como cuando So Ling desesperadamente trata de que Wang Lung no se vaya de su lado: “se le prendió del cuello clavándole el gesto como un alfiler largo para que no se le escapase” (Obras 2: 1234).

Recordemos que el personaje principal es el mago Wang Lung. La magia es un arte o ciencia oculta con que se pretende producir efectos y fenómenos extraordinarios. Es también un misterio atractivo, que por lo general no entendemos, y con el que una persona busca deleitar o entretener a otra. Pero, ¿Por qué la magia nos atrae tanto, nos asombra? Sabemos que es un juego, una distracción de nuestra parte en el momento justo en que desaparece la moneda dentro de la mano del encantador; pero de igual manera sentimos esa curiosidad por descifrar cómo se realiza el truco, cómo se lleva a cabo el engaño. En realidad no nos importa si estábamos distraídos al momento del rápido movimiento del mago; como en el cuento, en donde las veloces conexiones entre diversas frases y sus connotaciones, nos crean una serie de incógnitas que deseamos eventualmente resolver. Así, las acciones de los personajes se aceleran dentro de la narrativa, como los movimientos fulminantes del mago, creando una realidad que buscamos descifrar, aun cuando sepamos que es un juego verbal y que seguimos siendo engañados dentro de un espacio netamente ficticio.

Obviamente existe una relación entre la magia y el proceso de la creación literaria. El mago al igual que el escritor busca crear con su arte algo maravilloso y trascendental. Desde un comienzo tenemos la certeza que Wang Lung es un farsante, pero a medida que avanza la historia comenzamos a creer que en realidad es un ente poderoso que goza de capacidades extraordinarias.

Confusamente, el proceso de creación se explica así mismo dentro del cuento, una meta-ficción. El mago/escritor maneja una serie de técnicas que buscan producir un efecto de sorpresa en el espectador/lector, alimentando así su curiosidad. Estas técnicas mágico-literarias trascienden la comprensión racional culminando en un suceso de difícil explicación. Para el mago/escritor el arte es la prioridad de la vida. Aun en la escena del suicidio, Wang Lung eleva su arte “deteniendo los golpes rítmicos de su respiración hasta indiferenciarse totalmente, y así decidido invisible entrar en el clarísimo laberinto” (Obras 2: 1242). Comienza a experimentar la reencarnación, la transformación espiritual. La magia es la profesión de Wang Lung, pero también la de Lezama.

Finalmente, la palabra *simbólica*, que expresa una relación entre diferentes objetos para explicar una idea abstracta mutuamente aceptada dentro de un grupo o comunidad. Pero, ¿qué hace un habanero del siglo XX escribiendo sobre magos, emperadores y cortesanos de la antigua China? Mucho se ha criticado a Lezama (y a su grupo de originistas) de estar alejado de la problemática social del momento, tanto en Cuba como en América Latina, de vivir dentro de una literatura escapista y ajena al tan renombrado compromiso del escritor latinoamericano, de su responsabilidad como intelectual ante su sociedad. Esto no es totalmente certero; como comenta Cortázar al mencionar que la cubanidad de Lezama Lima “se afirma soberana por esa asimilación de lo extranjero a los jugos y a la voz de su tierra” (267).

En “Juego de las decapitaciones” no podemos ignorar la semejanza entre el Emperador como gobernador autoritario y el autócrata latinoamericano. En la corte se burlan de Wang Lung y le piden que utilice sus técnicas vulgarmente. Lo censuran. La cabeza era la parte más noble del cuerpo, y la decapitación era el peor castigo que se podía recibir; más que la estrangulación, en donde la víctima sufría de una muerte prolongada. Recordemos también como en la historia de China hacia el 213 a.c. el primer Emperador manda quemar los libros de la doctrina filosófica de Confucio y asesina a sus seguidores. El Emperador encarcela al mago para probar su autoridad sobre una fuerza que le desafiaba: “intentaba demostrar la superioridad de la Autoridad sobre la magia” (Obras 2:

1234). Sin embargo el narrador nos da a entender que el pueblo se da cuenta de las intenciones de la autoridad de censurar a Wang Lung, quien es enviado una y otra vez a prisiones militares, pero en donde continúa siendo fiel a sus principios de expresión artística, practicando nuevos trucos y elevando la dificultad de los ya realizados. El mago-escritor-intelectual está siendo constantemente perseguido, y por eso busca mantenerse “invisible” ante las autoridades (Obras 2: 1233). Bajo las presiones de la corte, del Emperador y del rebelde, Wang Lung conserva y demuestra la devoción a su oficio, a su arte: “había mantenido su vocación de mago lo mismo en la corte que en la aldea” (Obras 2: 1236).

En más de una ocasión la voz narrativa da a entender que Wang Lung nunca traicionará su arte, aun ante la posibilidad de ser encarcelado. El misterio hermético tanto de la magia como de la literatura es una constante amenaza para la autoridad. Con la constante repetición de palabras tales como: ejecución, encarcelamiento, interrogatorio, prisión militar, autoridad y altos dirigentes, persecución, fuga, muerte o exhibición de cadáveres; se crea una atmósfera que dificulta la libre expresión de una voz que luche contra la opresión y la tiranía. Se presenta pues, un paralelismo con la violenta historia cubana que vivió Lezama Lima, entre los gobiernos de Machado y Batista. Observamos además una muy utilizada técnica del escritor, hablar del pasado para criticar, ocultamente, al presente.

Las conexiones entre la antigüedad y la era contemporánea están implícitas en el texto. En carta dirigida a Fernández Retamar, Cortázar confirmaba esta idea al mencionar que una de las características de la obra lezamiana era “asimilar y cubanizar por vía exclusivamente libresca y de síntesis mágico-poética los elementos más heterogéneos de una cultura que abarca desde Parménides hasta Serge Diaghilev” (267). Así leemos como “Wang Lung parecía cumplir una orden de Diaghilev” (Obras 2: 1236); referencia al creador contemporáneo del Ballet Ruso, Sergei Diaghilev, recordado además por su severa disciplina en busca de la perfección y por sus múltiples relaciones homosexuales, lo que nos abre a otra posible lectura de interesante estudio.

Asistimos a una mezcla de vocaciones artísticas: la presencia del ballet mediante la mención de Diaghilev, pero también de la música, como cuando El Real investía con sus tropas contra la ciudad y su ataque “se había convertido en una especie de prueba de tubas de órgano. Se presionaba una pequeña tecla, que rezaba: *órgano tempestuoso (tempête)*, y contestaba una ramazón sonora, o contestaba a la presión *flauta*, una vaciedad, y nos convencíamos que el órgano estaba desinflado” (Obras 2: 1240). Es decir, se utiliza el sonido para describir una imagen. También están presentes otros oficios, como el dibujo y la pintura, al describirse el campo óptico del mago:

semejante a esos cuadros primitivos, donde unas tentaciones con cara de escorpión luchan por enceguecer a un adolescente que no quiere abismar, percibiéndose allá en el fondo de la tela, una felicísima cocinera que al mismo tiempo se aprovecha para ver desde la ventana un espectáculo que la hace reír nerviosamente, asomando de nuevo su cabeza, dispuesta a prolongar su curiosidad hasta un cansancio que desemboca en la infinitud.
(Obras 2: 1239)

Esa fragmentación de distintas manifestaciones artísticas, caracteriza la narrativa de Lezama y forma parte de una posible suma total de expresión estética. La función del arte se cuestiona dentro del cuento cuando le preguntan al mago-escritor “¿Por qué no empleas el arte de la magia en darle vida a los muertos? Wang Lung, ceremonioso contestó: porque puedo sacar de las entrañas de los muertos una paloma, dos faisanes, una larga hilera de gansos” (Obras 2: 1233). Simultáneamente, se inquiera sobre la necesidad del mago-escritor de cumplir su oficio: “¿Era un deseo demoníaco, o la necesidad de diseñar las excepcionales agudezas de sus tensiones, o un simple juego angélico interesado en sacarle el sombrero a los hombres los días de frío, lo que lo guiaba en su vocación de mago” (Obras 2: 1237) para posteriormente darnos una definición de qué significa el arte, en palabras de Wang Lung quien:

Acostumbraba a decir que la magia consiste en pasarse una moneda por todos los músculos en el tiempo en que el espectador

tiene que hacer un gesto para demostrarnos y demostrarse que no es una estatua, como un cambio en la posición del brazo, extender un poco más las piernas, o pestañear, mover el cuello. (Obras 2: 1232)

Vamos al centro de la poética de Lezama, en donde nuevamente el acto de escritura, de creación, es un proceso mágico y refinado que busca en sus mejores momentos instigar la curiosidad del lector sobre su propia existencia. La voz narrativa, en última instancia, critica a los imitadores “los nuevos magos” (Obras 2: 1245) que siguen practicando los mismos trucos, copiando lo ya hecho, lo cual señala la falta de originalidad y la escasez de buena literatura.

Al final del relato aparece un *Martín Pescador* cuya basta simbología permite una multiplicidad de interpretaciones. Primero, la imagen de esta pequeña ave podría denotar que el mago logra la transformación espiritual, reencarnado en un *Martín Pescador*, símbolo de veneración y de virtud, mientras los gobernantes reencarnan en halcones y aves de rapiña. También, podemos hacer una conexión con la mitología de Ovidio, cuando Alcione, después de la muerte de su esposo es transformada en un *Martín Pescador*. Informalmente, la palabra hace referencia a una persona en una posición de autoridad o influencia indiscutible, especialmente un poderoso líder político.

Otro elemento de gran simbolismo es la numeración, en especial la mención del *tres*, repetidas veces en la historia; los tres niveles de la vida humana: material, racional y espiritual o divina; tres niveles además de desarrollo místico: purgativo, iluminativo y unitivo; la Trifolia griega: bien, verdad, belleza; y además, es la resolución del conflicto creado por el dualismo (Cacheiro 31). Siempre que se realiza el acto de la decapitación hay tres personajes: en la primera es el Emperador quien le da la orden a Wan Lung para decapitar a la Emperatriz; en la segunda oportunidad es El Real quien le pide al Mago que le corte la cabeza a So Ling. Además, So Ling viajó en trineo por un período de tres días. Wang Lung hizo crecer una rama tres metros. El Real juntó los tres cadáveres después de su muerte y los exhibió por tres días. Cuando él muere, su cadáver también se mostrará por tres días. Hacia el final

de la historia observamos el juego misterioso de tres aves. Innegablemente, no es casualidad el uso repetitivo de la triada. Notamos de igual manera, un estado cíclico de eventos a lo largo de la historia, como por ejemplo, las decapitaciones, los encarcelamientos y las huidas, dentro de un espacio geográfico que incluye la corte, aldeas, prisiones y campamentos. Concluyendo, Lezama-mago-shamán-hechicero de la palabra, deja una creación literaria que le inmortaliza.

V. “Cangrejos, golondrinas.”

Este cuento fue publicado en Orígenes en 1946. Como los demás escritos de Lezama, “Cangrejos, golondrinas” requiere más de una lectura para poder obtener el hilo central de la narrativa y, con todo eso, aun nos parece que existe la posibilidad de no notar ese pequeño detalle verbal que probablemente abre nuevos caminos de entendimiento. En la estructura del cuento tradicional, se piensa que cada palabra debe de tener una misión visible dentro de la comprensión total de la historia; sin embargo, en Lezama ocurre todo lo contrario, pues hay frases que solamente se encuentran allí por gusto estético, y pueden ser eliminadas o reemplazadas por otras, sin alterar significativamente los eventos de la narración. No obstante, dentro de ese grupo de frases puede estar la clave del mismo cuento.

La historia *simple*, la que podemos seguir con facilidad, comienza de la siguiente manera: “Eugenio Sofonisco, dedicaba la mañana del domingo a las cobranzas del hierro trabajado” (Obras 2: 1246). Cuando fue a cobrar un trabajo que le debía el filólogo, una vez allí, se sintió invadido por la curiosidad de tocar “una montura con la inscripción de ilustres garabatos aljamiados” (Obras 2: 1247) ocurrencia que le distrajo de su propósito inicial, y que causaría que la voz del ayuda de cámara del filólogo le gritara desde su escondite y le corriera de la casa, declarando que su señor no estaba y que era una desfachatez tocar la montura ajena. Sofonisco huye avergonzado hacia su casa sin cobrar el dinero debido. Al siguiente domingo, le pide a su esposa que vaya en lugar de él a

buscar la paga, a lo que ella obedece; y una vez allí, se encuentra con la esposa del filólogo quien decide ofrecerle una pierna de res en a cambio de lo que se le debe. La esposa del herrero acepta, busca a su esposo quien lleva la pierna de res y la cuelga en la casa. Entonces, mientras la esposa esperaba desnuda en casa a su marido “la pierna trasudó como una gota de sangre que vino a reventar contra su seno” (1250). Con este contacto, sucede una especie de contaminación y la esposa cae enferma, al aparecer una “protuberancia carmesí” (1250) en el seno.

Sofonisco, ante lo inexplicable, decide alejarse y no tocar por el momento a su esposa, temiendo quizá por ignorancia, que esa elevación casi redonda de color rojo como la seda pudiera ser contagiosa. A continuación, consultan a los vecinos sobre lo ocurrido quienes le indican que la esposa debe ir inmediatamente a ver a un brujo, el negro Tomás, invocando a lo desconocido para curar lo enigmático. El brujo le indica el tratamiento a seguir, el uso de un aceite caliente del Brasil aplicado encima de la protuberancia, al mismo tiempo que pide la ayuda de Dios. Con el tiempo desapareció la señal vergonzosa pero los síntomas de malestar persistían, lo que produjo una nueva visita, esta vez al negro Alberto quien le dice: “usted fue recorrida por animales lentos, de cabeceo milenario” (1251). Con un nuevo tratamiento, la esposa de Sofonisco lucha contra la enfermedad misteriosa hasta parecer derrotarla. Luego tendrán un hijo, y al éste cumplir los siete años vuelve la protuberancia, esta vez a ubicarse en la nuca. Sofonisco y su hijo ven a la mujer como un ente de rara composición que no se debe tocar. Ese desprecio trae como resultado que la esposa busque aislarse de ellos mientras ve nuevamente al negro Tomás para seguir otro tratamiento. Después de varios sueños repletos de imágenes incomprensibles, vuelve la esposa de Sofonisco a recobrar su serenidad; sin embargo, algo en ella ha cambiado, algo es turbiamente distinto.

La palabra jeroglífica, la narración oculta, es puesta de manifiesto desde el inicio: el narrador nos introduce a un personaje que por lo general es el principal, lo que no sucede en este relato, pues la figura central es la esposa del herrero Eugenio Sofonisco. Extrañamente, el nombre de ella no es mencionado,

aun cuando sus acciones ocupan casi por completo el tiempo del relato. Parece no importar si conocemos su nombre o no, pues lo que sabemos es que está casada con un hombre apodado Sofonisco quien tiene la vital labor alquímica de trabajar los metales.

Las figuras femeninas de este cuento se desenvuelven dentro de una sociedad patriarcal que les relega a una posición social inferior al hombre, aunque este sea un niño. Sofonisco envía a su mujer a cobrarle al filólogo porque no quiere que le vuelvan a humillar como la última vez, pero parece no importarle que la insulten a ella. Igualmente notamos como la esposa del filólogo “insignificante y relegada cuando su esposo estaba en casa” (1248), es subordinada dentro de su grupo social, por lo cual siente la necesidad, cuando su marido no está presente, de vengarse de los hombres, tratando al mayordomo de manera injusta y vergonzosa.

Los demás personajes que intervienen en la acción son todos masculinos: dos brujos, el negro Tomás y el negro Alberto, y ocupan una posición respetada dentro de su círculo de hechiceros. El herrero y el filólogo son dos entes similares, pues el primero “había comenzado a leer griego en su niñez” (1250) y el otro era erudito en textos escritos. Contrariamente, la esposa de Sofonisco es analfabeta, lo que explica porque muchas inscripciones son para ella herméticas. En cuanto a la misteriosa contaminación, lo que sabemos es que vino de una gota de sangre que sudó de una pierna de res, que se encontraba en casa del filólogo, y que fue dada por su esposa a la de Sofonisco. Es decir, que la protuberancia, la vergüenza, la maldición, fue ofrecida por una mujer a otra.

La palabra simbólica nos ayuda a resolver algunos asuntos que han quedado pendientes. ¿Qué significado tienen los sueños de la esposa de Sofonisco? Cuando nos referimos con anterioridad al analfabetismo de la mujer, hablamos de las inscripciones, que son palabras que han sido labradas en cualquier material, como el metal o la piedra. Así, entendemos que al inscribirse algo, se está grabando una imagen a la que la esposa de Sofonisco no puede acceder. Las inscripciones ayudan a recordar un evento importante, permiten a

una persona conservar en la memoria un evento significativo. Por eso la esposa de Sofonisco tiene la necesidad de soñar, porque a través del sueño es que ella puede acceder a las imágenes que le permiten serenarse, curarse de su enfermedad.

El sueño por lo general ocurre durante la noche. La mitología griega considera a la Noche como la madre universal del cielo y la tierra, de la muerte y los sueños, elementos de un mundo oculto y misterioso en donde el ámbito nocturno servía igualmente de escenario a complicadas ceremonias de iniciación (Chevalier 753). Como cualquier otro símbolo, la noche posee varias connotaciones, tanto negativas como positivas, partiendo de un oscuro pesimismo, que está conectado a través de vasos comunicantes, con la llegada de la luz divina, de un amanecer optimista y prometedor. Se opone la oscuridad de la noche a la claridad del día, esta última asociada comúnmente con la divinidad de Dios, de Cristo y de la creación. A raíz de esta dicotomía, la noche tiende a relacionarse con el demonio, las religiones misteriosas, lo indefinible y abyecto.

El elemento nocturno ha sido bastante utilizado en la literatura de todos los tiempos, con interpretaciones variadas de acuerdo a la mentalidad de la época. Verbigracia, los simbolistas franceses utilizaban la noche en su poesía como un cajón oscuro de donde surgían emociones y sentimientos impuros, al mismo tiempo que se consideraba como lugar eterno de los aventurados, donde se encontraba la pureza espiritual y la verdad absoluta. En el relato de Lezama, el sueño que falsea a la memoria, nos dirige en zigzag hacia el surrealismo que tanto le influyó a él y a sus contemporáneos, como una visión de imágenes sin sentido - alucinaciones, confusión mental, reiteración de pensamientos incoherentes y absurdos - que no logra curar la ansiedad y la angustia de la esposa de Sofonisco, quien cada vez se siente más sofocada, es decir, ahogada, pero también oprimida, acosada, y avergonzada.

Una interpretación más común es el pensar que el sueño es una realidad paralela, un universo transmutado, en donde se puede entrar en contacto con el inconsciente. Además, el sueño está cercanamente conectado con ciertas

creencias espiritistas, en donde un brujo o chamán busca acceder a otro mundo repleto de espíritus que le puedan auxiliar en la curación de un individuo, en este caso, la mujer de Sofonisco. Aquí, la poesía y el chamanismo, además de acceder a una realidad sin limitaciones, tienen mucho en común, pues para ambos el ritmo es de gran valor: “se dice que el chamán abandona su cuerpo durante el trance inducido por drogas psicotrópicas o por el sonido rítmico de un tambor o una carraca” (Willis 33); y es por iniciación de ese ritmo que el viaje onírico puede realizarse con el objetivo de encontrar una revelación a las verdades del alma.

Las supersticiones populares dominan en este relato a las ciencias, y sólo con la participación de los brujos, se podrá resolver el gran problema de la familia de Sofonisco. El amor tampoco parece ser suficiente, ese animal salvaje que lentamente nos desgarras como una fiera, en el instante efímero del deseo. El conflicto estalló con la llegada de la protuberancia, pero eso no indica que ya la contrariedad viniera de más atrás. Por supuesto, aquí entramos ya al territorio desconocido de la imaginación del lector. La mujer para disimular su señal se pone encima una Flor de Aretillo, femeninamente colgada con su forma característica de arete.

La protuberancia es descrita como un cangrejo, lo que implica la posibilidad de que la misteriosa enfermedad sea cáncer. ¿Cómo explicar la relación del cáncer con la gota de sangre de la res? Poco importa, pues si pensamos en ello, el cáncer es una gran cantidad de males, de enfermedades que pueden ser curables o no, y de cuyo origen nos falta mucho por aprender. Aquí es donde entran en escena los curanderos con sus recetas y remedios. La esposa de Sofonisco tendrá en sus sueños imágenes simbólicas de escorpiones, de diablillos, de batallas entre el cangrejo y la golondrina, de túneles con entradas y salidas. Todas estas imágenes escapan “ a la voluntad y a la responsabilidad del sujeto, por el hecho de que su dramaturgia nocturna es espontánea e incontrolada” (Chevalier 960). Lo único seguro es que se encuentra sola con sus fantasmas, con sus imágenes de batallas y confrontaciones, que deberá ella enfrentar hasta la terminación, o hasta

encontrar un equilibrio que le permita convivir en un estado de serenidad consigo misma. El narrador nos comenta que después de los sueños, la mujer de Sofonisco “había ido volviendo a sus paseos del crepúsculo” (1259) lo que simboliza una recuperación vital, el despertar a un nuevo día (Chevalier 275). El tiempo en este cuento es intangible como un ensueño, aunque en ocasiones nos envuelve nuevamente en la importancia numérica lezamiana, pues los primeros eventos acontecen cada siete días, de domingo a domingo, y los dos niños que aparecen en la historia tienen ambos siete años de edad.

En cuanto al lenguaje, la exquisitez característica de la poética de Lezama no deja al lector atento defraudado. Algunos objetos son líricamente personificados de modo poco común. De tal manera, llama la atención una frase utilizada por el mayordomo al protestar que Sofonisco en su visita inesperada para cobrar “se pone a manosear la montura que no necesita de su voluptuosidad” (1248). O este otro conjunto de palabras cuando “el niño escondió la pelota para que llenase el mismo tiempo que le estaba dedicado al día siguiente” (1254). Y también la frase que finaliza la historia deja un gran espacio contemplativo: “el cangrejo sentía que le había quitado aquel cuerpo que él mordía duro y que creía suyo. Le habían quitado aquel cuerpo que él necesitaba para lo propio suyo, semejante al enconado refinamiento de las alfombras cuando reclaman nuestros pies” (1260). ¿Es que acaso el cangrejo, el cáncer como organismo puede sentir y razonar sobre su propia existencia? ¿Quién está soñando a quién? Lezama produce la impresión en el lector de que los objetos del relato son organismos vivientes que comparten el espacio de la página con los demás personajes. Pareciera invertir la relación sujeto-objeto, en donde el objeto tiene la capacidad de razonar e imaginar sobre su situación futura.

La idea del sufrimiento en este relato de Lezama conecta directamente con unos versos de José Martí de su poema “Polvo de alas de mariposa,” y ayuda a entender el origen misterioso y simbólico de la trama: “Bueno es sufrir: cuando en el lado izquierdo / del seno roto arder se siente un cáncer / sobre la llaga ardiente, un perfumado / lirio blanco y azul sus alas abre” (17:292). Al

respecto, Iván Schulman comenta en su atractivo estudio Símbolo y color en la obra de José Martí, que “el cáncer, carga de dolor de la humanidad que ha hecho suyo el poeta, traerá un nuevo mundo luminoso, simbolizado en el lirio blanco y azul, cuyas alas denotan la naturaleza ideal (...) de su aflicción personal ha nacido una flor, símbolo de fertilidad, renacimiento y belleza” (87).

La participación de los versos de Martí es esclarecedora en el cuento de Lezama, aunque en el relato no tenemos la esperanza del lirio puro que se extiende volando hacia el cielo, pero sí tenemos a la flor de Aretillo. Sin embargo, la imagen floral escogida por Lezama casi siempre está colgando como un arete, dando la impresión de que la profundidad del cáncer que nos habla Schulman, (y del sufrimiento del ser y del poeta) permanecerá intacta al no haber una elevación vertical de la flor. El mismo Lezama, al hablar sobre el sufrimiento, comentaría que “tenemos que llorar, pues nuestro Dios nos enseña a ello. Es liberación y vivificación” (Diccionario, 506). En otras palabras, esa pesadumbre llena de sacrificios y lamentos se hace necesaria para ayudar a fortalecer al individuo, para que la esposa de Sofonisco pueda alcanzar por sí misma la luz serena de sus crepúsculos.

La visible presencia de una naturaleza simbólica crea una armonía entre el ser y su circunstancia. Estos espacios de interioridad, entre las sombras y la posibilidad de iluminación, integran un período necesario de reflexión, y su identificación nos permite entrar en las angustias del personaje pero también nos sitúa ante la anticipación de la luz, de un nuevo comienzo. El lenguaje figurativo utilizado por Lezama apaciblemente lleva a su personaje a otro plano imaginario de la realidad, en continua búsqueda de la verdad, y en donde la expresión del pensamiento se desarrolla mediante la presencia de diversos símbolos enigmáticos.

Finalmente, nos resignamos a la idea que la angustia y el sufrimiento permanecerán participando en la historia del hombre, pero contamos con la esperanza de que en los momentos más oscuros, esta pesadumbre puede ser neutralizada mediante un proceso de meditación interna y espiritual, que permita

avanzar por un mejor camino, colmado de luminosidad, en donde la poesía, lo desconocido y la razón conviven en armonía.

CHAPTER 2

EL POEMA EN PROSA DE CASAL A LEZAMA

*La nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*
Baudelaire

I. Introducción.

Las primeras traducciones en español de los Petits poèmes en prose (publicado en conjunto en 1869) de Charles Baudelaire (1821-1867) datan de 1887 y le han sido atribuidas al cubano Julián del Casal (1863-1893). Las breves y modernas versiones poéticas se publicarían en La Habana Elegante donde posteriormente Casal crearía sus propios poemas en prosa inaugurando en Hispanoamérica un género poético que ha sido cultivado hasta hoy por la voces más significativas de nuestra poesía: Darío, Mistral, Huidobro, Vallejo, Neruda, Lezama Lima y Paz, entre otros. El poema en prosa forma parte integral del proceso de renovación de las letras hispanoamericanas de finales del siglo XIX; y sin embargo, ha disfrutado de poca discusión dentro del ámbito académico, sobre todo en cuanto a su definición como género y a su distinción del modelo francés. Entonces, ¿podemos hablar de un poema en prosa hispanoamericano? ¿Es una imitación, cuya fuente es el modelo francés? Nos disponemos en este capítulo, a la difícil tarea de estudiar una selección de poemas en prosa de Lezama, Darío y Casal, pues nos interesa comprender cómo estos escritores establecen conexiones utilizando como medio el poema en prosa en Hispanoamérica. El valor de estos vínculos es que mantiene viva una tradición literaria que a su vez enlaza con siguientes generaciones de

diversos matices culturales. Tomaremos como punto de partida muestras de la poesía de Casal y Darío, (iluminados en parte por la poética de Baudelaire) los poemas que Lezama escribiera en Enemigo rumor (1941); La fijeza (1949) y un fragmento de su novela Paradiso (1967). Si bien el fragmento de una novela no califica necesariamente como un poema en prosa, aunque su composición sea altamente lírica, lo que aquí nos interesa es explicar la disposición híbrida del discurso narrativo de Lezama en Paradiso y las interesantes conexiones con el poema en prosa, para obtener así un mejor entendimiento de cómo funciona su universo narrativo. Ese enlace entre el poema en prosa y la novela ya se podía observar en Les chants de Maldoror del Conde de Lautréámont, Isidore Ducasse (1846-1870), quien pasaría a ser una figura principal y muy alabada entre los surrealistas. De igual manera en la novela À rebours de Joris-Karl Huysmans se pueden identificar “fragmentos que podrían ser considerados como poemas en prosa independientes” (Utrera 184). La fragmentación es obviamente una característica representativa de la poética de Lezama, lo cual se observa en su novela Paradiso, y esta fragmentación se presenta con gran independencia y vitalidad, como si creciera en direcciones y alturas inusitadas dentro del marco estructural que le ha otorgado su creador. Por supuesto, los límites de entendimiento de dicha fragmentación dependerán de la competencia referencial del lector, pues el sistema poético de Lezama incluye oleadas verbales que buscan adentrarse y describir los rincones arenosos de un mundo imaginario abarrotado de complejas imágenes, símbolos, alusiones y metáforas. Los escasos enlaces entre escenas y capítulos de Paradiso, las pocas veces que se manifiestan de manera inteligible, permiten reforzar la impresión sombría de la falta de una unidad temática. Esta sensación es fortalecida por la fragmentación, pues verdaderamente, el orden de lectura de los capítulos de la novela no altera la comprensión del texto. Recordemos que lo que es actualmente el último capítulo de Paradiso, fue publicado primera y parcialmente en 1953, en el número 34 de la revista Orígenes que dirigían Lezama y José Rodríguez Feo, bajo el título de “Oppiano Licario.” Quizá lo más curioso es que la portada de este número de la revista fue decorada con una ilustración del

famoso artista cubano Mariano Rodríguez, y aparece en el Sumario de los contenidos bajo el rótulo de “Fragmento del mural, El dolor humano, en el edificio del Retiro Odontológico” (6: 305). Lezama nos ofrece de igual manera un fragmento de su mural cuyas paredes se extienden más allá de lo que pueda alcanzar la vista. Eloisa Lezama Lima comentaría años más tarde que su hermano había terminado ese mismo capítulo una vez que la novela ya estaba en imprenta.

II. Breve historia del poema en prosa.

Muchos estudios críticos coinciden en que el origen del género “está fundamentalmente configurado” en la obra Gaspard de la nuit (Gaspar de la noche - 1842) del francés Aloysius Bertrand (Millán 12). Otros mencionan al escritor alemán Friedrich Freiherr von Hardenberg, mejor conocido por su seudónimo Novalis, y sus Himnos a la noche escritos en 1797 y publicados en 1800, cuya influencia se sentiría vigorosamente entre los surrealistas. Sin embargo, se pueden rastrear los inicios del poema en prosa en traducciones de textos poéticos o en algunas novelas del siglo XVIII que comenzaban a seguir el modelo de la novela Télémaque (1699) de Fénelon en donde la prosa ya contaba con rasgos poéticos (Millán 11). Pero es en Baudelaire donde el poema en prosa llega a su máxima expresión poética entendiéndola como un “genero poético breve de ideación moderna” (Aullón 22). Recordemos la dedicatoria que le escribiera Baudelaire a Arsenio Houssaye en La Presse, el 26 de agosto de 1862: “¿Quién de nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, o las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?” (46). La repercusión no se haría esperar ante tal declaración, y el poema en prosa pasaría a ser utilizado principalmente por Rimbaud (Une saison en enfer, Les illuminations) y Mallarme (“Ígitur” entre otros), cuyo efecto en el discurso poético posterior a sus obras es incuestionable. También podríamos añadir la figura de

Saint-John Perse y su gran poema en prosa “Anabase,” que en parte inspiraría unas excelentes líneas de Lezama “Saint-John Perse: Historiador de las Lluvias.” La importancia que les diera Lezama a estos escritores es conocida por todo aquel que haya abordado sus ensayos. Sobre la presencia de Rimbaud en Lezama podemos referirnos, por ejemplo, a su novela póstuma Oppiano Licario (1977): “Licario habitaba o completaba alguna de las metáforas, en las Iluminaciones, haciéndolo como el complementario novelable de las alusiones, mordeduras y arañazos de Rimbaud” (330). En cuanto a Mallarmé, Lezama mencionó en Tratados de la Habana, que es junto “con Rimbaud, uno de los grandes centros de polarización poéticos, situado en el inicio de la poesía contemporánea y una de las actitudes más enigmáticas y poderosas que existen en la historia de las imágenes” (143-44). Además, los varios ensayos que ofreciera a la figura del celebre escritor francés dan testimonio de una cercanía que aun hoy sigue sin ser estudiada seriamente por la crítica académica. La biblioteca personal de Lezama, compuesta de más de diez mil libros, contaba con unos quinientos tomos relacionados a la cultura francesa. Suárez León comenta acertadamente que la ensayística de Lezama “está literalmente abarrotada de estudios, análisis, consideraciones y comentarios sobre filósofos, poetas, narradores, pintores y otros bichos creadores de la tierra gala” (11). Recordemos que fue Baudelaire quien instigó el sentimiento estético de la escuela simbolista francesa de finales del siglo XIX, conectando el mundo real con lo inefable, especialmente en la poética de Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé a quienes Lezama dedicó profundas horas de estudio. Pero ese sentimiento simbolista también iluminó a escritores como al alemán Rainer Maria Rilke, al ruso Alexandr Alexándrovich Blok y al irlandés William Butler Yeats, al mismo tiempo que formó parte integral de la obra de algunos modernistas, hispanoamericanos y españoles como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Manuel Machado, vanguardistas y posmodernistas. En esencia, la estética simbolista ya se asomaba a finales del Romanticismo en los versos de Edgar Allan Poe y Lord Byron entre otros. Y aun dentro de sus épocas más oscuras y de sus renuevos, como fue el caso del decadentismo, debemos

recordar que su búsqueda (y encuentro) fue siempre de un mundo nuevo, de un cambio, de una nueva moral (Villena 8). Gauguin, Gide, buscaron sus propios paraísos, como representantes de un individuo en constante lucha social.

Lezama también caminó su propio paraíso, fue considerado un ente antisocial entre los suyos (amigos y enemigos) y, sin embargo qué pocos como él han dado a la cultura cubana e hispanoamericana tanto de que enorgullecerse.

Como el Conde de Lautréamont, fue un rebelde logográfico, usando el símbolo como estímulo imaginativo. Dentro de ese símbolo “confluyen mitos y ritos, fábulas y leyendas, sueños y alucinaciones psíquicas, que hacen del poema el único medio viable para expresar estados de ánimo” (Prado 982).

En el espacio de la lengua española, se notarían ya poemas en prosa en algunas instancias de la poesía de Bécquer (“El caudillo de las manos rojas,” de 1858), en Casal y principalmente en Darío, de quienes abordaremos algunos textos más adelante. Debemos destacar también la importante obra poética en prosa de Juan Ramón Jiménez, textos que Lezama conocía bien y admiraba desde sus inicios literarios. Fue Lezama quien imaginara esa conversación con el poeta español en su ensayo “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” donde expondría la famosa teleología de la insularidad. Es necesario mencionar que el poema en prosa difiere de la llamada prosa poética, prosa poemática o prosa artística (tipos de prosa que observamos primero en algunos textos de Juan Montalvo y posteriormente en José Martí), aunque estos son “rótulos que pueden variar, mínima o grandemente” (Jiménez 346). También se diferencia de sus contemporáneos: el ensayo, el fragmento y el mini cuento. Pero ¿cómo podemos identificarlo? ¿qué es un poema en prosa?

III. Hacia una definición del poema en prosa.

El esclarecimiento de qué es un poema en prosa moderno, si acaso necesario, ha sido siempre problemático. La mayoría de intentos de definición están de acuerdo con el estudio monumental de Suzanne Bernard, Le poème en prose. De Baudelaire jusqu' à nos jours (1959), en que los poemas en prosa

se caracterizan primeramente por su brevedad, su corta extensión, no más de dos o tres páginas; en segundo lugar, por su “unidad orgánica” como un mundo cerrado; posteriormente por ser su propia razón para existir; y finalmente por la intencionalidad del poeta de crear un poema (Lehman 19). En el Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria de Marchese y Forradellas, se comenta que el poema en prosa es un “género literario que comienza a desarrollarse desde el Romanticismo, en el momento en que la oposición formal entre prosa y poesía deja paso a la que se instituye entre discurso del relato y discurso de la poesía” (321). Obviamente no todos los poemas que han sido denominados como poemas en prosa entran en este molde general, lo cual mantiene las dudas de su identidad. Pensemos en las múltiples inquietudes que nos podría causar la nada simple inquisición de lo que puede significar para nosotros la palabra *poesía* en todas sus posibles acepciones. Más aumentemos el desasosiego y añadamos a dicha interrogativa la palabra *prosa*. Consolémonos al pensar que la confusión alcanza hasta a los mismos escritores del género. Recordemos que fue Edgar Allan Poe (que ejerció una gran influencia sobre Baudelaire y Mallarmé entre otros) quien tituló su estudio sobre la naturaleza y origen del universo de ciento cincuenta páginas “Eureka, poema en prosa;” o, Charles Simic quien pronunció que el poema en prosa es “a burst of language following a collision with a large piece of furniture” (Lehman 19). Como críticos literarios nuestra definición de lo que puede o no ser un poema en prosa debe inevitablemente incluir todas las definiciones anteriores.

IV. El poema en prosa modernista.

Utrera Torremocha hace notar brevemente en su excelente estudio Teoría del poema en prosa, que los primeros modernistas en cultivar de manera formal el poema en prosa fueron Casal y Darío (213). Ambos escritores utilizan un género novedoso, el poema en prosa, para formar parte de un proceso de modernización global, entendiendo la dificultad de dicha participación en el ámbito político, económico y social, y deduciendo que la mejor posibilidad es la

artística. Con el poema en prosa, tanto Casal como Darío se alejan de la metrópoli y participan en una modernidad artística global, incrementando así el prestigio de sus literaturas nacionales. Si entendemos, como José Olivio Jiménez, que el modernismo fue en Hispanoamérica una “renovación de incalculables dimensiones para la literatura posterior,” (343) entonces debemos reconocer la importante participación del poema en prosa como un nuevo género de expresión dentro de nuestras letras. En el caso de Darío, León Felipe menciona en su Antología del poema en prosa español que “en Azul... (1888) nos encontramos un conjunto de textos en verso y prosa, con predominio de estos últimos, en los que se aprecian claramente las características del género” (38). En realidad algunos de sus textos que conocemos clasificados como cuentos, están más cerca de ser definidos como poemas en prosa. Darío y Casal no dejaron de dar crédito en su creación artística, a sus lecturas de escritores franceses. En Casal notamos más el peso simbolista francés, pero como menciona Lezama, también percibimos un nuevo sabor, una nueva forma de palpar la circunstancia a través de “lo entrevisto de los sentidos, que permiten ver la noche acurrucada en una hoja y a esa misma hoja trocarse en oído o en concha marina” (Obras, 2: 96), y es así, como su presencia poética no podía más que agradecerse en las letras cubanas del siglo XIX. Sin embargo, hubieron otros escritores modernistas que experimentaron con la fusión de prosa y lírica aun cuando no escribieran necesariamente poemas en prosa, entre ellos: José Asunción Silva, Leopoldo Lugones, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Díaz Rodríguez y José Martí. Es de destacar las “Escenas americanas” de Martí, y quizá uno de los mejores elogios a las crónicas martianas se encuentra en los estudios de Susana Rotker, quien observa como sus “pequeñas obras fúlgidas fueron poemas y fueron crónicas” donde se exhibía una majestuosa “poetización de lo real” del suceso narrado, de la noticia, y la descripción del evento se realizaba mediante “analogías, simbolismos, impresionismos, expresionismos y musicalidad” (106). En las palabras de Lezama Lima se descubre la esencia de la vida literaria del escritor cubano: “En Martí todo fue poesía: su destierro, su prisión, sus amores y su paternidad, su lucha y sus amistades, su muerte y,

sobre todo, su recuerdo y su mito. En los diarios y en los textos periodísticos su trayectoria se revela igualmente inseparable de su obra como en sus versos” (Berendová, 33).

V. Casal y Lezama.

Lezama fue uno de los grandes entendedores de la obra de Julián del Casal y esto puede confirmarse fácilmente en la lectura de los numerosos ensayos que le dedicara en Analecta del reloj. En su prólogo a la Antología de la poesía cubana, Lezama menciona que con Casal la literatura de la isla alcanza madurez. Y es que en la poética de Casal no solamente encontramos numerosas corrientes estéticas europeas, sino que también notamos una esencia más personal en sus experiencias visuales, en una búsqueda constante de espiritualidad entre desiertos y conflictos intrínsecos, en sus estados de ánimo crepusculares, en sus fríos tropicales donde “sangran corales de claveles / nievan pétalos de jazmines” (Lezama Antología 1: 220). Es decir que la presencia de lo insular, de lo cubano, impregna en amplios espacios los versos de Casal, pues para ser universal es necesario, en un principio, la estampa de lo local, de los elementos autóctonos, tanto culturales como de carácter social. La pasión por lo japonés es obvia en Casal, demostrando un exotismo que en ocasiones parece un modo de ocultarse, un refugio interior del poeta, en donde la capacidad de percepción (sonidos, visiones, sensaciones) traslada las luchas internas a otros terrenos lejanos. Así es como en los escenarios poéticos de Casal el lector se desliza en ocasiones por espacios desérticos, repletos de hastío, de desamparo, que se presentan como manifestaciones de una modernidad vivida desde la Colonia.

Uno de los poemas en prosa de Casal que nos interesa analizar es “Japonería,” publicado en La Discusión, el 2 de abril de 1890. El tema principal es la búsqueda de un ideal inalcanzable, en donde un personaje anónimo, representante de cualquier lector por la carencia de un nombre que le identifique, en su paseo por un ambiente urbano, se detiene ante un escaparate

a observar un “búcaro japonés” grabado con la figura de una Quimera que trata sin éxito de alcanzar una flor azul en la cima de una montaña nevada. La descripción del monstruo es visualmente meticulosa, y aunque la voz lírica pretende ofrecerle la belleza del florero a “María” su amiga, amada, querida o idolatrada fémica, ésta termina comparándola con la Quimera, monstruo imaginario que según la fábula vomita llamas, tiene cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. La referencia a la *femme fatale* de fin de siglo es una posibilidad simbólica: la mujer desastrosa que atrae a los hombres hacia un peligro inminente, que amenaza o que puede llevar al protagonista prontamente a su final. Al mismo tiempo es enmarcado el asunto en un orientalismo temático de atractivo misterio para los lectores habaneros de la época, basado en una mitología prácticamente desconocida en las letras hispanoamericanas y que disfrutaría de gran popularidad dentro de la obra modernista. Aquí, el poeta se presenta como un ser especial que ante una realidad confusa puede acceder a altos niveles alegóricos de comprensión. Al penetrar en la imagen de la flor azul, es casi automática para el lector atento, la alusión a la flor de Heinrich von Ofterdinge, personaje de Novalis, (Friedrich Freiherr von Hardenberg, 1772-1801) cuya flor azul se convertiría en el símbolo indiscutible del romanticismo. Pero en este caso, la imagen superpuesta de dos percepciones distantes, establece una unión novedosa de nuevas degustaciones, la belleza como un monstruo deseable, el espíritu noble como un ente inalcanzable. Y es sólo a través de la poesía que el poeta logra acceder a ese ideal deseado por la imaginación.

El poema también se caracteriza por la constante repetición de letras y palabras, es decir, por la aliteración y la anáfora, verbigracia: “oro” “o el eco sonoro” rodeando al espacio de una sonoridad misteriosa y profunda, sino fatalista. Además, el estilo descriptivo de objetos, particular de muchos de los modernistas, se presenta constantemente en el poema de Casal: “brazaletes de oro,” “esmaltados de zafiros y rubíes,” “estuches de terciopelo azul,” “rosarios de coral engarzados en plata,” “conchas nacaradas;” “lámparas de alabastro con pantallas de seda dorada” (113).

La perspectiva visual es de gran interés, pues tenemos a un lector que observa a un personaje mirando una serie de objetos diversos dentro de una vitrina o escaparate. El lector también participa en la acción visual pero con un foco más amplio en donde la vitrina sirve como espejo que le permite, a la vez, verse reflejado dentro del espacio poético. Es decir que observamos nuestra propia imagen yuxtapuesta o en posición inmediata con las mercancías que están expuestas para el público. Así, se percibe la idea de nuestro reflejo como una imagen más, que como una mercancía, está a la disposición asequible del público que pueda costearla. Los objetos son de gran profundidad simbólica: brazaletes, rosarios, lámparas y un jarrón japonés. Todos estos objetos cumplen una función, para embellecer el cuerpo; de adorno o como objeto de devoción; y de iluminación para poder ver en las sombras. Pero el que interesa especialmente es el búcaro japonés, artesanía cuya función principal es la de adornar, colorear y perfumar un espacio específico con algún tipo de flores. Y es la imagen de la “florezilla azul” el principal detalle del poema como representación de un imposible, de un deseo inalcanzable que paralelamente se ajusta a la situación de las voces poéticas. Nos pareciera a ratos, que Casal explica su arte poética dentro de estas mismas líneas líricas, en donde las palabras sirven para adornar una forma de comunicación y de expresión artística, habitada por un detallismo extremo, y de gran valor para la voz protagonista. Y aunque su lenguaje no sea complejo ni sofisticado, el mensaje sí puede tener múltiples direcciones teóricas de interpretación. Pese a todo, el tono hacia el final del poema va decayendo, de una excitante descripción en detalle del objeto en venta, a una inflexión de voz pesimista que, por un momento, piensa en ofrecerle el búcaro a su amada pero sin consumir la acción, dejando un mensaje de resignación, triste y lánguido sobre el porvenir de la protagonista femenina.

El preciosismo, que no encontramos en el nostálgico Baudelaire, se hace presente en este pulido poema en prosa de Casal. Sin embargo, no es posible ignorar la figura de Baudelaire (y de otros parnasianos y simbolistas como

Leconte de Lisle, o el pintor Gustave Moreau) en la obra poética de Casal. En Analecta del reloj Lemaza escribió:

Toda la vida previa y misteriosa de Casal, cuando se encuentra con Baudelaire no lo abandona, aunque animado por éste, convierte la externa queja en invisible secreto. Secreto donde vida y poesía se resuelven. (...) Por eso Darío en la glosa que le dedicó a su muerte, pregunta: 'Quién fue su confidente?' De mi vida, oirás contar una cosa que te deje el alma helada -dice Casal. Los incapaces de llegar a la tensión de la poesía creerían encontrar ahí un eco de aquel verso de Baudelaire: 'Le secret douloureux qui me fait languir.' Pero aquel verso en Casal era supremamente necesario. (Obras 2: 78)

No obstante notamos que los poemas en prosa originales de Casal no contienen la marcada desesperación urbana del tedio parisiense, aún cuando el ambiente también sea la ciudad como centro de pérdida de la individualidad del hombre, en donde la búsqueda de la belleza, el arte y la creación novedosa es una constante lucha del artista. Es necesario mencionar que el paralelismo narrativo entre las dos ciudades, permite incluir a La Habana en ese escenario de las capitales mundiales de la cultura, una ciudad cosmopolita, a la vanguardia de un proceso de globalización donde cada una de las columnas de la ciudad guarda un secreto, una posibilidad de creación artística, pero además donde la mercantilización aparece como un personaje más de las calles citadinas, atrayendo a los pasantes con sus vitrinas repletas de diferentes objetos novedosos, con sus formas, colores y detalles sugerentes de historias lejanas y deseos ocultos. Si recordamos que muchas de las publicaciones de Casal fueron en La Habana Elegante, basta con repasar algunos de los anuncios publicitarios allí presentados hacia fines de siglo para observar la popularidad de las mercancías que se ofertaban en La Habana, tales como: pianos, dientes postizos, corsés, calzados, camisas, maquinas de coser, camas, sombreros, etc. Dentro de ese ambiente asfixiante de comercialización, los personajes tanto de

Casal, como de Lezama, buscan como intelectuales y humanistas, una ruta de escape por medio del arte.

Años después, será Lezama Lima quien retome al personaje de Casal y lo pasee similarmente por las vitrinas de La Habana contemplando objetos exóticos en un fragmento, marcadamente poético, de su *maremagnum* verbal, su novela-poema: Paradiso (1966). La acción de ambos personajes es similar, en su paseo por las calles de La Habana, y con la necesidad de entrar en contacto visual y de poseer algún objeto valioso artesanal que pueda abrir los caminos de la imaginación, ya sea como un escape a la realidad inmediata, o simplemente como herramienta en el uso de construcciones alegóricas: “hacía pocos días que había cobrado su pequeño sueldo, se fijaba en las vidrieras para comprar alguna figura de artesanía” (530). El personaje de Lezama es José Cemí y el objeto de su interés son dos estatuillas de cobre que se agrupan con una multitud caótica de figuras en la vitrina. Sobre algunas líneas de este fragmento mencionó Cortázar en La vuelta al día en ochenta mundos, que se encuentra “el eje en torno al cual cristaliza el sistema que hace posible Paradiso, al volver visible por la imagen el universo esencial del que sólo vivimos usualmente instancias aisladas” (149). Y esto ocurre simplemente, aunque estemos refiriéndonos a un complejo proceso, por la necesidad del escritor de moldear el lenguaje al máximo de sus posibilidades, a través del “ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida” (Lezama Paradiso 529) ese ejercicio verbal que pone en movimiento un universo repleto de instantes imaginarios que tratan de conectar los puntos sueltos de una realidad confusa. Lo interesante de este fragmento es la relación que se crea entre objetos por medio del ejercicio poético. Una de las estatuillas de bronce es un Cupido sin arco, lo que le da la impresión de ser un ángel, y su deterioro físico nos proporciona la idea del pasar del tiempo, de la fugacidad de la vida. La otra estatuilla es una bacante, mujer ebria y lujuriosa que disfruta celebrando las fiestas en honor al dios Baco. Cemí observa como estos objetos identificados a través de la palabra tienen su propia energía interna. Dicha fuerza permite establecer conexiones con otras figuras. En la tienda, parecía que las estatuillas

se aislaban de los demás objetos ante la vista de Cemí quien decide llevarlas debido a esa misteriosa atracción. Una vez en la casa de Cemí, en su cuarto de estudio, se le presentan al lector otro grupo de objetos: un gamo de madera, un ventilador, y una copa de plata. Estas entidades parecieran tener su propia esencia y, además, mantienen entre ellas una relación conflictiva: “Para la tranquilidad del gamo de madera, había no sólo que alejar la copa, pero también que apagar el ventilador (Lezama Paradiso 532). Al parecer, ciertos objetos en el campo visual de Cemí son compatibles, pero otros necesitan estar alejados, ya sea por la energía que emana de ellos o por cuestiones de preferencia estética. Sin embargo, una vez que se reorganiza la ubicación de las figuras, colocando la copa de plata en otro espacio, rodeada de las nuevamente adquiridas estatuillas de bronce, la energía de estas entidades se atraen y corresponden a tal punto que el Cupido corre alegre alrededor del círculo de la copa de plata mientras la bacante se sumerge en su interior.

Pero imaginemos por un momento la escena: ¿Qué es lo que en realidad estamos observando como lectores? ¿En qué estamos pensando? ¿Qué imágenes percibimos y, cuál es su significado? Cemí había estado meditando sobre la importancia de las agrupaciones: “el ejercicio de la poesía, la búsqueda verbal de finalidad desconocida, le iban desarrollando una extraña percepción por las palabras que adquieren un relieve animista en los agrupamientos espaciales, sentadas como sibilas en una asamblea de espíritus” (Paradiso 529). A través de la palabra, del lenguaje poético, Cemí comienza a entender como un acontecimiento tiene su comienzo por una causa, y es en el plano imaginario donde las agrupaciones espaciales crean o rechazan una armonía. Las figuras de la bacante y de cupido que se encontraban en la tienda, no podían ser agrupadas a menos que Cemí las adquiriera y trasportara a su cuarto, para una vez allí, juntarlas dentro de una combinación equilibrada al lado de la copa de plata, que a su vez, no podía congeniar con el gamo chino de madera y el ventilador. Y quizá sea un evento que vuelva a ocurrir, dentro de un eterno retorno, como se menciona en Paradiso: “para el espectador la fluencia del tiempo convertía esas ciudades espaciales en figuras, por las que el tiempo al

pasar y repasar, como los trabajos de las mareas en las plataformas coralinas, formaba como un eterno retorno de las figuras” (533). Aquí radica la importancia de las agrupaciones: de elegir sin miedo las amistades, para no sentir temor una vez que vuelvan a repetirse los acontecimientos, igualmente de comienzo a fin.

Consecuentemente, la relación entre las tres figuras refuerza la importante correspondencia que existe entre los tres jóvenes personajes de la historia: Cemí, Fronesis y Foción. Instantes previos al fragmento de la vitrina, Cemí analizaba las ausencias de sus amigos y esto “había comenzado a pesar en una forma excesiva sobre los últimos años de la adolescencia de Cemí” (529). En esta fracción de la novela notamos la importancia de la palabra con relación al objeto que representa, y de la energía que puede conectar no solamente a figuras aisladas sino también a personas esparcidas desordenadamente en una ciudad caótica, aun cuando sólo sea un agrupamiento temporal. Estas correspondencias pertenecen a un mundo efímero de difícil comprensión, pero coexisten por medio del lenguaje poético en un espacio imaginario que está siempre en movimiento, conectando diferentes esencias por su energía interna. De aquí la importancia del dictamen previo de Cortázar, cuando llegamos a comprender que las imágenes interactúan en un medio “donde el hombre es punto medio entre la naturaleza y la sobrenaturaleza” (Paradiso 530). Una vez más la complejidad hermética del mundo poético lezamiano sobrepasa los referentes literarios y, dentro de este caos genera su propio universo.

VI. Darío y Lezama.

Lezama comentó, al igual que Jorge Luís Borges, que una de las muchas características de su generación fue ser “anti-Darío” pero que con el pasar del tiempo uno se iba dando cuenta de la importancia de la obra rubendariana en los escritores hispanoamericanos contemporáneos (Imagen 53). Borges, quien también en su momento llegó a rechazarle, arribó a la conclusión de que en realidad era un seguidor más de Darío. Por el alto nivel lírico de la prosa

rubendariana, no es sorpresa que una gran selección de los cuentos del escritor nicaragüense pueda ser clasificada bajo el rótulo de poemas en prosa.

Raimundo Lida, en su introducción a Azul..., es de la opinión que Darío ya cultivaba “asiduamente el relato en verso” antes de 1888 cuando publica su libro (7); y José Olivio Jiménez menciona que “llevó el género al máximo de sus posibilidades estéticas y en algunos logró incluso audaces avances hacia la modernidad” (346). Fue el mismo Darío quien reconociera las aportaciones de escritores parnasianos a su obra en verso y prosa, lo cual le acerca de manera indirecta a los inicios fundacionales de lo que entendemos actualmente como el poema en prosa.

En “El ideal,” de la colección de poemas y cuentos de Azul... observamos numerosos procedimientos estilísticos que caracterizan al poema en prosa, en donde inicialmente notamos una intensa rima interior a lo largo del poema: “una torre de marfil, una flor mística, una estrella a quien enamorar” (183), efectos que permiten crear la sensación armónica, de una musicalidad constante que agrupa las oraciones en un conjunto o grupo poético. Es un poema breve, con un tipo de lenguaje muy sencillo y que facilita su lectura, sin palabras complejas. También se presenta, dentro de la atmósfera poética, lo que pareciera ser una situación íntima o un sentimiento que podría ser nostálgico, y que permite varias lecturas para determinar posibles conexiones y múltiples interpretaciones. La sonoridad sigue manifestándose, al igual que varios tropos poéticos, y el ideal es una mujer enigmática, la estrella inefable, la misma poesía. Notamos los pensamientos intrínsecos de un protagonista masculino en primera persona en estado de reflexión, y de un sujeto de género femenino deseado por la voz lírica y que se mantiene en constante movimiento, ese mismo cambio fugaz de espacios que impregna de adrenalina a la lectura. El encuentro inicial entre ambos protagonistas se produce repentina e inesperadamente, y la emoción que esto le causa a la voz del protagonista le lleva a la conclusión de que no podrá existir sin la constante presencia de ella. La brevedad del encuentro se reduce a una mirada, a un pestañeo en el aire. Este sujeto ansiado por la voz protagonista es comparado con la belleza irrefutable de la naturaleza, que

pretende alcanzar dentro de la atmósfera del poema, variados cambios de luz, esos mismos cambios que producirán incertidumbres emocionales e íntimas del yo poético. Otra característica del sujeto deseado es que genera la imagen artística de una escultura ancestral, con ojos celestiales, compasivos. Es además un sujeto que sobrevive exitoso al pasar del tiempo, con una mirada de misterio pero también de sabiduría. De igual manera es realeza, paz y hermosura, personificada en una imagen efímera. No podemos dejar de conectar estos versos de Darío con la “Rima XI” de Gustavo Adolfo Bécquer, en donde la voz lírica desea amar a un ser sin cuerpo, e impalpable, como lo es la poesía. Citando a Heráclito, ya subrayaba Lezama en Paradiso, que era “*Difícil luchar contra el deseo; lo que quiere lo compra con el alma*, la vieja frase de Heráclito abarca la totalidad de la conducta humana” (471). Es esa misma poética del deseo, altamente apasionada, la que observamos en este poema en prosa de Darío, en donde el poeta busca desesperadamente asirse de esa energía iluminativa, pero sus esfuerzos terminan siendo en vano. Permanece sólo el yo poético, con un tono de tristeza que le lanza a los más profundos abismos del desencanto, y lo ideal tiene la fuerza del “rayo” y es “fatal” porque cambia, al contacto, la visión del mundo del poeta, su concepto de belleza del alma humana (122).

Finalmente queda la imagen que pasa a ser símbolo de un concepto abstracto: la idea de una sustancia suprema compuesta de los ingredientes necesarios para poder explicar los misterios ocultos de la existencia. Todo ha ocurrido en el mundo imaginario de la voz poética. En este momento, la tonalidad de la voz protagonista es más de resignación que de tristeza, pero también permite sentir la dicha de haber podido vivir ese momento mágico y poético que quedará guardado en su recuerdo como una joya de valor indeterminable.

Esa misma estrella que se menciona en el poema anterior se repite en otro poema en prosa rubendariano, que integra la lista de poemas escogida por León Felipe en su Antología del poema en prosa español, “A una estrella. Romanza en prosa” donde percibimos nuevamente la desesperación de la voz

lírca ante lo inalcanzable “¡Estrella mía que estás tan lejos, quién besara tus labios luminosos!” (179). La extensión espacial del poema es mayor, dando cabida a un desarrollo verbal de gran magnitud. El lenguaje sigue siendo accesible pero con más detalles e imágenes innovadoras, en donde la estrella personificada, nuevamente es un ser femenino que entabla una conversación con la voz poética principal, con el poeta. El lector femenino no conectará quizás con esa relación sensual y, hasta cierto punto erótica, que establece Darío entre la voz poética masculina y la poesía como fémica, pero aun es posible una conexión espiritual, de amistad o maternal, pues cada lector utiliza sus propias imágenes interpretativas. La estructura permite identificar cuatro partes de este poema en prosa. En el primer segmento, el poeta expone su deseo enamorado por una figura de “infalible claridad,” con “cabellos de luz” y “alba vestidura,” “una pálida Beatriz” (187). Al mismo tiempo declara estar conciente de la lejanía en que se encuentra esta fuerza sobrenatural. En el siguiente fragmento, el poeta recuerda como en una ocasión recibió la visita de este ser divino mientras trabajaba en su estudio, y como le habló sobre las dificultades que debe afrontar el artista dentro de una sociedad en donde el arte tiene poca utilidad: “tu voz me sonó a hierro y te escuché temblando” (179). Absorbido por un temor punzante por el camino que ha decidido seguir, el poeta busca escapar a su destino, pero es ahí cuando a través de la poesía comprende que el camino de la expresión creativa, del arte, es un sendero lleno de esperanza. En la tercera parte del poema, el poeta comenta como el mundo poético puede expresar los momentos más grandiosos de la vida, pero además, las situaciones más oscuras y dificultosas de nuestra existencia. Finalmente, la voz lírica llega a comprender su circunstancia dentro de un mundo poético donde puede tener una vida provechosa, llena de esperanza para el futuro, y agradece una vez más al misterio de la poesía por la dicha que ha recibido. Sin embargo, el poeta expresa su tristeza de no poder contar con la perfección poética en todo momento, pues su ansia de deseo es infinita, como los reflejos vibrantes de esa estrella que constantemente se oculta.

Curiosamente encontraremos una estrella similar, trascendental diríamos, en el muy citado poema de Lezama Lima “Ah, que tú escapes” de Enemigo rumor publicado en 1941, en donde la imposibilidad de definición de la poesía es el tema principal del poema, aun cuando el yo poético en su relación amorosa con la poesía como ideal de perfección y misterio, busca explicarla en el momento de la misma evocación. Dentro del mismo espacio imaginario del poema se desenvuelve un accionar de búsqueda y encuentro poético. A partir de una primera lectura del poema, se nota la sonoridad dentro de un texto que bien parece ser un acertijo. Los versos que comienzan con suspiros ayudan a crear cierta estructura estrófica dentro de la composición poética.

En el primer grupo de versos notamos con un apóstrofe la presencia de alguien, de algo que no es palpable, inaccesible. Esto crea cierto distanciamiento entre el creador y su creación. Con una sensación de éxtasis y de lamento sentimos el ánimo del sujeto cuando la voz lírica nos anuncia la evocación poética, la presencia de la misma poesía y su brevedad, al desvanecerse repentinamente, demostrando la incapacidad de alcanzarla, de retenerla. Esta idea volverá a repetirse en los últimos versos del poema, creando así una circularidad en el tiempo símbolo, de un eterno retorno y, de una posible continuidad de la creación vital. Por consiguiente, la poesía viene a significar una totalidad dentro de la continua búsqueda del poeta.

En este segundo grupo de versos, “Ah, mi amiga, que tu no querías creer / las preguntas de esa estrella recién cortada / que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga” (Obras 1: 663) comienzan a presentarse elementos de gran magnitud simbólica: la estrella que resulta fundamental para la acepción poética. Entidad luminosa, guía de viajeros solitarios, “su carácter celeste las presenta también como símbolos del espíritu y, en particular, del conflicto entre las fuerzas espirituales, o de la luz, y las fuerzas materiales, o de las tinieblas” (Chevalier 484). Pero significativa, al mismo tiempo, es la acepción que le da Juan Eduardo Cirlot al mencionar que la estrella “very rarely carries a single meaning - it nearly always alludes to multiplicity. In which case it stands for the forces of the spirit struggling against the forces of darkness” (310); esa

multiplicidad tan particular de la poesía cuyas palabras se dejan reflejar en direcciones inusitadas y que en Lezama actúan con fuerza liberadora ante una realidad caótica e ignominiosa. Explicaba Lezama que la poesía es como un enemigo rumor:

Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, tan devoradora que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde allá nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad, provoca estela o comunicación inefable. (Reino XIII)

Se nos presenta una sustancia metafísica, en donde la imagen de la poesía constantemente va engendrando nuevas estrellas a su paso, con su naturalidad cambiante y fugaz. La necesidad de nombrar las cosas es inexistente, pero la sugerencia late dentro del poema, como mencionaba Mallarmé “tejiendo un misterio que es la esencia misma del símbolo” (Prado 983). Es el poeta quien tiene acceso a ese momento luminoso dentro del poema a través del lenguaje, de la palabra. Nuevas imágenes simbólicas nos llevan a otros sitios lejanos. Posiblemente, un escenario de la antigüedad. En este ambiente el agua es considerada como un medio de purificación, de transformación y de renovación – la fuente del amor simbólico en el jardín. Y es un medio que ayuda a la reflexión. Al mismo tiempo, los paisajes dan la sensación iconográfica de la conversación amorosa en el jardín. Aquí, la alegoría al Jardín del Amor es repetitiva, lugar de encuentro de amantes, el poeta y su poesía, rodeados de vegetación exuberante, de animales domésticos y exóticos, que constituyen el espacio donde se ha desarrollado el tema amoroso. La belleza del jardín llena el corazón de placer y lo impulsa a amar. Esta imagen cuenta en su centro con una fuente, por lo general de mármol. De igual manera observamos exóticos animales en el centro estructural del poema. Dentro del jardín, se encuentran en su calma y disfrutando de sus aguas, animales diversos. Los antílopes - ciervos, venados, gacelas – contienen un riquísimo valor simbólico con múltiples connotaciones, pero generalmente son la

imagen del bien. En contraste la serpiente es la figura representativa del mal, aunque también posee connotaciones positivas, como la prudencia. Sus pasos son cortos, lo que nos lleva a los inicios del tiempo, al paraíso de la creación, a una lejanía en donde ya estaba presente la composición poética del mundo, en donde sus pasos pueden desaparecer sin ser notados. Sin embargo, antílopes y serpientes aquí son grandes enemigos (como en los bestiarios medievales de Plinio y las Sagradas Escrituras). Dentro de la iconografía religiosa, el ciervo pisotea a la serpiente, aludiendo esta imagen al triunfo del bien sobre el mal. La imagen personificada de la poesía esta presente con sus extensos cabellos, y el agua como símbolo de purificación y sabiduría la acompaña en su camino inseparable. Así, continúan las posibles y múltiples definiciones de la misma poesía, dentro de un ambiente casto y enigmático.

La imagen de la estatua viva es muy conocida dentro de la cultura artística occidental. Esa misma estatua que fuera mencionada anteriormente en “Lo ideal” de Rubén Darío. Por la naturaleza tridimensional del elemento escultórico, puede considerarse a la estatua como un ser viviente más que un simple material fabricado. El mármol es el elemento de composición tanto de la estatua como de la fuente del jardín del amor. El artista esta tan enamorado de su obra que desea que cobre vida. Esto define la singular relación que se establece entre el artífice y su obra. Notamos nuevamente ese diálogo entre la voz lírica y su amiga, su amada, la misma poesía; comunicación que se mantiene constante, dentro de un tiempo no cronológico y dentro de un espacio que fusiona sentimientos de diversa naturaleza.

La poesía es tan difícil de definir como el mismo viento y enigmática como el gato quien posee la misteriosa capacidad de ver en la oscuridad, donde cada estrella sigue mojando sus puntas en imágenes de otra realidad. La imagen demuestra lo inefable de la poesía y su poder de definición ante las visiones más complejas, novedosas y imaginativas. Para Lezama, la importancia de esta característica le acompaña dentro de su más pura intimidad, mientras busca conectarse con los elementos de ensueño que le rodean. Conectan estos versos con la iniciación del poema. El poeta cubano se da cuenta que debe ir

constantemente en busca de su evocación y su intento de definir la poesía regresa al comienzo para empezar de nuevo.

El erotismo se mantiene presente a lo largo del poema. La evocación del poeta a creado un centro de encuentro entre el sujeto y la sustancia poética. Se observa una interacción constante por medio del diálogo. El jardín del amor ha servido de escenario con sus exóticos paisajes y su representativa fauna. La fuente de la vida ha permitido la purificación del alma lírica ante la presencia de su amada poesía y la estatua viva que los versos han podido crear se personifica, dentro de un universo milenario a donde se traslada el sujeto al través de su interioridad y guiado por otras estrellas enemigas, que son presencia y que se encuentran en su rededor, esperando la oportunidad del baño, decidiendo entre la maldad y el bien, transformándose a su paso, en la búsqueda de un ideal de belleza, de trascendencia. Así, el cuerpo que ha creado el poema se entrelaza con otros cuerpos distantes en un espacio infinito y complejo. Lezama Lima nos ha ofrecido más que un poema, la posibilidad ontológica de definir a la poesía – como absoluto de libertad - desde su complejidad y su pureza.

VII. Poemas en prosa de Lezama.

En 1949 Lezama publica su libro de poemas La fijeza, título que su hermana Eloisa denomina alquímico, y que se caracteriza por su contener “entre los poemas fragmentos en prosa o sintéticas insinuaciones de su cantera egocéntrica” (27). Sin embargo, estos poemas en prosa ostentan una gran complejidad verbal y simbólica que se mantiene a la espera de su debida atención crítica. Porque son muchos los que hablan de la obra lezamiana y su sistema poético, pero relativamente pocos los estudios serios y no repetitivos de interpretación sobre sus poemas, especialmente sus poemas en prosa. La gran mayoría de estos poemas no han sido estudiados a fondo, ni en forma de artículos, ni en libros sobre la obra de Lezama.

Utrera Torremocha comenta en su estudio teórico del poema en prosa que “en la estética del último tercio del siglo XIX la imagen se impone de forma generalizada en el poema en prosa como emblema o símbolo que remite a una realidad trascendente, secreta u oculta, tomando así un contenido metafísico de manera definitiva” (299) y es esa relación de imagen-símbolo-realidad trascendente la que habita el imaginario de los fragmentos en prosa lezamianos. El gran contenido religioso de estos fragmentos nos hace pensar en los poemas en prosa de Oscar Wilde, aunque la diferencia estilística entre ambos escritores es abismal, pero sin duda alguna, de temática penetrante y a ratos insondable. Los fragmentos poéticos de Lezama mantienen en instancias un hilo argumentativo, pero no por eso dejan de ser poemas en prosa para ser considerados como cuentos. Sí es cierto que la línea de separación es muy fina, como ya hemos comentado, pero igualmente, sería erróneo pensar en estos fragmentos como cuentos por la única razón de poseer un hilo narrativo. Cuando efectuamos una lectura detallista de los Pequeños poemas en prosa de Baudelaire, ¿no cuentan algunos con características cercanas a la cuentística? ¿Y quién se aventuraría a declarar que son en realidad cuentos y no poemas en prosa? Asimismo, debemos acercarnos a los poemas en prosa de Lezama, y detenernos además en su relación con la causalidad cotidiana del ser humano, con esa serie de eventos que originan un resultado inesperado, con la relación del hombre y su entorno. Y es dificultoso no hacer la conexión entre estas pinceladas líricas y las escenas diarias de la ciudad de La Habana en el caso de Lezama, como también ocurrió con Baudelaire y, en instancias, con Juan Ramón Jiménez y los escenarios de su encuentro con la ciudad americana que observamos en Diario de un poeta recién casado.

En “Noche dichosa,” uno de los poemas en prosa que se agrupan en La fijeza, las imágenes religiosas cristianas participan activamente como cimiento de fe y esperanza. Desde un principio estas visiones nos recuerdan a la noche en que Cristo vuelve a levantarse, a la resurrección, “el cuerpo desnudo del pescador solitario” (Obras 1: 841), pues estamos despojados de todo aquello que nos pueda cubrir ante la presencia de Dios. Este espacio al desnudo es

meramente personal y privado, pero también manifiesta un estado de pureza e inocencia extrema. Por consiguiente, el grado simbólico de virtud y moralidad aumenta y crea, al mismo tiempo, una atmósfera ideal de comunicación y reflexión interna. Es decir, se facilita el acceso a una espiritualidad que, al estar siempre presente, sólo necesita ser activada por la imaginación. El rayo de luz generalmente se asocia con Dios quien le alumbra al pescador para que se eleve. Significativa es la proclama de los dogmas cristianos, en particular del credo de los Apóstoles donde se declara que Jesús “descendió a los infiernos,” pues es con este descendimiento que podemos entender el sentido simbólico del poema, la connotación de la orilla enemiga que viene a representar el espacio de los muertos, el Hades, a donde va Jesús, el pescador, a rescatar a las almas justas del purgatorio. Así es que aquí se encuentra aun entre la vida y la muerte, entre algo positivo y algo negativo, entre la orilla de la muerte y la orilla de la vida. En el poema, la referencia a “los peces dormidos” representa a la gente del mundo que no aceptó al hijo de Dios en vida, y recordemos que Jesús fue el pescador de los hombres, y quienes no le escucharon, aquellos que no prestaron atención a sus enseñanzas, sólo le escuchan después de la muerte. Es por eso que en ese instante, en el que se encuentra el pescador entre ambas orillas, es que se menciona a los hombres como peces dormidos, que no escuchan con atención. Notemos también la presencia de un viaje y de un camino que se debe recorrer por uno mismo. Ese tema universal del viaje como medio de conocimiento del ser y su circunstancia ha estado presente en todas las épocas literarias y en Lezama es una constante a lo largo de su obra tanto narrativa como poética. Cuando se mencionan “los reflejos” pensamos en aquellas personas que le siguieron y que prestaron atención a sus diferentes reflexiones, sus advertencias y sus consejos, pero también consideramos a los gobernantes de su tiempo que lo vieron como una amenaza a su supremacía. Es decir, su madre lo vio como un hijo y sus discípulos lo vieron como a un líder, como “señal perseguida” cuando Jesús caminaba hacia un lugar y la gente trataba de tocarlo para buscar una curación, así es que su cuerpo era seguido, por los ciegos, los enfermos y los inválidos. El cuerpo como una señal a

perseguir, como la hostia que se toma en la comunión para absolver los pecados, una dignidad perpetua, un cuerpo que termina con la muerte y se transforma en espíritu, en indefinida dignidad. En el poema de Lezama, el pescador muere, y ahora retorna a la orilla de la vida, y se encuentra en medio de la corriente, esa área entre la muerte y la vida, entre las orillas, y al llegar es como una resurrección, un nacimiento, un renacimiento, y nadie sabe que ha regresado, pues aun no han revisado el lecho donde yacían su restos mortales, así que la tierra sigue dormida, y el peregrino que había llegado a esa orilla enemiga para tocarla con su cuerpo, ahora se apresta a regresar hacia la orilla de la vida en donde le guiará de regreso “el fanal,” la luz que sirve de señal en la oscuridad. Su cuerpo a muerto, un fallecimiento simbólico (sentimos en el poema el silencio de su cuerpo) y se escuchan las canciones de alabanza, es el canto de los peces, de los hombres, y a su retorno es recibido por elementos de la naturaleza, como los árboles, y nuevamente ha penetrado en la choza que ahora está iluminada, pues ha sido aceptado por aquellos que en un comienzo le rechazaron. Ahora su cuerpo es sagrado, porque es el hijo de Dios, de quien recibe su luz, la “Participación” (842). Pero el pescador sigue concentrado en su misión y aprecia a la vez el proceso de su muerte, (similar apreciación que siente Lezama en el proceso de creación poética) el viaje hacia la orilla enemiga, el lugar de la transformación espiritual, y al final del poema nos habla, inquiriendo: “¿Qué ha pasado por aquí?” (Obras 1: 842), no como una vacilación sino como una exploración que nos permite meditar sobre el proceso de la vida, de la muerte y de la resurrección; sobre el poder divino de una fuerza superior que va más allá de los hombres, de lo lógico, de un misterio que puede ser revelado a través de la palabra poética. La reflexión constante ante los detalles más insignificantes de nuestra cotidianeidad demuestra la importancia que se encuentra en dicha meditación y marca la atmósfera poética de este excelente poema en prosa de Lezama.

En otro de sus poemas en prosa titulado “Censuras fabulosas” presenciamos una constante oposición de conceptos e ideas que buscan censurarse mutuamente. Algunos temas que aborda son: el hombre contra el

dios-creador, la relación entre la humanidad, la naturaleza y la religión. Existe un contraste al comienzo entre grietas y protuberancias que el agua logra equilibrar. Hacia el final del poema está la llave del entendimiento “La roca es el Padre, la luz es el Hijo. La brisa es el Espíritu Santo” (Obras 1: 844) lo que nos permite establecer las connotaciones religiosas del poema. Aparecen metales que son manipulados por el hombre y pareciera que es la naturaleza la que se va adaptando a la modernidad. La figura del tiburón, parte de plata y mayoría de plomo, actúa como un depredador agresivo que busca dominar el espacio en que habita. El tiburón es además un símbolo del agua, al igual que el delfín que le acompaña en el poema. Pero aquí es el delfín lo que sobresale como criatura sagrada y honorable de las mitologías clásicas, que acuden para salvar a aquellos que caen en los abismos, en el territorio donde se desliza el tiburón buscando su presa. No es sorpresa que Cristo fuera visualizado como delfín (Chevalier 304) pues participa como figura de salvación. Más adelante nos habla de “el humo de la evaporación secretada” (Obras 1: 843) que es una especie de contaminación de carácter espiritual, y ha crecido en la naturaleza, es decir que la maldad o las malas intenciones afectan a la naturaleza negativamente, el hombre-tiburón ha continuado viviendo en un espacio contaminado pues habita en un mundo de plomo al que se ha adaptado. Diversas imágenes aparecen en mutua armonía: las rocas rodeando el cuello que asemejan a un rosario, y la luz como el hijo de Dios dispuesto a sacrificarse para librar a la humanidad de sus pecados, redención. Es el hombre quien trata de dominar su espacio, de destruir a la competencia, para aplicarse a tratar de controlar a la humanidad mediante la transformación de la naturaleza; pero hay un contraste del lenguaje en el poema y, al final, el hombre que supuestamente está a cargo de su propio destino, es enfrentado por algo más poderoso y de mayor significación: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. La religión se enfrenta al hombre y su ciencia para someterlo y para que actúe de acuerdo a ciertas normas de comportamiento establecidas por una sabiduría superior. Elementos naturales como la luz, el agua, la roca, la brisa, la estrella, entre otros, ayudan a irradiar una energía espiritual positiva y simbólicamente fortalecida que mueve la

balanza en sentido contrario al poder destructivo del hombre, disminuyendo y limitando su constante negatividad. El lector tendrá que decidir si la propuesta poética es lo suficientemente ventajosa para ser aplicada dentro de su propia circunstancia.

En “La sustancia adherente,” observamos la repetición constante de un fragmento impuro que es sumergido en aguas bautismales, de un brazo ahogado como parte del cuerpo, de la carne, para ser purificado. Esta impureza, falta de castidad, sufre un proceso de transformación para salir del agua de una manera similar a como era en un principio pero ahora está libre de pecado. El mensaje es simple: el individuo decide, al transcurrir los años, su propio destino. Pero queda la sustancia, la esencia, el ser, aquello que permanece, que nos identifica, aun después de la transformación. Y es por eso mismo que se utiliza el adjetivo de adherente, porque está unido, pero además porque forma parte necesaria de esa misma naturaleza. De aquí deriva la tonalidad positiva y esperanzadora del poema, que infiere la posibilidad de un cambio beneficioso para el personaje. La incógnita del sueño se manifiesta latente: ¿cuándo uno se duerme acaso se está sumergido? Y a esto la respuesta: si se participa en el proceso de purificación en las aguas, se establece la conexión con Dios, y se esclarece todo un conjunto de fases sucesivas de purificación, pues la sustancia adherente es también el agua y actúa como instrumento necesario de enlace con lo sagrado. Obviamente el uso repetitivo del adjetivo “blanquísimo” (Obras 2: 845) lentamente nos dirige hacia un espacio afirmativo y cierto, que nos deja poca duda respecto al tono del poema, pues posiciona a la composición creativa en una dirección contraria a la negatividad. Por otra parte, esa misma adjetivación puede referirse a la muerte, la blancura característica del rostro físico ante el término de la vida. Y sin embargo, dentro del espacio poético, también sería un aspecto positivo pues conlleva la unión con una espiritualidad, más que presente, a lo largo del poema. Conjuntamente, como señalaba San Pablo “todos seremos transformados en un momento, en un abrir y cerrar de ojos, al son de la última trompeta” (I Corintios 15, 51-52).

En la obra de Lezama siempre es constante la presencia del caracol, con sus variadas connotaciones, que también reaparece en este poema, poseyendo además su propia sustancia adherente que “se incrusta en aquella porción, (el brazo sumergido) carne y tierra, batida con maestra artesanía por los renovados números del oleaje” (Obras 1: 845). Y recordemos que el caracol puede tener como significado el ser las vueltas de un camino, lo cual daría a entender que en un cuerpo podemos observar las marcas que deja el transcurrir del tiempo, esas vueltas de la vida, pero aun seguimos teniendo, independientemente de los cambios y las transformaciones, una esencia y una naturaleza propia que nos identifica. Obviamente para el lector atento, el poema también contiene una profunda discusión filosófica sobre el concepto de *sustancia* que comprende desde Aristóteles hasta Kant, pasando por Descartes, Spinoza y Hume, entre otros. Este tema continuará siendo discutido desde variadas perspectivas, por ejemplo en “Éxtasis de la sustancia destruida” donde observamos no sólo una alusión directa al *Apocalipsis*, sino también la visión aristotélica de la sustancia: “El Hijo del Hombre destruido, convertido en la perdurable sustancia del cuerpo de Dios” (857). Pero también será nuevamente de interés en una posible interpretación de otro poema en prosa lezamiano: “Tangencias” que forma parte de La fijeza. Sin embargo, este mismo contenido continuará como hilo estructural en otro poema en prosa de la misma colección: “Procesión,” en el cual notamos desde el título la posibilidad de establecer esa conexión entre la Santísima Trinidad: el Padre que engendra al Verbo para que ambos permitan la presencia del Espíritu Santo. Notablemente vuelve Lezama al mismo tema anterior: “El hombre propaga y lastima su sustancia, Dios sobreabunda,” (852) recordándonos a las ideas de Spinoza donde Dios está presente en todo el universo, en la naturaleza de todas las cosas, lo cual visiblemente continuaba las ideas panteístas de Descartes. Sin embargo, Lezama hace notar en el poema que la trascendencia e inmanencia de Dios, idea esencial dentro del monoteísmo, es su camino a seguir. No es casualidad que el grupo liderado por Lezama en Orígenes se definiera en parte por su relación religiosa.

En “Pífanos, epifanía, cabritos,” nos adentramos en el “misterio de las fuentes” (Obras 1: 846) de los orígenes; enigma caracterizado por un tono de confusión, de vacilación ante aquello en que debemos creer mediante la fe. Para Lezama, es volviendo a los orígenes donde el poeta puede efectivamente extender su capacidad creadora, dando camino a nuevas representaciones artísticas y de pensamiento. En estos versos, flautines, apariciones y sacrificios participan en el programa apocalíptico. El tono del poema es enmarcado dentro del mismo título, con los pífanos como flautines de tono muy agudo, es decir, donde las vibraciones de las palabras son extremas. Dentro de esa tensión sonora, se celebra la presencia de Jesús en la tierra y posteriormente su sacrificio por todos los hombres. Pero la idea presentada por Lezama es que el hombre prefiere no saber, no enterarse de como han sido las cosas hasta ahora, de esa forma es más fácil el tedio cotidiano, sin cuestionamientos ante tradiciones que no cambian, que inevitablemente causan un profundo desconcierto por la razón de no poder ser entendidas. Pero según Lezama será lo desconocido, lo incomprensible, lo que no podemos explicar lógicamente, aquello que proveerá el camino de la luz. Con el nacimiento de Cristo, la historia de la humanidad se llena de Dios de principio a fin y los cabritos son hombres, que hacen malas pasadas y que serán sacrificados el día del Juicio Final. El agente protagonista será perdonado al final del tiempo: “voy hacia mi perdón” (Obras 1: 847). Obviamente con las referencias bíblicas directas en el poema al *Apocalipsis*, la importancia del Libro de la Vida se manifiesta vigorosamente para hacer reflexionar al lector sobre su propia cotidianidad y los posibles modos de comportamiento dentro de la brevedad de la vida. Sin embargo, es significativo recordar que “el apocalipsis es ante todo una revelación, que se refiere a realidades misteriosas; luego una profecía, pues estas realidades son venideras; por último una visión, cuyas y cifras son otros tantos símbolos” (Chevalier 110).

La complejidad de otro poema en prosa de Lezama, “Peso del sabor,” es desconcertante aún para el lector más atento. Como mencionó en una

oportunidad Mario Benedetti sobre la dificultad y el hermetismo de los textos lezamianos:

Confieso que a veces he sentido que se levantaba un muro entre su poesía y mi atención de lector, pero ese muro no era precisamente el hermetismo, sino cierta extraña sensación de que la poesía era en este autor una empresa estrictamente privada, un enfrentamiento entre esa *mirada fija o retador desconocido* que, según Lezama, es la poesía, y el poeta que acepta su reto y la resiste. Quizá por eso en su poesía no hay puentes hacia el lector y cuando los hay son tan frágiles que teme emprender su travesía.

(65)

A Lezama lo han calificado de solitario, dificultoso e incomprensible, pero como bien entendió Benedetti, el acto poético es, en la mayoría de sus manifestaciones, un laberinto de imágenes privadas, de símbolos que debemos decodificar dentro de un mundo espiritual, arriesgándonos a encontrar otro significado, lo que verdaderamente traduce las intenciones primarias de Lezama. Aquí, en este poema, aparece un protagonista en primera persona quien se encuentra sentado dentro de su propia boca, y que entra en contacto con sus creencias, que son reveladas a través de las palabras que emite desde su interioridad. Es allí, en esa posición imaginada de ubicación contemplativa, donde se presenta la muerte; pero no para concluir sino para renacer e iniciar un nuevo ciclo con una inquisición existencial: ¿qué es lo que circunda a la muerte? La boca del agente hablante es como una caverna que lo resguarda y protege de distracciones externas, y es allí donde se consiente la posibilidad de acceder a una verdad superior, pues como escribe Lezama: “una inversa costumbre me había hecho la opuesta maravilla, en sueños de siesta creía obligación consumada - sentado ahora en mi boca contemplo la oscuridad que rodea al abeto - que día a día el escriba amaneciese palmera,” (Obras 1: 849) lo cual indica que el amanuense, como copista que recibe un dictado altísimo y celestial, se renueva dentro de su circunstancia, inmortalizándose. Poco importa si la propuesta poética es creíble o no, pues nuevamente lo que el lector

trata de hacer es cruzar ese puente que le permita disfrutar de un paisaje, hasta los momentos inexplorado y virgen, como un bosque de correspondencias intrigantes, en su recorrido a un lugar al que, a lo mejor, nunca arribará y terminará desconociendo.

En otro de sus poemas en prosa, “Muerte del tiempo,” la focalización se encuentra en la palabra “vacío” (Obras 1: 850). ¿Cómo explicar un estado o un espacio que se caracteriza por ser falta de contenido mental o físico? Lezama indaga posibles resistencias a esa ausencia, a ese abismo en donde muere el tiempo. Sin embargo, una de las frases de Lezama llama la atención a su estilo de creación: “supongamos algunas inverosimilitudes para ganar algunas delicias” (Obras 1: 850) es decir, hace pensar por un momento en que no reconoce la certidumbre de sus ideas y observa el resultado de las imágenes novedosas para ver que frutos inusitados puede obtener de dicho proceso, en donde la imagen vuelve a sobrepasar su objetivo principal para alcanzar un nuevo significado. Al final, el ejercicio poético puede ayudar a fortalecer la creencia inicial, añadir o aportar nuevas dimensiones, o crear validas oposiciones. Es el mismo proceso de creación y de lectura también, la vía para adquirir conocimiento y al mismo tiempo, para ir ensamblando nuestra propia historia.

Tanto Lezama como su lector se encuentran en un terreno de descubrimiento personal, uno a través de la escritura y el otro mediante el pensamiento de sus imágenes. Continuando con esta idea, proseguimos hacia otro poema en prosa, “Resistencia” que fue comentado brevemente por Livon-Grosman, quien mencionó que para Lezama “it carries more weight to propel the reader into his or her own series of associations than to reach a unique interpretation, a definite meaning” (XLI), comentario certero que explica el aprieto de tratar de arribar a un consenso ante los complejos poemas en prosa de Lezama. Pero ¿estamos experimentando entonces una resistencia por parte del texto mismo a ser descifrado, una resistencia verbal que va dirigida directamente hacia el lector? No obstante, el repetido uso del vocabulario bíblico permite asumir con fuerte base argumentativa que el principal (no el

único) asunto o tema de interés lezamiano en estas breves prosas poéticas es de carácter filosófico religioso.

La espiritualidad de Lezama es el motor que activa su creación artística. Como comentó Julio Ortega, la poética de Lezama está enmarcada dentro de una “religiosidad implícita,” “en una literatura radicalmente espiritual” (203) en donde “la poesía, pues, es un acto religioso, la ciudad tibetana, el espacio gnóstico” (215). Es una espiritualidad que observamos también en alguno de los títulos más significativos de su obra, como Paradiso, u Oppiano Licario cuyo título inicial fuera “Infierno,” en donde la poesía es una herramienta que permite dentro de un espacio imaginario la aproximación con Dios (Ghiano 252). La religiosidad en Lezama ha sido corroborada no solamente dentro de las páginas que nos ha dejado, pero también por personas cercanas a él, como su hermana Eloisa, o los integrantes principales del grupo de la revista Orígenes, como Cintio Vitier, Fina García Marruz, y el padre Gaztelu, entre otros.

CHAPTER 3

EL COMPROMISO SOCIAL DE LEZAMA LIMA Y LA LITERATURA DE PROTESTA

*Y el escritor, ya lo saben ustedes,
es el eterno aguafiestas.*

Vargas Llosa

I. Introducción.

En un discurso pronunciado en Caracas en 1967, Mario Vargas Llosa, recibiendo el Premio Rómulo Gallegos por su novela del mismo año La casa verde, declaraba que “la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica” (458). Esa afirmación del escritor peruano es ineludible si se pretende tener cierto conocimiento de gran parte de la literatura latinoamericana. La vocación del escritor es cada día más compleja pues conlleva una marcada responsabilidad social dentro de su comunidad. La misión de la literatura de protesta es representar realidades de injusticia social. Su función es un intento de dar voz a un individuo o grupo marginado por la sociedad. En la historia de la narrativa de ficción en Latinoamérica, y sobre todo en la poesía, es evidente la gran presencia del discurso literario de protesta, que se caracteriza por denunciar las injusticias a que son atendidas las masas minoritarias, al punto de convertir la ficción literaria en un tema político. En este capítulo nos disponemos a presentar una imagen de José Lezama Lima que por lo general no le identifica, y que tiene que ver con su vocación de escritor comprometido con los problemas e injusticias de su sociedad. Analizaremos uno de sus cuentos sobre la problemática racial en Cuba, tema literario que notaremos en Sab (1841) de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), y en las *Escenas*

americanas de José Martí. Concluiremos con tres proyectos sugestivos de protesta en Latinoamérica: El mundo alucinante de Reinaldo Arenas, Fantomas contra los vampiros multinacionales de Julio Cortázar, y la obra cinematográfica Y tu mamá también (2002) dirigida por Alfonso y Carlos Cuarón.

Pensadores y escritores hispanoamericanos han criticado tenazmente a través de ensayos, entrevistas, poemas, cuentos, artículos y novelas, las injusticias sociales de su entorno, pero desafortunadamente para observar como son recicladas sus denuncias. Por ejemplo, el escritor mexicano Carlos Fuentes acertadamente señaló que “a medida que América Latina se despojó de su piel colonial, se convirtió cada vez más en parte del mundo, pero dejó atrás a la mayoría (mujer, indio, negro) de los propios latinoamericanos” (468). Por su parte, Octavio Paz denunció repetidas veces que “La enfermedad de Occidente, más que social y económica, es moral.... Varios grupos – las mujeres, las minorías raciales, religiosas y lingüísticas – siguen siendo o sintiéndose excluidas” (351). El crítico Ángel Rama comentó que los latinoamericanos “van de una historia común a una común lengua y a similares modelos de comportamiento” (57), pero también comparten las injusticias, la pobreza, el racismo hacia las clases minoritarias, las dictaduras, la corrupción, las deudas externas, los desastres económicos y las desigualdades sociales. Estos problemas de injusticia social ya estaban presentes en obras fundacionales de la literatura latinoamericana.

Una gran parte de la narrativa latinoamericana se determina por contener atributos de un mensaje social y político que denuncia las repetitivas injusticias a que se ven sometidos los pueblos del continente americano. Si es evidente que en un inicio la literatura expresaba una nueva identidad dentro de la tradición occidental, a la cual pertenecía, también se debe admitir que los autores latinoamericanos reflejaron a través de sus palabras una sociedad ideal poco representativa de su conjunto y de la pluralidad de razas existentes en los países hispanos. Las minorías fueron descritas como un obstáculo bárbarico para el desarrollo de las nuevas naciones, y sin lugar a duda se buscaba una

manera de transformar o exterminar a ese pequeño grupo de minorías que en esencia formaban la gran mayoría.

El discurso literario puede manifestarse como una forma de poder y, al mismo tiempo, como una búsqueda del poder. La veracidad de los hechos e ideas narrativos no son necesarios dentro del discurso. La verdad se construye y el objetivo es el acaparamiento subjetivo del poder. Así pues, el discurso manipulado con diversos elementos estéticos, sociales y culturales se encamina en su deseo de alcanzar la supremacía. Esta relación entre discurso y poder, presente en los trabajos del francés Michael Foucault, nos ayuda a interpretar más a fondo la problemática social que se observa en las narraciones del siglo XIX en Latinoamérica, como en el caso de la novela Sab.

En Sab Gómez de Avellaneda nos relata la historia de un mulato de apariencia blanca que es mayoral en la plantación a cargo de los esclavos quien mediante sus palabras y pensamientos nos relata la injusticia y el maltrato que sufrían los negros y esclavos al no tener ni derechos ni libertad, explotados como bestias, perdidos en el fondo oscuro de una sociedad esclavista que tenía como único propósito incrementar sus riquezas e intereses personales:

bajo este cielo de fuego el esclavo casi desnudo trabaja toda la mañana sin descanso, y a la hora terrible del mediodía jadeando, abrumado bajo el peso de la leña y de la caña que conduce sobre sus espaldas, y abrasado por los rayos del sol que tuesta su cutis, llega el infeliz a gozar todos los placeres que tiene para él la vida: dos horas de sueño y una escasa ración. (42)

Este personaje es el héroe romántico que busca persuadir a la gente de la clase dominante que la esclavitud degrada tanto al negro como al blanco. Los elementos de la producción romántica en Latinoamérica se encuentran claramente esparcidos en la novela Sab que además presenta la agónica historia del amor prohibido de un esclavo hacia la hija de un blanco hacendado; y en donde se percibe a su vez la exuberante belleza natural del paisaje en Cuba. La descripción de los alrededores de la plantación de azúcar de Bellavista se esmera en mostrar una imagen de la gran riqueza natural y de los simples

acontecimientos diarios que gran validez han perdido en un mundo envuelto en la codicia del poder y del dinero como única base de desarrollo y progreso. El interés creciente en el escenario majestuoso de la naturaleza es constante a través de la obra especialmente cuando se manifiesta de forma un tanto desordenada, debido a que esa naturaleza que crece sin control y en formas desiguales e irregulares viene a representar la falta de orden, y todo aquello que venga de tal origen debe de ser calculadamente dominado por la civilización y el progreso, simbolización del orden, o de lo contrario ese conjunto de desordenes que se multiplican sin control será lo que terminará por conquistar al ser civilizado.

Otro elemento romántico en la obra de Avellaneda es la asociación de los sentimientos del individuo con los de la naturaleza al punto de su enaltecimiento e interpretación. El mulato Sab transmite su amor a Carlota mediante la creación natural de un jardín de flores sobrevolado por mariposas de todos colores y con un estanque con variados peces de muchos colores, plataneros y otra vegetación. Los sentimientos de Sab se pueden interpretar mediante la creación del jardín repleto de aquellas flores que Carlota más adoraba. La obra nos demuestra que Sab no era un mulato normal de la época debido a la forma en que se presentan sus palabras, su raciocinio y sus pensamientos. Este personaje es noble, es esclavo del amor de una mujer, pero también de su patria. Su antagonista es el anglosajón, un individuo sin sentimientos y con claros intereses mercantilistas. Mediante las palabras y pensamientos de Sab somos testigos de la injusticia y el maltrato que sufren los negros y esclavos al no tener ni derechos ni libertad, y al darnos cuenta de que estos se encuentran, explotados como bestias. Igualmente notamos que el sistema de valores económicos afecta al sistema de valores humanos.

El poder de la imaginación se inspira en lo natural, pues pareciera que el personaje de Sab no solamente reflexiona al contacto con la naturaleza, sino que rodeado de ésta, toma fuerzas para hallar inspiración y clarificar así sus sentimientos e ideas. De igual manera notamos la tendencia a exaltar al

individuo y sus necesidades y la importancia de la libertad de expresión personal.

Otro aspecto importante del romanticismo es el culto del noble salvaje, que denota el concepto del buen primitivo, la dignidad y la nobleza de este para enfrentarse a los malvados efectos de la civilización y su progreso. Tanto Rousseau como Chateaubriand explotan la idea del noble salvaje durante el período romántico europeo, lo cual se presentó como una reacción en contra del desarrollo industrial, el materialismo y el capitalismo. En la novela Sab se observa visiblemente la gran necesidad que tienen los personajes de la clase dominante de dinero, las inversiones y el interés mercantil propio. Podríamos certeramente concluir que al final es este discurso mercantilista el que triunfa en la historia, al apoderarse Enrique de toda la fortuna de los Otway como un proceso de expansión que busca acumular riquezas, de Carlota como una posesión más en donde el matrimonio es como una transacción bancaria; e inclusive, del dinero de la lotería que Sab había obtenido. Es decir, los personajes están predispuestos a fracasar, pues esa desilusión es parte de su destino.

En el texto de Gómez de Avellaneda los personajes negros, los indígenas y las mujeres han sido oprimidos por la clase dominante del hombre blanco europeo y comerciante. Existe un discurso de liberación de la mujer y en parte del esclavo, pero dentro del ambiente romántico, estos grupos sociales están destinados a la más acentuada ruina.

II. José Martí y las *Escenas americanas*.

En 1799 se publicaba en Madrid una serie satírica de grabados de aguafuerte titulada *Los caprichos*. Ochenta años más tarde, en la misma ciudad, un joven cubano llamado José Martí (1853-1895) con dos destierros encima, inmortalizaba, ensimismado en su diario de viaje, los siguientes apuntes: “He ahí un gran filósofo, ese pintor, un gran vindicador, un gran demolidor de todo lo infame y terrible. Yo no conozco obra más completa en la sátira humana” (281).

Goya pintaría historias y metáforas; Martí escribiría retratos e imágenes. Ambos maestros reaccionarían artísticamente contra las ignominias sociales que les tocó presenciar. Empero, su gran similitud se trazaría en la manera de percibir las injusticias a que eran sometidos los más débiles y desamparados para posteriormente representarlas con el mayor refinamiento y originalidad estética inimaginables.

El trabajo literario más productivo de José Martí se sitúa en el período en que el poeta reside en la ciudad de Nueva York. El medio principal de expresión artística será la crónica. Acertadamente señala Cintio Vitier (en su introducción a la antología de José Martí) que en la obra periodística martiana “se halla bajo la apariencia de meros reportajes o crónicas de sucesos, buena parte de su mejor creación literaria” (*Obra Literaria* ix). ¿Cómo puede esto ser posible? ¿una crónica literaria? En las *Escenas norteamericanas* de Martí la respuesta es más que afirmativa. La verdad es que la estética modernista, prosa y verso, quedaría incompleta y probablemente ininteligible si se excluyeran las crónicas. Si bien se observa que la obra periodística de los modernistas crece paralelamente con la profesionalización del escritor latinoamericano de finales de siglo, asunto profundamente estudiado por Ángel Rama; al mismo tiempo, es necesario admitir que ese fenómeno se produce debido al buen acogimiento, por parte de un vasto público lector, de un género novedoso de excelente originalidad estética.

Las variadísimas crónicas de Martí, por lo general, narraban un suceso o acontecimiento de la realidad de un día, escritura desechable, que el poeta observaba por sí mismo en muchas ocasiones, mientras que en otras leía de distintos artículos periodísticos, con el propósito de educar, de informar, de prevenir a los lectores de las grandes ideas del naciente país norteamericano y de sus posibles consecuencias, para ser amoldadas o incorporadas de acuerdo con las necesidades de los países latinoamericanos.

El entusiasmo del escritor-poeta frente al desarrollo y progreso de la nación norteamericana era de gran magnitud. Martí se interesaba por los acontecimientos más variados de la sociedad y, además, por los grandes

avances científicos que se estaban integrando a la revolución industrial del país. Cuidadosamente presentaba los rasgos más destacados de la creciente democracia, de la libertad y el nuevo capitalismo, pero sin dejar a un lado las posibles repercusiones negativas que dicho sistema podría hacer reaccionar en una sociedad compuesta de varios pueblos que se caracterizaban por una cultura distinta, unidos bajo un mismo ideal de mejora social. Igualmente, es importante entender que “Martí no sólo se alimenta de la llamada realidad (la suma de hechos y actualidad) sino también de su interpretación” (Araya, 1785) y, de su propia experimentación ante la actividad de interés general que le tocaba relatar. La originalidad martiana radica en la idea de rechazar una descripción simplista del hecho acontecido para abordar la creación narrativa desde la perspectiva de un poema.

Un continuo análisis de la crónica artística de Martí permitirá un acercamiento a esta parte significativa de su expresión creativa, donde los niveles de alta complejidad semántica desbordan un manantial ilimitado de nuevas interpretaciones. Pues, si fundamentamos un análisis que parte de la certeza de que el lenguaje utilizado es de carácter poético, entonces se entenderá que una imagen puede revelar múltiples significados en distintos niveles de comprensión de acuerdo a la decodificación simbólica que le dé cada lector dentro de un determinado contexto. Es por eso que Scarano afirma que “el periodismo y la literatura, [son] dos campos que efectivamente aparecen fusionados de un modo particular en las crónicas martianas” (14) dificultando en ocasiones la comprensión del mensaje.

La utilización de imágenes y símbolos cambiantes, de metáforas con función interpretativa y de una intimidante prosa poética, contribuyen a crear una nueva acepción del suceso narrado. El estilo crea el significado. Según explica José Olivio Jiménez al referirse a la crónica: “se trataba de un género híbrido que rehuye toda posible definición unívoca” en donde la percepción del texto por parte del lector se relaciona con “el ensayo, la crítica literaria y artística, el relato breve, el apunte descriptivo o el poema en prosa” (113). La crónica de Martí presenta así múltiples perspectivas de acercamiento analítico e interpretativo.

En cuanto a la temática social de las crónicas martianas, encontramos una gran variedad y riqueza de recursos literarios expresivos, que facilitan el camino dentro de bosques oscuros y de naturaleza delicada, bosques integrados de noticias relacionadas con las problemáticas de minorías tanto de negros como de indios, el sufragio de la mujer, los derechos de los obreros y la inmigración.

Hacia 1885 comenzaba Martí a esparcir dentro de sus crónicas la problemática del indio en Norteamérica al escribir: “Y los indios – decía - han tenido también su congreso: un congreso de guerra” (496). Ante la injusta situación racial a que se ve sometido el pueblo indígena, comienzan a escucharse los cantos de los cheyenes, con quienes el gobierno de Cleveland no ha querido cumplir. Las crónicas denuncian, con un tono de vergüenza ante tal situación, cómo el gobierno ha quebrado su promesa de retribuir a la nación indígena raciones de alimentos, medicinas y demás necesidades primarias, a cambio de las tierras en que anteriormente y, desde sus orígenes, habitaban.

La crónica establece un diálogo con el lector mientras narra el suceso y, a su vez, presenta el punto de vista del escritor que también busca participar en dicho diálogo. La abyección del gobierno produjo que los indios huyeran de las tierras a las que habían sido movilizados “saqueando a su paso. ¿Cómo no si morían uno sobre otro...?” (496). Esta perspectiva de denuncia le permite al lector ubicarse en el plano donde siempre habría de encontrarse Martí: en el puesto de sus semejantes.

Para el siguiente año, Martí sería más directo en su crónica desde el mismo título: “El problema del indio en los Estados Unidos” con referencia al reporte del secretario Lamar, sugiriendo la educación del indio como solución posible, sin tomar en cuenta la cultura y las necesidades del pueblo indígena. Se observa así la incertidumbre que ensombrecía el destino del indio. Martí entrelaza la historia con una serie de preguntas y respuestas “¿Qué se hace pues? ¿Exterminar al salvaje?” (581). Como respuesta utiliza la idea idílica de la armonía del universo en donde la naturaleza buscará purificar el alma nacional del ser norteamericano. La situación del indio volverá una y otra vez a aparecer

en sus crónicas, al considerarse la posible ciudadanía del indio norteamericano, sus avances y, por último su posible y lamentable extinción.

Hacia finales de la década ya se observaba la clara posición del gobierno ante la problemática del indio, una política que le negaba, le aislaba y que además, le mantenía como a un ser inferior, un animal. La crónica martiana petrificó en sus páginas, hoy históricas, el triste final del pensamiento del líder indígena Nube Roja: “el gran padre me ha engañado como a un niño, me ha robado como a un niño” mientras cedía las tierras que le pertenecían a su pueblo “mandado a boca de fusil” (1291) por el gran padre: el hombre blanco.

Los escritos periodísticos martianos, de igual manera representan a otro grupo poco favorecido y excluido del éxito de la modernidad: el obrero. Estos son la gran mayoría que llena con su pureza las calles de Nueva York entre huelgas y protestas para pedir que se les reconozca el esfuerzo de su trabajo con una compensación justa. Escribiría Martí “El obrero pide salario que le dé modo de vestir y comer. El capitalista se lo niega” (208). El poeta cubano sabía que detrás de las ventajas económicas del capitalismo se escondía la codicia del usurero quien se aprovechaba de la mano de obra para beneficio propio. Como observamos en sus crónicas, el crecimiento del sistema capitalista creó un gran abismo entre las clases sociales anglosajonas: aquellos que controlaban los medios de producción y los más miserables que trabajaban por un salario miserable que ni les permitía dar de comer a sus familias.

En la primera mitad del año 1886 la mayoría de sus escritos estaban relacionados con la crisis de los obreros y sus repetidas huelgas. Era obvio de que lado se encontraba Martí en los acontecimientos de huelgas de obreros, al colocar las voces de las multitudes trabajadoras en sus cartas “[...] ‘una injuria a uno es una injuria a todos’: ese es el lema de la noble orden de los Caballeros del Trabajo” (595). Para darle más énfasis a la noticia, el escritor cubano daba vida a sus personajes y, sus voces gritaban en la palabra escrita, enviando de una manera realista y dramática el mensaje obrero a los respectivos lectores.

A raíz de los alzamientos de trabajadores en Chicago, Martí relata de una manera dramática el infierno imaginado:

Un policía queda en la acera muerto. ¡Otro refriega a pocos pasos!
Un policía muere sobre un huelguista: el huelguista le ha vaciado el
revólver en el pecho: el policía con el pecho traspasado, con su
enemigo por tierra, les dispara en la cabeza dos tiros de revólver.
Una ambulancia llega. Está llena de pólvora la calle. Tienden en
la ambulancia uno al lado del otro, a los dos desventurados. En el
camino chaqueta junto a blusa azul expiran. (604)

Las oraciones cortas utilizadas para describir los dramáticos sucesos de las huelgas de trabajadores impactan al lector, creando un ambiente de suspenso entre punto y punto. La brevedad de la oración establece un ritmo movible de tiempo, rápido y violento que permite producir el efecto deseado por el autor del caos vivido en las calles de Chicago. Esta y otras técnicas literarias fueron en algunas ocasiones reprimidas por editoriales que le pedían a su corresponsal en el país anglosajón menos literariedad y más detalle noticiero, pues lo que supuestamente interesaba era la política de la gran nación en proceso de desarrollo y no las consecuencias de dicho proceso.

La libertad norteamericana había dejado de lado a otro grupo social importante: los negros. Schulman indica que,

Para Martí la existencia de los indios y de los negros evidencia un proceso de ruptura histórica. Son pueblos desposeídos y vilipendiados, víctimas de los prejuicios, la visión y la corrupción de los blancos; han sido desnaturalizados por la influencia dominadora de las estructuras socioeconómicas de sus conquistadores y dueños. (49)

Ante la matanza brutal a que eran sometidos los negros por la ley legítima del gobierno; el Martí moralista denunciará nuevamente a gritos de palabras gruesas, la vergonzosa situación: “les dieron muerte, sin proceso, en la horca. ¿Al alcalde quién le castigará, si él es la ley?” (902). El desarrollo de la mediocre relación entre los negros y los blancos en la América anglosajona continuará dibujándose en las crónicas. Notable es el suceso de “El jurado de negros” que encontramos en una de sus cartas enviadas a *La Opinión Pública*

con fecha de 8 de junio de 1889, en donde un criminal es dejado en libertad por un jurado que contaba con mayoría de negros, tras haber sido la víctima enemigo de la igualdad entre razas, pues pensaba que “no era igual el delito cuando se le quitaba la virtud a una negra que cuando se le quitaba a una blanca. ¡Puesto que para eso son las negras apetitosas, para que el blanco se regale en ellas y les quite la virtud!” (1251). Aquí, el estilo irónico de la narrativa de Martí reluce nuevamente para señalar la visible problemática que existía entre estas dos diversas culturas. Tanto los negros como los blancos comenzaban a rechazar una reconciliación social y un coexistir dentro de una igualdad comunitaria.

La voz del escritor se hace presente indirectamente dentro del discurso para exponer ante el lector atento su propia perspectiva de los hechos: la igualdad y el respeto ante el prójimo deben de existir primeramente para que pueda funcionar posteriormente el proceso judicial. Los sucesos de la creciente intolerancia de ambos grupos formarán breves cuentos dentro de las crónicas martianas. Uno de los más notables es el de la noticia del pueblo sureño que quema vivo a un negro después de empaparle con petróleo mientras se encontraba atado a un árbol. Martí reúne voces, diálogos, gritos y sentimientos de los participantes que aplauden y motivan la acción de la quema, para terminar con una nota sombría y fúnebre: “La señora Jewell llegó al árbol, encendió un fósforo, puso dos veces el fósforo encendido a la levita del negro, que no habló, y ardió el negro, en presencia de cinco mil almas.” (1507). Este final dramático deja una pausa simbólica que tendrá que ser analizada por el lector, penetrando así en su más íntima conciencia.

Se observa como la esperanza martiana en la buena naturaleza del ser siempre está presente entre sus crónicas, mediante sus juegos y cambios de luces que iluminan lentamente al oscuro horizonte. De lo contrario, ¿por qué denunciaría constantemente las injusticias en sus crónicas? Lo hacía por su gran capacidad de amor, por pensar que la degeneración de unos podía ser cambiada por la conciencia de muchos, por creer en la libertad que vivía a diario. Más que todo, por sus sentimientos internos, desde donde salen sus mejores

escritos, sentimientos estos que sufren una transformación estética para llegar al lector, aquel en quien Martí deposita toda su confianza. Anderson Imbert menciona que “escribir para él era un modo de servir” (167). La responsabilidad moral que Martí el escritor desborda en su escritura va siempre ligada a su conciencia de justicia, en una búsqueda constante del bienestar popular. La denuncia debería de producir un cambio social.

El pensamiento martiano, “una filosofía que es una moral, una acción” (Jiménez 26) dicta el tono y el estilo que da vida a la narración poética dentro de las crónicas norteamericanas. Entrar en el elemento más íntimo y significativo de la escritura periodística de José Martí permite reevaluar no solo la estructura de la creación artística, sino también la política social y económica de nuestra América que con su respiración asmática incrementa a grandes zancadas la problemática actual de los latinoamericanos. Mediante la utilización ilimitada de imágenes y símbolos Martí logra elevar su prosa a rasgos poéticos, revelando verdades ocultas y presentando posibles consecuencias de los hechos narrados. De esa forma busca, de una manera persuasiva, ampliar y reinventar el concepto de democracia. Toda su obra periodística esta conectada al movimiento de emancipación modernista, no atacando directamente a los Estados Unidos pero sí a una fuerza dominante que maltrata a los indios, que mantiene en la miseria a los obreros e inmigrantes, que niega la integración del negro en la sociedad y, que evita la igualdad de la mujer.

Martí transforma la palabra en arte, al mismo tiempo que convierte una vivencia, una experiencia o una sensación en realidad. Por consiguiente, la estética y la ética van totalmente unidas dentro del cataclismo social que intenta describir. Con el lenguaje y las imágenes Martí va conectando con la sociedad en la que vive y, se convierte la literatura en las alas de su imaginación, como la máxima herramienta de expresión en busca de una identidad latinoamericana, de una verdad trascendente.

III. Lezama y la imagen del negro pobre.

El 1992 la revista Albur, del Instituto Superior de Arte de Cuba, publicó unos textos inéditos de José Lezama Lima que posteriormente, un año después, serían reunidos en Fascinación de la memoria, libro editado por Iván González Cruz, quien comentó que los escritos del maestro estaban “todavía sin transcribir, hallados en su archivo en la Sala Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí” (9). Entre esos textos se encontraba una sección con título de su autor: “Sobre el crepúsculo y monstruos del agua,” integrada por poesías y un cuento, siendo este último el que nos disponemos a analizar.

En el relato, el personaje principal es Emmanuel Fray, joven muchacho de diecisiete años, despistado y despreocupado. Emmanuel va andando desde su trabajo a su casa, en un caminar caracterizado por una cotidianidad monótona y aburrida. Al pasar, se distrae haciendo rayas con un lápiz en un paredón enorme ubicado a uno de los costados del rutinario recorrido. Un día es descubierto en el acto del rayado por un hombre que dice vivir del otro lado de la pared, en una gran casa para gente pobre. Este hombre después de reprocharle su conducta (la escritura de signos e insultos a su raza) agarra al joven y le lleva al centro de la comunidad donde se encuentra una gran cantidad de sus residentes. Allí, a su alrededor habían “hombres negros con unas tenazas enrojecidas, enormes bocas, carcajadas de bronce” (29). El hombre deja que el joven se retire ante las amenazas de los demás vecinos. Al pasar del tiempo, ambos personajes entablan una amistad sin reconocerse el uno al otro, y un día el más joven le confiesa al mayor toda la crueldad del suceso que vivió en su infancia y, el hombre reconociendo ahora al niño lejano en los ojos de su amigo, comienza a abandonar un rencor acumulado por los años. Igualmente, el más joven, empieza a afrontar la vida de una manera más positiva.

El problema social del cubano negro, de la discriminación a su raza y de su infortunada situación económica, está notablemente ejemplificado en las páginas del cuento. Primeramente es de notar, que ese grupo de personas vive

detrás de una pared de piedras: “escondida detrás de esas paredes, encontrábamos una grandísima casa, destinada a la vivienda de la gente pobre” (29), lo que puede interpretarse como un separador, que no les permite interactuar con otros grupos sociales. Cirlot menciona que la pared que aísla un lugar específico puede representar una “pared de lamentaciones, simbólico de la sensación del mundo como caverna, donde prevalece la noción de una imposibilidad de comunicación con el exterior” (362). A ratos, pareciera que se encontrarán aislados dentro de sus propias creencias, pues toman como insulto cualquier acción que pueda marcar, dañar o tratar de sustituir su propia tradición. El hombre menciona dentro de su irritación:

Usted todos los días pinta esas paredes, ya estamos cansados de leer esas referencias a nuestras miserias, a nuestra raza. Usted es el que todos los días hace alusiones a algunos de los que vivimos en esas piedras apelotonadas que no podemos llamar paredes, pero que no le da derecho a usted a burlarse de nosotros, y sobre todo, a meternos todas esas cosas, escritas día a día, por los ojos. Que seamos unos miserables, que se nos caigan encima las piedras está bien, pero quien es usted para subrayarlas. (27)

El hombre de raza africana, lucha por mantener sus creencias, sus tradiciones, su religión dentro del mundo cristiano; pero al mismo tiempo, se siente marcado por una sociedad que le desprecia, coloreado de la misma manera que el joven Emmanuel subraya con el grafito las grandes paredes edificadas de piedras blancas. El hombre quiere mantener pura su tradición, que no lo es para los del otro lado, quienes sostienen la similar creencia de que su cultura y sus tradiciones son las correctas. Hacia el final del cuento escuchamos la voz del narrador pidiendo un regreso a los orígenes del hombre: “todos los problemas hay que retrotraerlos al principio del hombre” (32), proceso de visualización, de creación de una imagen que permita a los hombres de todas las razas, culturas y posiciones sociales, darse cuenta de que en principio todos salimos del mismo molde, todos compartimos un origen común y por consiguiente, todos tenemos los mismo derechos como seres humanos.

Emmanuel tiene como significado “Dios con nosotros” (Mateo 1:23), y Fray es símbolo de fraile, devoto. En las escrituras de Isaías, donde el uso de los signos es complejo y a ratos dificulta una adecuada interpretación, aparecen los siguientes versos: “El Señor mismo les dará una señal: La joven concebirá y dará a luz un hijo y lo llamará Emanuel” (7:14), pero la señal del nacimiento de Emmanuel aparece ante la necesidad del hombre de un signo divino, lo que a su vez simboliza una esperanza hacia el futuro (Barton 445). Sin embargo, también debemos tomar en cuenta las instrucciones que le da el Señor a Moisés: “Si me hacen un altar de piedra, no lo construyan con piedras labradas, pues las herramientas profanan la tierra” (Éxodo 20, 25) pues el hombre al trabajar la piedra está deshonrando la creación de Dios. Dentro del contexto del relato lezamiano, las rayas oscuras que el protagonista inocentemente deja marcadas sobre la pared, son consideradas como signos e insultos por un grupo determinado de personajes; pero la resolución de esos signos sólo puede ser positiva, pues son producidas por otra señal que ha sido engendrada por Dios, un signo de esperanza, promesa de un mejor futuro: Emmanuel Fray. La culpabilidad final recae en el sistema y no en los individuos que lo integran, al punto de convertirse estos en víctimas que comparten una cruda problemática existencialista en donde la única salida se encuentra en el rincón apartado de un plano imaginario.

IV. Reinaldo Arenas y la reescritura de la historia oficial

Otro ejemplo literario de marcada protesta narrativa en el ámbito latinoamericano que nos interesa mencionar es El mundo alucinante; una novela de aventuras del cubano Reinaldo Arenas, uno de los escritores cubanos más reconocidos del siglo XX. Arenas, buen conocedor como Severo Sarduy de la obra del maestro Lezama, aumentó su popularidad con la adaptación para cine de su libro autobiográfico Antes que anochezca, y murió exiliado en tierra extraña, huyendo de la discriminación a que era sometido en Cuba por ser (escritor y) homosexual. La idea de crear una metáfora en que el mundo o la

vida misma representan una prisión no es nueva en la literatura. Ante una narración alegórica de diversas interpretaciones nos damos cuenta de que las aventuras y vicisitudes de fray Servando Teresa de Mier ofrecen al cuidadoso lector la posibilidad de reflexionar ante la existencia misma del ser, que divaga en un escenario absurdo y abyecto en donde la liberación total es un imposible. Servando, el personaje creado por Arenas, es apresado debido a sus pensamientos reflexivos y lógicos sobre temas de condición e inclinación religiosa y política. Como intelectual de la razón se convierte en un ente peligroso para las instituciones sociales que no desean ningún tipo de oposición o cambio, especialmente si no son beneficiados directamente. El encarcelamiento igualmente provee la posibilidad de luchar por un espacio en libertad, de viajar en búsqueda de una existencia utópica. Con una estructura cíclica, el personaje parte de un punto al comenzar su viaje, en busca de un ideal, para regresar por último al mismo lugar, dándose cuenta que en realidad nada ha cambiado, que las injusticias continúan y que el salvajismo triunfa por encima de la razón. Finalmente cuando pensamos que la muerte guiará a nuestro protagonista por el camino hacia la deseada libertad, descubrimos irónicamente que aun después de la ansiada liberación se convierte en víctima de la degeneración grotesca de la humanidad.

La historia de Reinaldo Arenas se nos presenta contada por tres voces: un narrador protagonista, uno en segunda persona y otro en tercera persona. La descripción a tres voces de las supuestas aventuras autobiográficas de José Servando Mier Noriega y Guerra (Monterrey 1765 – México DF. 1827) es no solamente fantástica pero a la vez exagerada. Podríamos deducir mediante la utilización de esta técnica narrativa que en realidad la historia oficial nunca es lo que parece ser, pues siempre habrá otra voz que cuente el relato desde su perspectiva, diferenciándose de la oficial. Obviamente si es contada por un tercero se tergiversará aun más del relato original. Podríamos *imaginarlo* como si estuviésemos presenciando la evolución de una historia transmitida oralmente que mientras se relata de un hablante a un oyente, se va transformando el mensaje con las propias ideas del receptor, de como debió ser la verdadera

historia, mientras que seguirá el relato cambiando al contárselo éste a un tercero. Así, queda la duda que el lector debe resolver como otro narrador más en la vida del personaje, omitiendo y añadiendo a su propia historia aquellos detalles de interés que desea aceptar como válidos, ya sean los más realistas o los más inverosímiles. Se forma así un ambiente paradójico que el lector deberá resolver y procesar a su gusto.

Sin embargo, si determinamos e identificamos la existencia de un mensaje alegórico, también debemos suponer la gran ambigüedad que se produce en el desarrollo de las aventuras del personaje, en donde debemos como lectores, interpretar la fina línea que diferencia la realidad de la ficción. Si podemos identificar como fantástico el hecho de que a nuestro personaje le sea cosida la boca para censurarle, “me cosieron la boca con hilos de henequén” (179), nos sorprenderá encontrar noticias similares en la actualidad de carácter real, como por ejemplo, el caso de los reclusos en Bolivia que no solamente se cosieron la boca en forma de protesta pero que además se hicieron crucificar (a manera de cruci-ficción) con clavos a cruces improvisadas, (nota publicada en el periódico *El Universal*, en Caracas el 11 de enero de 2004.) Entonces nos volvemos a preguntar, qué es lo verdadero, qué es lo imaginario.

La protesta contra el poder institucional, político y religioso, contra el control de las masas por medio de la violencia, está presente a lo largo de la narración con pequeñas oraciones intercaladas entre las aventuras del personaje: “pero la justicia no existe donde el gobierno está en manos de los poderosos” (58); para posteriormente añadir que: “los poderosos no perdonan ningún gesto contrario a sus doctrinas y, como tienen la fuerza, tienen también el privilegio de hacerse obedecer, eliminando a quien se le interponga o moleste” (180). Servando es encarcelado por su oposición hacia el poder, pero todas las cárceles no pueden aprisionar su pensamiento que se mantiene libre a pesar de las penurias físicas a que es sometido por sus torturadores.

Las situaciones eróticas demuestran lo efímero que es el placer físico. Las múltiples relaciones sexuales que encontrará Servando a su paso reflejan una vez más la insignificancia de una existencia sin sentido en donde el placer

se convierte en un acto que ayuda no solamente al paso del tiempo sino también a olvidar e ignorar las situaciones problemáticas a que se ve enfrentado el individuo.

La trilogía narrativa crea una ambigüedad que desafía al lector al proponerle crear su propia historia de la vida del protagonista. La ambigüedad entre la realidad y la ficción se pierde entre un lenguaje alegórico de múltiples interpretaciones, en donde una palabra se multiplica en sí para desarrollar el sentimiento humano ante la vida. Servando se convierte en “un maniático y un alucinador” (207) y su alucinación crea un paraíso imaginario hacia donde el individuo busca escaparse de una existencia absurda en un mundo sin orden, sin Dios, cercano a las orillas de un posible cataclismo.

V. Julio Cortázar y la propaganda política.

En el campo narrativo de la literatura latinoamericana del siglo XX hay muchos ejemplos de protesta social. Sin embargo, ninguno tan notorio como el lúdico libro de Julio Cortázar: Fantomas contra los vampiros multinacionales, en donde Lezama es uno de los personajes, entre otros escritores contemporáneos del autor. El estilo narrativo cortazariano es un antagonista de la simpleza. Una interpretación superficial de Fantomas nos dirigiría sin lugar a dudas hacia la propaganda social y política tan característica de la última etapa narrativa de Cortázar; sin embargo, es necesario tener en cuenta que la fecha de publicación de Fantomas se realiza dos años después de Rayuela y tres antes de 62 modelo para armar, por lo cual se deduce que, o bien esta obra representa el comienzo de su narrativa ideológica o forma parte de su discurso experimental dentro de la expresión escrita.

La imaginación crea en el lector una serie de imágenes que reproducen un mensaje de acuerdo a la capacidad de interpretación del lector, pero Fantomas además de transmitir un mensaje narrativo, lo combina a su vez con una serie de imágenes en forma de dibujos, caricatura, repeticiones de símbolos

en color y claroscuro, la fotografía y el negativo, recortes de periódico y yuxtaposición de imágenes.

Todas estas imágenes se convierten en símbolos interpretativos que al mezclarse con el mensaje narrativo sufren una transmutación que permite un trasfondo o sentido profundo más amplio, más recóndito y, de por sí, otro posible nivel interpretativo. Al estilo de Rayuela se intercalan dos historias dentro de la línea narrativa: Fantomas contra los vampiros Multinacionales y La inteligencia en llamas. La primera historia es el mensaje superficial y, dentro de la misma narración se integra una línea de profundización del tema; un esquema genial de gran capacidad imaginativa en búsqueda constante de una mayor reflexión del lector atento.

Una acepción simplista de la estructura de la obra hace uso de imágenes y dibujos para incrementar el interés de todo tipo de lector, utilizando ilustraciones que puedan presentar una parte del mensaje deseado o en el mejor de los casos motivar a una lectura más atenta de la obra en conjunto. Aquí observamos la importancia de la totalidad para alcanzar una mayor interpretación de los signos a descifrar. La narración inicial nos recuerda a los libros de caballería y al *Quijote*, invitando al lector a penetrar dentro de la “fascinante historia” de nuestro relator, pero este formato será desechado bruscamente por el mismo autor, ruptura de rupturas: el *Quijote* critica la literatura del momento haciendo uso de su estilo para crear uno nuevo y, de igual manera, Fantomas usa el estilo quijotesco en la creación de una nueva narrativa, mediante la utilización extrema del *humor*, característica necesaria y presente en toda la narrativa cortazariana, que permite una visión distinta de la gran problemática de los países latinoamericanos. Mediante esa misma técnica humorística y lúdica crea la posibilidad de un acercamiento a estrategias que permitan combatir los grandes obstáculos del progreso y la justicia social en el proceso de liberación latinoamericana. El humor se utiliza como una estrategia de defensa, y el escenario de la obra asimila la representación aristotélica de la comedia griega en donde lo ridículo enfatiza la fealdad de la situación expuesta. Mediante el distanciamiento de la realidad se busca, a su vez, un acercamiento,

desde una perspectiva distinta que permita una posibilidad de soluciones alternativas.

La presencia del héroe, o del superhéroe “Fantomas”, es irónica y a su vez necesaria para combatir las extrañas y misteriosas fuerzas que buscan restringir la voz y la opinión de los intelectuales en relación con la problemática de la injusticia mundial del momento. Empero, “Fantomas” es un héroe que fracasa en su misión, permitiendo la presencia de un pesimismo característico de los intelectuales de la época en su lucha contra las injusticias de una economía injusta y globalizada que se rige por intereses personales de riqueza sin pensar en las consecuencias drásticas que caen, sin contemplación, como gotas de lluvia ácida sobre individuos forzados a la intemperie.

El héroe de Cortázar no logra vencer a la figura del mal, no salva a la humanidad de la opresión, ni tampoco consigue una justicia que resguarde la pacífica existencia de la sociedad. La realidad y la fantasía se fusionan imaginativamente para crear un escenario caótico e incierto. Los personajes de la historia original se ven mezclados dentro de las imágenes caricaturescas y, en esencia, la situación real que no consigue explicarse a sí misma dentro de su irrealidad, llega a límites del absurdo, donde la única esperanza es la posibilidad de la existencia de un superhéroe enmascarado que pueda resolver el dilema existencial. El intelectual comprometido en su contorno social y político pierde toda esperanza en las leyes de derecho, en su mismo poder de opinión como intelectual y, busca desesperadamente dentro de su imaginación (mezclando la ficción con la ideología política) la posibilidad de una figura irreal que pueda desenlazar los nudos de una realidad ignominiosa.

La técnica del *collage* permite insertar diferentes elementos ya existentes y pertenecientes a otras obras dentro de la estructura de la nueva creación creando la posibilidad de una nueva visión en conjunto que permita alcanzar una totalidad en la creación artística. En Fantomas observamos recortes de periódico, imágenes de ciudades, símbolos de ideologías, dibujos varios; elementos estructurales de imágenes representando distintos códigos que deberán ser decodificados mediante la interpretación cultural de cada lector.

Con esta mezcla de elementos y referencias, muy utilizadas por los surrealistas, se crea una nueva composición en donde el mensaje permite una pluralidad de lecturas y de connotaciones, presentadas de acuerdo al *weltanschauung* cortazariano que hace referencia a la particular visión del mundo del autor y su búsqueda imaginativa de una originalidad utópica en la expresión de su obra.

VI. La protesta cinematográfica en *Y tu mamá también*.

El cine mexicano ha experimentado un nuevo éxito a nivel cinematográfico con el largometraje *Y tu mamá también* dirigido por Alfonso Cuarón, que obtuvo un recibimiento positivo por parte de espectadores y de prestigiosos festivales internacionales. Dos adolescentes aventureros y una mujer que siente como se le esfuma la vida deciden embarcarse en una travesía con rumbo a un lugar que sólo pueden imaginar en sus sueños, la Boca del Cielo, que a lo largo del camino les permitirá conocerse interiormente, madurar, y sorprenderse ante la fragilidad de los sentimientos más íntimos del ser humano. Una historia que refleja la problemática social actual de México, y las distintas inquietudes de los personajes ante una vida rodeada de vicios sexuales, estimulantes, pretensiones e infidelidad.

A Tenoch Iturbide y Juan Zapata les une la íntima amistad de dos jóvenes entes de clase social distinta que disfrutaban de intereses comunes en su adolescencia y despliegan una irresponsabilidad similar ante la veracidad de la conducta del individuo. Luisa Cortés, una española que sufre de una enfermedad incurable, hecho que no será revelado hasta la escena final, se encuentra perdida en una crisis existencial provocada en parte por su mediana edad, la infidelidad de su marido y problemas de inseguridad. Tenoch y Juan deseando tener relaciones sexuales con Luisa le invitan a una playa que en realidad no existe, y Luisa a raíz de las noticias de su enfermedad cancerosa y el engaño de su marido se propone a acompañarles en lo que significará para ella un viaje sin retorno. Durante el camino se van descubriendo secretos escondidos entre los amigos, como que ambos habían tenido relaciones con la

novia del otro. Al mismo tiempo son seducidos por Luisa quien toma ventaja total de la debilidad hormonal de los chicos. Sorpresivamente llegan al lugar soñado, la Boca del Cielo, donde Juan y Tenoch impulsados por la incitación sexual de Luisa participan en su primera relación homosexual que termina por destruir su ya decaída amistad. Luisa decide quedarse en la playa a morir, y Juan y Tenoch regresan a la ciudad para proseguir sus vidas, distanciándose el uno del otro hasta el punto de no volver a verse a lo largo de sus vidas.

Podemos observar una serie de historias dentro de la trama principal de la obra relatadas brevemente por la voz de un narrador omnisciente. Las historias critican de una forma directa ciertas injusticias de la sociedad que se confunden a lo largo de las aventuras de los personajes, descartando su importancia y revelando a la vez su insignificancia en la cotidianidad de los protagonistas. Así, conocemos a Marcelino, un peatón que fue atropellado mientras cruzaba la autopista para dirigirse a su trabajo, tragedia producida por la mala ubicación del puente peatonal, a quien no se le hallaron papeles de identificación y cuyo cuerpo tardó cuatro días en ser reclamado en la morgue por sus familiares. Otra historia relata las relaciones de la alta sociedad con la política cuando observamos al mismo presidente de la república atendiendo a una humilde (ironía) celebración de un casamiento antes de dirigirse a negar la participación del gobierno en una masacre civil de campesinos. La corrupción de las clases aristocráticas que apoyan y dominan al gobierno son señaladas cuando se comenta la brusca salida del país de la familia de Tenoch ya que el padre estaba involucrado en un fraude de importación de maíz contaminado destinado para las clases populares. También notamos la gran cantidad de manifestaciones estudiantiles de crítica al gobierno por su política en la región de Chiapas y la persecución a que son sometidos los campesinos por parte de militares. El campesino es presentado de una forma humilde que vive en extrema pobreza, pero que es capaz de dar y ofrecer sus limitadas posesiones, como cuando un menesteroso campesino indígena le regala su reluciente sombrero de paja a Juan Zapata.

Otra historia es la de Doña Martina que le regaló una estatuilla a Luisa que pertenecía a su bisnieta muerta de insolación al tratar de cruzar el desierto con sus padres en la búsqueda de un mejor futuro. Otro relato es el de Jesús Carranza, su esposa Mabel y sus dos hijas, cuarta generación de pescadores que se verán forzados a abandonar su hogar por la construcción de un hotel en la playa en donde terminará Jesús como empleado de limpieza.

Tenoch, Juan y Luisa se emborrachan al punto de no poder controlar lo que dicen o hacen y así terminan los dos amigos confesando su engaño con las novias en varias ocasiones pero también comenta Juan que se había acostado con la madre lacaniana de Tenoch. Al final de la noche se encontrarán cubiertos en la desnudez de una casta y prohibida relación triangular de mancebía.

El simbolismo es constante a lo largo del largometraje y se visualiza principalmente en las aguas calmadas del océano a donde llegan los protagonistas ya que el mar simboliza el dinamismo de la vida. Todo viene del mar y todo retorna al mismísimo océano. Es este el lugar de creación, transformación y renacimiento. Con su marea, el mar simboliza una condición transitoria y ambigua, duda e indecisión que puede terminar en infortunio o exitosamente. Asimismo el mar se convierte en la imagen simultánea de la vida y la muerte. La brevedad de la existencia se hace presente al despedirse Luisa de los jóvenes: "la vida es como la espuma por eso hay que darse como el mar." Por otro lado, los apellidos de los personajes principales también llevan una connotación y esta se identifica con sus respectivas clases sociales: Iturbide de linaje aristocrático, Zapata representante de la masa popular y Cortés la instigadora española. En la escena final, los dos amigos se encontrarán por última vez a tomar un café y será Zapata, el más necesitado, el que terminará pagando la cuenta por voluntad propia, imagen simbólica de la situación actual latinoamericana en donde la clase dominante pasa la cuenta mientras que el pobre la sigue costearo.

En este matiz simbólico se vislumbra el pesimismo hacia la vida actual del ser humano, tocando temas delicados, secretos, prohibidos, tabú de una sociedad vulnerable y susceptible, desmoralizada, injusta y desequilibrada a

nivel social, en donde la comedia comercial viene a ejemplificar irónicamente desnuda la burlesca realidad del ser, la pasividad ante hechos relevantes y la apatía hacia el declive de los principales valores del alma y de la humanidad. Y tu mamá también es una expresión más del letargo que sufre la sociedad latinoamericana actual.

CHAPTER 4

LEZAMA Y LA VIOLENCIA EN EL DISCURSO LITERARIO LATINOAMERICANO

*Violence can only be concealed by a lie, and
the lie can only be maintained by violence.*

Alexander Solzhenitsyn

I. Introducción.

Un poema es exitoso cuanto el autor logra crear una comunicación, a través de imágenes novedosas y propuestas lingüísticas originales, que perdure a lo largo del tiempo y en diferentes épocas. La universalidad como tema componente en la estructura poética es una constante que encontramos en los grandes poetas de todos los siglos. La poesía del siglo XX, aun cuando presta gran atención a una tradición cultural y literaria, presenta una variada temática centrada alrededor de ideas socio-políticas; debido en parte a la gran cantidad de hechos violentos (guerras, genocidios, revoluciones, etc.) que ha vivido y presenciado con espanto y, a veces incrédulo, el ser humano. En este capítulo haremos breve mención a algunos temas utilizados en la poesía de protesta social del siglo XX. Igualmente, dentro de esta corriente de expresión literaria, discutiremos las posibles conexiones simbólicas que Lezama establece en el breve relato poético “Invocación para desorejarse” con un significativo poema del escritor cubano Eugenio Florit. Posteriormente, comentaremos tres obras importantes de protesta del teatro latinoamericano: “El campo” (1968) de Griselda Gambaro, “La noche de los asesinos” (1965) del cubano José Triana, y “Entre Villa y una mujer desnuda” (puesta en escena en 1993) de la mexicana Sabina Berman (1956). Siguiendo las ideas de Hannah Arendt sobre la violencia, notamos que la violencia se manifiesta cuando el poder se ausenta, o

cuando se desarrolla una lucha por la adquisición de poder entre diferentes facciones ideológicas. Como veremos, algunos factores que producen la violencia son la injusticia social, la pobreza, el racismo; lo que resulta en resentimiento, en violencia física, en un accionar de difícil definición y, por consiguiente, complejo de neutralizar.

Se ha señalado con anterioridad que los temas poéticos varían notablemente, sin embargo, podemos encontrar algunas constantes en lo que ha venido a conocerse como poesía social, verbigracia, la existencia de un mundo caótico o en desorden, la muerte de los inocentes y los sacrificios del hombre común por la patria, la necesidad de esperanza, y el pesimismo dentro de un periodo específico de violencia, entre otros.

La propuesta común de un mundo caótico no es difícil de percibir en la poesía socio-política y a veces existencialista, del siglo XX; como veremos a continuación en una serie de poemas agrupados por Carolyn Forché en su antología Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry Of Witness. En el poema "The Dance" del escritor armenio Siamanto (1878-1915) observamos desde un comienzo ese espacio en desorden: "In the town of Bardez where Armenians / were still dying..." (57). La voz lírica ayuda a crear una atmósfera de violencia que se encuentra fuera de los límites de la normalidad, y en donde los protagonistas armenios van muriendo dentro de un mundo sin sentido, perdido en un espacio en desorden que ignora la matanza de víctimas inocentes por razones religiosas. Igualmente notamos en sus siguientes palabras una clara falta de esperanza, un gran pesimismo ante la situación del hombre: "Human justice, I spit in your face..." (59); verso esparcido entre la quema ignominiosa de un grupo de mujeres armenias a manos de sus verdugos.

En otro poema "Prologue" de la escritora rusa Anna Akhmatova (1889-1966) también presenciaremos síntomas de un universo confuso: "That was a time when only the dead / could smile..." (103); momento inicial del poema que señala el escenario de acción estructural, en donde el lector podrá anticipar la crisis y la miseria desde la visión del poeta como testigo, presentada mediante la creación artística de una circunstancia oscura y violenta. En "Working Party" del británico

Siegfried Sassoon (1886-1967) vemos retratado al protagonista como hombre común: el soldado que muere por la patria, el esposo que se sacrifica por su pueblo: "He was a young man with a meagre wife / and two small children in a Midland town..." (76) el ser humano que abandona todo aquello anhelado en su contorno para luchar por una ideología, dispuesto a morir por una causa ajena que le ha cambiado el destino. El poeta turco Nazim Hikmet (1902-1963) quien escribiría gran parte de su obra desde una prisión, nos presenta simultaneas imágenes contradictorias en su poema "Letters from a man in solitary" en donde el protagonista va minimizando sus anhelos ante la vida, debido a su precaria subsistencia como prisionero político. Después de un complejo razonamiento existencial, el cautivo llega a un punto de satisfacción interna "Only earth, sun and me... / I am happy" (501) presenciando un hecho natural que para otros individuos y, a simple vista, resultaría insignificante. Precisamente, encontramos una sensación de esperanza dentro de una situación abyecta, aunque ésta esté minimizada en los campos del absurdo. En otro poema titulado "Song in the blood" del francés Jacques Prevert (1900-1977) hallamos nuevamente en los versos iniciales ese mundo caótico tan presente a lo largo de la poesía del siglo XX, acompañado de imágenes que simbolizan la muerte de un número impreciso y enorme de personas: "There are great puddles of blood on the world..." (238); versos de sangre, palabras de sangre y rimas de sangre; "the earth that turns and turns and turns / with its great streams of blood" (240). La repetición de la sangre a lo largo del poema crea un ambiente de desesperación en donde la naturaleza es cómplice de la violencia.

El poeta ha perdido la esperanza en el hombre de su época, como señala el poeta italiano Salvatore Quasimodo "...Te vi: eras tú, / con la ciencia precisa dispuesta para el exterminio" (389). En estos versos, la función de la voz protagonista es ser testigo, para declarar en el poema todas las injusticias que ha presenciado, pero de igual forma para criticar a lo que el hombre a llamado progreso, en donde la ciencia es una herramienta de destrucción y aniquilación, en un tiempo que se caracteriza por la carencia de valores humanitarios. Por lo demás, el poeta se ve enfrentado a un mundo que le censura, como menciona

Bertold Brecht: “que tiempos son estos en que / una conversación sobre árboles es casi un crimen / porque incluye un silencio sobre tantas fechorías” (284). El poema se convierte en un espacio imaginario donde se puede buscar justicia, vengar a los muertos, exclamar las verdades prohibidas y enjuiciar al hombre malévolo para el que la vida humana tiene poco significado y valor.

La poesía hispanoamericana del siglo XX desde las Vanguardias hasta el presente, ha producido una obra de carácter universal que se influencia notablemente de la problemática socio-política mundial. A finales de siglo XIX ya distinguimos un discurso anti-imperialista en la obra de Rubén Darío. Posteriormente, la influencia de la ideología marxista, las circunstancias de la guerra civil española, las grandes guerras mundiales, las dictaduras latinoamericanas, la revolución en Cuba y la guerra fría, crean un huracán de ideas que los poetas de habla hispana utilizan para dibujar con la palabra imágenes y metáforas novedosas, sobrepasando en algunas ocasiones la estética literaria para transformar el poema en una mera propaganda socio-política o un método de diálogo con el hombre común. La temática poética es similar a la señalada con anterioridad, pero desde un ámbito hispano, autóctono, en donde el poeta pertenece a su contorno y a su tradición literaria, al mismo tiempo que busca introducirse dentro de la corriente de la poesía universal. En términos estilísticos la Vanguardia histórica le ofrece a la poesía de protesta social un formato estructural libre y flexible para la creación; una ruptura con la tradición poética, en donde la voz lírica del poeta testigo puede expresar con un lenguaje directo y sin ornamentos retóricos el mensaje a comunicar. Además de la flexibilidad poética, la Vanguardia provee a los poetas de protesta social la variedad temática del mundo hispanoamericano, historia y mitos, al mismo tiempo que establece una relación con el hombre común con quien el poeta busca entablar un diálogo de lenguaje sencillo y comunicativo. Así el hermetismo del poeta surrealista comienza a desaparecer dentro de esta corriente de poesía social. Obviamente, si el poeta surrealista deja de ser hermético en su discurso entonces renuncia a lo que le caracteriza. Pero si la intención es comunicarse más eficazmente con el lector, entonces es necesaria

una mayor coherencia en la estructura del poema. En cuanto al lenguaje, el poeta tiene que sacrificar algunos tropos inconexos de difícil interpretación, utilizando así de una manera más ordenada ciertos códigos culturales que son identificados dentro de su tradición y de su comunidad de lectores. Ahora bien, la presencia de una marcada tendencia propagandista puede en ocasiones comprometer la eficacia estética del poema; sin embargo, eso parece a ratos carecer de importancia dentro de una protesta poética que busca acercarse más a la gente del pueblo. Pablo Neruda señalaba a los poetas de su tiempo en “Sobre una poesía sin pureza,” la necesidad de observar la simpleza y la belleza de sus entornos, de sus circunstancias; de la importancia de mantener una conexión con la tierra, con la naturaleza (rasgos a la vez importantes de lo que fue la poética romántica). Mismamente comentaba que el “frenético libresco,” aquel poeta que vive sumergido en sus libros, debe salir a la vida, aventurarse, conectarse con su interioridad durante una noche fría, observar lo común, las pequeñas cosas significativas de la cotidianidad, utilizando sí un lenguaje original y novedoso. Mediante la percepción sensitiva el poeta accede a un mundo imaginario de inspiración natural que emana a su alrededor y, se compromete con su historia, con su tierra, con su pueblo y con su política, sin olvidar sus orígenes, sus mitos y la cultura a la cual ha pertenecido siempre y donde se ha formado. Veamos algunos ejemplos.

En los poemas pertenecientes a la obra El soldado desconocido del escritor nicaragüense Salvador de la Selva (1893-1959) observamos nuevamente el sacrificio del hombre común, del “zapatero” o del “mozo” (62) y la presencia de la muerte injusta que se lleva a jóvenes cuyo destino fue bruscamente cambiado por los conflictos bélicos, como a aquel muchacho que aparece en uno de sus poemas y que después de la batalla tenía su lengua “afuera, morada, como si lo hubieran ahorcado!” (63). Son imágenes que desplazan al lector a presenciar, como testigo presente, una situación real de la violencia.

En otro poema de García Lorca, “Iglesia abandonada,” es notable el tema común de la muerte: de un soldado de la Primera Guerra Mundial “Yo tenía un

hijo que se llamaba Juan. / Yo tenía un hijo. / Se perdió por los arcos un viernes de todos / los muertos” (133); un hijo con un nombre tan popular como Juan, un hijo que representa a todos los hijos que desaparecieron en la guerra, ese mismo viernes que coincide con la muerte de Cristo. Así comenta Víctor Lama que “la deshumanización que venía de las vanguardias desembocaba en una rehumanización del arte con fuerte arraigo político y social” (55).

El universo caótico renace en Pablo Neruda dentro de su poema “España en el corazón” donde la participación de personajes comunes es nuevamente manifiesta: “...quién? Cae / ceniza cae / hierro / y piedra y muerte y llanto y llamas, / quién, quién, madre mía, quién, adónde?” (248). Siempre aparecen madres, hijos, hermanos y hermanas, amigos, niños (como no recordar al niño yuntero de M. Hernández), hombres y mujeres que representan a toda una humanidad dolida y en sufrimiento ante el innecesario derrame de sangre inocente. Reiteradamente percibimos en los poemas de Cesar Vallejo la insistencia de retratar al personaje común que sacrifica su vida por una ideología, por la misma patria, especialmente cuando escribe en sus poemas de España, aparta de mí este Cáliz sobre el “voluntario” el “miliciano” (449) “...padre y hombre / marido y hombre. Ferroviario y hombre...” (460). En el caso del cubano Heberto Padilla se habla de “aquel hombre” (334) que sufre una mutilación poética, pues le piden “manos,” “ojos,” “labios,” “piernas,” “pecho,” “corazón,” “hombros,” “lengua,” “el bosque que le sirvió de niño,” todo esto le piden para servir a una ideología que no valora su humanidad. La desesperanza de Nicanor Parra también se observa al enunciar en sus versos que “el mundo moderno es una gran cloaca” (133). Ante esta situación repetitiva de desesperanza que se vive en la mayoría de países americanos, Ernesto Cardenal busca acceder a una fuerza espiritual mayor que le permita ordenar su mundo: “escucha mi protesta / porque no eres tú un Dios amigo de los dictadores” (58). Estamos ante una poética comprometida, violenta, testimonial, que nunca deja de ser política.

II. La poesía social de Eugenio Florit.

Dentro de la colección de poemas Hábitos de Esperanza de Eugenio Florit (1903 - 1999) encontramos los versos de El ausente, como respuesta a un poema anterior de Roberto Fernández Retamar de donde proviene el epígrafe que encabeza el poema “¿Sobre qué muerto estoy yo vivo?” (322). Los versos de Fernández Retamar ensalzan el sacrificio individual de aquellos que han fallecido en nombre de la Revolución cubana de 1959. Florit, desde el exilio, establece una respuesta (diálogo) con su contemporáneo utilizando la expresión poética, desde un plano en oposición, al concluir que los cambios sociales esperados por dicho acontecimiento no se han logrado realizar. Contrariamente a la misión revolucionaria, la injusticia aumenta y, la represión del ser humano continúa mediante torturas y asesinatos. Fernández Retamar elogia a aquellos que han muerto por la Revolución y Florit recuerda a aquellos otros que han sido sacrificados dentro de la Revolución. Entre inquisiciones existenciales y filosóficas el poeta sella su testimonio de angustia ante los acontecimientos violentos de su contorno, pasando a ser un autor testimonial y comprometido.

El antecedente temático en la poesía cubana puede encontrarse en el poema que José Martí le dedicara a los jóvenes estudiantes de medicina “A mis hermanos muertos el 27 de noviembre” (1972) que fueron fusilados injustamente por el gobierno colonial de la isla bajo acusación de profanar la tumba de un periodista español. Esta acusación carecía de base, como se probó posteriormente. Martí busca crear por medio del discurso poético una zona que puede ser penetrada por las imágenes heroicas de los jóvenes cubanos asesinados, un espacio trascendental. De igual manera, el sentimiento interior de dolor que acompaña a las palabras en el poema está indirectamente entrelazado con la historia mitológica hispanoamericana, con el Popol-Vuh, donde los héroes gemelos Hunahpu e Ixbalanque, los dioses del maíz, mueren violentamente quemados en la hoguera a manos de sus enemigos, para posteriormente renacer en los verdes retoños del maíz. Ambos hermanos están ausentes pero de igual manera se mantienen presentes en la conciencia del

individuo comprometido. Correspondientemente, el personaje ausente de Florit, que representa a muchos otros ausentes, logra sobrevivir dentro de la memoria del poeta y se inmortaliza con el arma de la palabra en el verso escrito. En el cierre del poema, en una posdata, cuatro años después de la Revolución cubana, se expone el mensaje testimonial “1959 P.D. Hoy, diciembre de este año 1963, siguen muriendo como antes” (162). ¿Quiénes siguen muriendo? ¿Por qué causa? Entremos ahora en el poema.

El lenguaje es de carácter sencillo, contiene algunas metáforas ambiguas que incitan a la interpretación y, a su vez, presenta fuertes imágenes visuales de eventos grotescos. La intención de Florit es comunicarse eficientemente con el lector, por lo cual es imperativo que exista una mayor coherencia en la estructura del poema. A raíz de esto, el lenguaje poético tiende a sacrificar tropos inconexos de difícil interpretación, utilizando de una manera más ordenada ciertos códigos culturales que sean identificables dentro de la tradición y la comunidad de los lectores. Como resultado, nos encontramos ante un poeta comprometido con su historia, con su tierra, con su pueblo y con su política (aun desde el exilio) sin olvidar sus orígenes, sus mitos y la cultura a la cual ha pertenecido siempre y en donde se ha transformado.

La ambigüedad del título es latente: ¿Quién es el ausente? ¿Nos estamos refiriendo al mismo poeta en el exilio, quien se encuentra lejos de su patria y su cultura, o nos referimos a aquellos que han desaparecido, víctimas del hierro de la injusticia?

El primer verso del poema es una inquisición “¿Quién se murió para mi vida?” (162), y la respuesta a esta incógnita tratará de ser desarrollada hacia el final del poema, donde interpretamos que no fue solamente un individuo específico quien se sacrificó por la libertad de otros sino que fueron muchas víctimas las de la violencia y de un conflicto de facciones opuestas que luchaban por el control del poder. Como mencionamos con anterioridad, se establece así el diálogo entre contemporáneos: Florit y Fernández Retamar. Los siguientes cuatro versos son de gran importancia para iniciar el origen de la preocupación

de la voz lírica, en donde un grito desesperado se escapa del límite geográfico de una isla para llegar hasta el espacio imaginario del poeta.

Estamos ante un grito ahogado, oprimido, dominado, acosado por acontecimientos que aun no son revelados, un grito que da aliento (connotación múltiple) es decir, que estimula e inspira a la creación artística, al mismo tiempo que parece emanar y efectivamente proviene de la isla, de Cuba. Con el orden de las palabras se activa la capacidad sensitiva del lector que comienza a escuchar una voz, unos chillidos que viajan a lo largo de distancias lejanas. De esta manera el lector entra como protagonista en la estructura poética y, comienza a escuchar cuidadosamente el iniciado mensaje. Es un grito que arriba ante el hombre lejano, exiliado de la patria, quien sufre de una melancolía sosegada y profunda por su larga ausencia ya establecida, para levantarle sobre su tristeza en un accionar de revelación y sublevación que le permitan expresar la verdad de un sentimiento interno que lentamente le quema en vida.

Establecida ya la comunicación entre distancias, e incluido el lector, los siguientes versos nos dan un mensaje ignominioso y violento de la realidad sufrida por un ser ausente y lejano que ha sufrido penurias físicas.

Nos encontramos ante una fuerte imagen visual de palabras violentas que permiten identificar la posibilidad de una tortura: pequeñas partes de un cuerpo viviente van formando la visión completa que se encuentra detrás del grito inicial, una lengua que opone gran resistencia a romperse o deformarse, probablemente víctima de la censura, el habla cercenada de un ser que aun se encuentra vivo. A este individuo le han quitado la posibilidad, grotescamente, de expresar su opinión y, además, le han dejado ciego, como a los protagonistas del Popol-Vuh a quienes sus enemigos les quitaban los ojos. Sin embargo es necesario notar que la acción de cegar se lleva a cabo utilizando un objeto de forma punzante, penetrante, que en el contexto de la representación puede ser un clavo, y más aun, un clavo de metal, siendo el metal un elemento químico que facilita el paso de la electricidad. Nuevamente nos viene la imagen violenta de la tortura con electrodos que facilitan el paso de una descarga de corriente eléctrica. Ignoramos quién es el ser torturado, pero estamos al tanto de la

acción que dibujan las palabras, obviamente se trata de un ataque físico donde las extremidades del ser viviente sufren tras golpes constantes que producen graves traumas corporales en el ser torturado quien finalmente pierde el conocimiento y el sentido.

En este momento del poema, el lector se identifica con el dolor de una desgarrada realidad, provocado por un sentimiento de impotencia ante las injusticias de la naturaleza humana. Se desboca el pesimismo ante la imposibilidad de socorrer a una voz lejana que no podemos encontrar en la distancia. El ser humano se encuentra imposibilitado de evadir las injusticias que le depara la vida. Con este tono sombrío continúa el poema, pues las escenas grotescas no terminan allí, y asoma la presencia de la muerte.

La ambigüedad nuevamente se hace presente con el orden de las palabras, pues no sabemos cuantos han muerto, uno o diez o cien o miles de almas sacrificadas por un régimen controlador, violento y represivo. La magnitud de la tragedia permanece escondida. La imagen del fuego hecho al aire libre presenta múltiples interpretaciones: se refiere a la furia y violencia de los hechos que acontecen en la isla cubana, con ejemplos de torturas y asesinatos violentos, idea que se enlaza con la posible ira de un Dios indignado y enojado con los acontecimientos de la humanidad que a su vez sufre el castigo y la venganza que le corresponde. De igual manera se encuentra nuevamente la conexión con los dioses mitológicos amerindios del Popol-Vuh quienes son sacrificados en la hoguera por sus adversarios en la búsqueda del poder absoluto. Aquí, sin embargo, podemos pensar en la posibilidad de que las víctimas de la represión violenta renacerán en los elementos naturales para inmortalizarse y germinar en nuevas generaciones. La voz lírica nos anuncia que la muerte de los sacrificados no será en vano, pues se mantendrán vivos dentro de la conciencia de la humanidad a la espera de una historia que aun está por escribirse.

En los últimos versos el poeta inmortaliza sus sentimientos ante la tragedia: “quiero dejar de testimonio” (162); indicando que ahora es un testigo comprometido, quien busca la solidaridad del lector y, que además presenta su

verdad como participante de la historia que le ha tocado vivir, al mismo tiempo que lucha contra un régimen que se mantiene impune. Ahora es la voz lírica la que grita respondiendo en apoyo de aquellos que han quedado atrás, muertos; y sus chillidos vuelven a la isla y a todos los rincones del universo para no olvidar a aquellas víctimas que han fallecido bajo la opresión de un régimen violento. Sufre el poeta, y sus palabras dejan sentir el dolor de la injusticia social. El dolor es universal lo que hace que individuos de otras culturas se identifiquen con el dolor de la tortura y la muerte. Finaliza el poema con una posdata que da a entender que después de la Revolución continúan las injusticias contra el pueblo inocente. El discurso poético se vuelve ideológico, pues hace referencia a que cuatro años después de la Revolución Cubana, sigue la opresión, se intensifica el régimen autoritario y violento, las torturas y los asesinatos no han cesado y los agresores se mantienen impunes, disfrazados y escondidos bajo el estandarte de un sentimiento nacional.

En el poema de Florit encontramos así una batalla entre el poeta y sus adversarios ideológicos, una lucha por el discurso dominante, que sin embargo contribuirá a establecer nuevas formas de violencia. Identificamos varios temas: el exilio, el sacrificio y sufrimiento del hombre común por la patria y, la angustia del poeta ante su circunstancia, además de una fuerte crítica político-social: la fuerte crítica a una institución gubernamental que continúa oprimiendo a los individuos de su sociedad, aun cuando sea necesario destacar que tal acción no contribuirá a una mejora social. Se dibuja con palabras una imagen grotesca y oscura de la vida moderna y la palabra es violencia: mutilaciones, torturas, muertes, asesinatos. Sin embargo, Florit se destaca como un escritor comprometido al dar su testimonio sobre los episodios abyectos de la historia inmediata.

III. Imágenes de violencia en Lezama.

El carácter hermético de la escritura lezamiana impone la necesidad de que el lector tenga que descodificar su mensaje creativo. El relato "Invocación

para desorejarse” (o poema en prosa) publicado originalmente en La fijeza (1949), y que aparece en la recopilación de cuentos de Lezama con prólogo de Reynaldo González, es de gran valor para comprender que el compromiso social en la obra lezamiana ya se revelaba desde sus inicios literarios. Esta afirmación ha sido ignorada por la crítica que siente que los escritos iniciales de Lezama son meramente estéticos y apolíticos. Y si pensamos que Paradiso es la suma de su obra, como muchos estudios eruditos ya han mencionado, entonces será complicado no incluir esta nueva perspectiva interpretativa dentro de nuestra lectura. En La región olvidada de José Lezama Lima, su autor Llópiz Cudel elabora uno de los pocos estudios sobre la cuentística de Lezama, en donde menciona que “*Invocación para desorejarse* - independientemente de que su autor lo haya considerado un poema en prosa - es una obra de argumento; es decir, un cuento” (13). Podemos estar de acuerdo, o no, con este enunciado, pero de lo que no hay duda es de que sí hay argumento, y sí existe una narración intensa de eventos sobre un asunto determinado. Ahora bien, Llópiz nos dice que la estructura narrativa de este poema en prosa, (llamémosle por ahora cuento) es la siguiente: “la decisión de los inmoladores de cortarles las dos orejas inicia una serie de acciones que no comprende, pero que gradualmente, irá familiarizándose con éstas” (15). Interesante idea, aunque nosotros preferimos edificarla de otra manera: un protagonista narra como ha sido víctima de torturas y de retención indefinida.

El título presenta una serie de perplejidades. Una invocación es cuando un poeta busca la inspiración de una musa. Desorejarse es cortarse las orejas. ¿Acaso esta voz protagonista no quiere escuchar lo que le dicen? ¿No quiere seguir las reglas? Es una posibilidad interpretativa que nos permitirá avanzar por este mar agitado de imágenes. El protagonista desea elegir el no escuchar a una autoridad que trata de hacerle entrar en razón: “Para que el sombrero pudiese penetrar en mi testa, decidieron cortarme las dos orejas” (Relatos 135). De esta manera, si no quiere escuchar, quizá entenderá mejor el mensaje, pues ahora no podrá escuchar absolutamente nada, ni alimentar ninguna insensatez.

La importancia de la imaginación es frecuente dentro de un estado constante de envilecimiento. Pero aunque el protagonista-víctima no escuche, nos dice que continúa razonando: “pensé” (136); lo que indica que sus ideas y su capacidad de pensar no podrán ser cambiadas por la fuerza y el maltrato físico. Es una acción de resistencia. Prosigue el protagonista lamentando lo que le han hecho, pues se considera inocente y su súplica se deja escuchar: “y no era a mí” (136) dentro de lo que pareciera una escena dramática de una cacería de brujas.

La aparición de soldados en el texto incrementa el ambiente de hostilidad que ellos mismos tratan de ocultar al hacer desaparecer las “borlas” dentro del muro que les resguarda. Las borlas pueden ser insignias de los doctores o maestros que enseñan en el ambiente académico, es decir que nuestro protagonista-víctima bien puede ser un profesor universitario, hostigado por un grupo de soldados que le producen un daño físico y psicológico. La voz protagonista no comprende por qué ha sido elegida, mientras piensa que pudiera ser un tipo de lección que está recibiendo, de re-educación, una especie de “aprendizaje” (136), es decir, no vislumbra qué está pasando. En esta línea interpretativa, el maestro es quien recibe la lección impartida por un ente dominante que no tolera ningún tipo de oposición o de amenaza a su autoridad.

No obstante, los “soldados continuaban martillando” (136), entiéndase que ellos seguían oprimiendo y atormentando a su víctima. Aparece dentro de la narración el único personaje que habla con la víctima (que es a la vez el narrador principal) la encargada a quien identifican como la patrona, cuya mirada penetrante le hacía sudar. La patrona lleva puesto un delantal blanco, para recoger conchas vacías de almejas, que en su configuración externa asemejan la forma de las orejas, lo cual indica que hay muchas más personas que están siendo atormentadas, censuradas, silenciadas por no obedecer el orden establecido.

Hacia el final de la narración, se escucha la voz de la patrona dictaminando que “todo lo que sale de esta casa, me dice con malicia, sale bien hecho” (136). Esto crea la impresión de que el protagonista se encuentra en un

centro de rehabilitación, quizá de trabajos forzados, en donde todos los días tiene responsabilidades laborales. No solamente está rodeado de muchas otras víctimas, representadas por los “caparzones vacíos de almejas” (136), pero además puede ver una infinitud de delantales blancos que aparecen por todos lados y cierran la narración. Los múltiples “delantales” simbolizan a grandes cantidades de personajes que se encargan de ejercer una autoridad, de dar a entender a aquellos que no desean escuchar su mensaje y obedecer sus reglas, que ellos están allí para hacerles entrar en razón, para desorejarles si es necesario. También pueden ser los delantales blancos del matadero, que utiliza Charles Simic en su poema “Carnicería,” al mencionar “un delantal cuelga del gancho,” un mandil cubierto con “mapas de sangre” (39). Esta imagen de colores abre una puerta posibles connotaciones, en donde el lector puede asociar al delantal con el matadero, donde se espera que el rojo de la sangre del cuerpo sacrificado cubra la superficie blanca de la tela protectora, dejando así testimonio del crimen cometido.

Otras posibilidades interpretativas obviamente son aceptadas; sin embargo, con el conjunto de palabras que se utilizan en la narración, con sus connotaciones, y con las imágenes que ayudan a crear, es dificultoso ver en otra dirección, y pretender que el tema de la tortura a intelectuales no aparece en esta breve y exquisita creación verbal de José Lezama Lima.

IV. Griselda Gambaro: mujer y violencia

El tema de la violencia se ha presentado fielmente en cada capítulo de la historia de la humanidad y la mujer ha sido la protagonista indiscutible de sus numerosas tragedias. Hannah Arendt correctamente menciona que “el poder y la violencia se oponen; cuando una absolutamente domina, la otra se encuentra ausente” (56); sin embargo, la mujer ha sido objeto de la violencia sin reparar en las circunstancias que rodean su contorno. Si observamos que la violencia disfruta de un estado de tiempo cíclico, de igual manera se repiten, constantemente y sin pausa, los atropellos y las injusticias a que es sometida la

figura de la mujer dentro de una cultura patriarcal universal. El concepto de igualdad entre géneros es efímero, romántico, y la verdad se esconde dentro de un lenguaje manipulado por la clase dominante. La mujer más conocida dentro de la tradición occidental es probablemente la Virgen María, cuyo culto fue cuidadosamente estudiado, seguido y controlado por la doctrina ortodoxa debido a la posibilidad de que podría rebasar en popularidad, a modo de adversario, la imagen masculina de Dios (Greer 193). Aquí se observa el claro antagonismo que ha caracterizado a la historia oficial de la humanidad, rebasando los límites del absurdo para declarar de una manera rotunda la inferioridad y sumisión de la mujer ante el dominio violento del hombre.

La obra teatral de la dramaturga argentina Griselda Gambaro, “El campo”, es monumental dentro del teatro latinoamericano y universal. El tratamiento de la problemática de la mujer en un mundo de violencia es desarrollado con una técnica excelsa y posee un carácter realista que podría incitar en el lector del texto espectacular y en el espectador de la obra, una movilización de diversas emociones: reflexión, horror, repugnancia, tristeza, odio, dolor, impotencia. El tema de “El campo” es directo: la violencia existe y convive como un ser viviente dentro de la estructura social de la humanidad; y su magnitud bordea los límites de la existencia, dispuesta a acariciar con su mano de hierro al espectador abúlico. En un análisis más profundo encontramos otro tema de importancia: la discriminación a que es sometida la mujer como objeto dominado en el acto violento y la repercusión que crea la oposición a las reglas establecidas por el ente dominante. Desde el punto de vista de la historia de Argentina se observa la fuerte crítica a una sociedad pasiva que es subyugada y controlada por un sistema militarizado, a la vez que se expone el peligro constante del poder autoritario: nadie se encuentra a salvo del horror que puede instigar un gobierno ignominioso. Los numerosos regímenes militares que mantuvieron el control de Argentina en la época de Perón y la segunda mitad del siglo XX permitirían a Gambaro crear un lenguaje simbólico que se identificaría directamente con los códigos de su sociedad transmitiendo la brutalidad de los sucesos descritos mediante la utilización de diversos signos que impedían la posible censura de la

obra. El realismo del teatro se vio en la necesidad de vestir un disfraz cauteloso que autorizara su representación ante el público. Así comenta Adam Versényi que:

En vez de proclamar sus posturas políticas, de manera didáctica o directa, el teatro argentino de este periodo tuvo que recurrir a la metáfora, la alusión y la alegoría histórica. En términos primordialmente dramaturgicos, esto significaba la creación de alguna de las obras de la literatura dramática y de las representaciones teatrales más complejas e inquietantes del teatro latinoamericano. (267)

El lenguaje y los símbolos de la obra aluden al gobierno peronista y a los regímenes de igual característica militarizada que le siguieron y se presenta de una manera ambigua en la obra. La alegoría permite dar a entender una cosa diciendo otra diferente en donde se puede observar la fuerte crítica al sistema de brutalidad establecido en Argentina y a la inseguridad reinante en el ámbito social pues la institución del terror se encontraba esparcida en el aire observando inquieta las piezas de su rompecabezas incompleto. “*El campo* inmediatamente señala las relaciones de fuerza que circulan ambiguamente. Sugiriendo un paraíso rural, un establecimiento militar y un lugar de detención” (Molinero 31); la transmisión de mensajes al espectador es variada pero fuertemente expresan la realidad de un ambiente explotado por la violencia. El lenguaje de “El campo” es el de la tortura y el ambiente es un campo de concentración.

El contenido de la obra está constituido por una gran variedad de pequeños detalles que podrían analizarse desde múltiples perspectivas, sin embargo la línea general de acontecimientos es clara y directa: un nuevo trabajo de contabilidad lleva al protagonista Martín a una institución en donde el encargado, Franco (como el dictador español de la época) viste un uniforme de la SS alemana de Hitler, látigo en mano y actitud desafiante, absurda y autoritaria. En la oficina de Franco entra Emma en escena, una joven con la cabeza rapada quien lleva una vestimenta característica de los presos de un

campo de concentración: un número tatuado de identificación, con señales de haber sido torturada y manteniendo una conversación incoherente y confusa. Emma es el objeto dominado por Franco quien le humilla, le maltrata y probablemente le tortura por placer, por sadismo o por el único hecho de su debilidad: ser mujer. Martín envuelto en un estado de conmoción emocional trata de averiguar la verdad escondida ante la visible realidad y decide tratar de ayudar a Emma una vez que se da cuenta de la situación a la que es sometida, aun cuando un escape parece improbable.

Finalmente, Franco les permitirá a ambos personajes marcharse de la institución y cuando éstos piensan que se encuentran a salvo rodeados de una normalidad agobiante, se presentan los ayudantes de Franco para numerar con un hierro candente a Martín en su casa y llevarse a ambos protagonistas de vuelta al campo de concentración. La obra se caracteriza por una gran cantidad de detalles lingüísticos y simbólicos que se compenetrán para producir la unidad del mensaje. Fernando del Toro en su estudio de la semiótica teatral comenta que “la multiplicidad de subsistemas, como el vestuario, el decorado, tienen su propia forma de significar” (89) lo que demuestra la importancia de los detalles escenográficos que Gambaro utiliza para transmitir el mensaje deseado y que serán interpretados por un espectador que pueda identificar y descifrar los códigos de cada uno de los signos presentes en la obra.

En cuanto a los personajes principales, no es casualidad el hecho de que Emma sea la protagonista a quien se dirige rotundamente la violencia tanto física como psicológica. Es la única mujer en la obra quien se encuentra desplazada por un grupo masculino de participantes activos. La obediencia a la autoridad no podrá ser evadida o el castigo accionará una serie de actividades crueles que le producirán el máximo dolor posible: no ser nadie y no poder cambiar el destino establecido por el sistema dominante. Así la obediencia de Emma se definirá como una conducta sumisa a las demandas explícitas de un individuo en autoridad. Su debilidad como mujer la acondiciona como el objeto ideal del deseo sexual masculino y su sufrimiento va más allá de cualquier maltrato corporal. El dolor psicológico busca la destrucción del alma, de la

razón, para perpetuar la imagen dominante y la tortura que causará un pánico constante. Emma se verá humillada a tal punto de perder conciencia de su propia irrealidad convirtiéndose en la víctima ideal de su verdugo. La tragedia se consume al no tener la protagonista ningún arma disponible que le permita protegerse de las injusticias a que es cruelmente sometida. Por otro lado, Martín tratará de ayudar a Emma contrariando así las reglas establecidas por el dominio de Franco y esto le convertirá en un ser débil lo cual le costará su libertad al convertirse en otra víctima más del régimen. “Los personajes no parecen entender lo que les está pasando, pues viven en un mundo absurdo sin reglas ni significado” (Bautista 252). Martín en un comienzo no piensa en que se encuentra amenazado hasta que ya es demasiado tarde para reaccionar y buscar una solución inexistente que le permita evitar su destino fúnebre. A lo largo de la tragedia Franco simboliza la autoridad del régimen militar, alimentándose placenteramente del sufrimiento de sus víctimas en una institución organizada del horror. Su apariencia sin el uniforme le haría pasar por una persona normal de la vida diaria. La dureza con que trata a Emma expone una conducta propensa a la violencia.

La obra está estructurada en un acto compuesto de cinco escenas. Siguiendo las acotaciones de la primera escena observamos que la institución se vislumbra inicialmente como un lugar común, *deslumbrante*. Martín se desenvuelve con naturalidad, pero inmediatamente comienza a escuchar ruidos anormales, autoritarios, furiosos, ladridos de perros “¡un!, ¡dos!” “¡Corra! ¡Por ahí, no!” (233) cuando entra en escena Franco vistiendo el uniforme de la SS. Martín observa confusamente el uniforme por lo cual Franco le pregunta si es judío o comunista. Ya desde un inicio Martín demuestra su descontento con la institución. La ideología tradicional de Franco se asemeja a un régimen militar. El ambiente se impregna de un olor molesto a carne quemada y se escucha un ruido de alambre eléctrico en cortocircuito. Mediante estos signos se deduce que “El campo” esconde un secreto macabro.

En la escena dos una vez que han revisado parte del desorden administrativo, manipulado por la autoridad para su posible beneficio, Martín

nota que los empleados del instituto no llevaran un buen registro de los gastos diciendo que uno solamente “temblaba y hacia cruces, ¡no sabia hacer más que cruces!” (244), dejando abierta la posibilidad de que realmente estaban llevando la cuenta de los muertos que no podían sobrevivir al maltrato o la tortura de la institución, quizás refiriéndose a los campesinos que mientras cantaban, significativo de dar una confesión, no aguantaban la tortura a que eran sometidos, o tal vez eran cadáveres de los mencionados niños pues para los militares cualquiera era sospechoso (Feitlowitz 58). En el instante en que Martín decide salir a caminar por el campo, se lo impide Franco, creando un ambiente de encierro en donde la libertad ha cesado de existir. Así se preparan para la visita de Emma quien se presenta en escena después de ser empujada con ferocidad a través de una de las puertas de la habitación.

Las características físicas de Emma han de indicar la brutalidad a que es sometida a manos de la autoridad: cabeza rapada, uniforme gris, herida en la palma de la mano, sin zapatos, asustada y con temor a ser agredida física o moralmente. La protagonista trata irrealmente de comportarse decentemente como si vistiera un traje de lujo, en contraste a su apariencia, rasgos lejanos de lo que alguna vez fue en su pasado. Esta conducta puede estar relacionada con el modelo de comportamiento que se espera de una mujer, modelo establecido a fuerza por la sociedad en donde la preocupación por la belleza, la salud y la buena educación formaba parte necesaria de una actitud femenina. Como resultado de su ansiedad Emma comienza a rascarse por todo el cuerpo pretendiendo que es normal y que su estado de salud es bueno. La víctima disfraza su sufrimiento con la esperanza de que no la sigan torturando mientras va negando cualquier anormalidad o maltrato por parte de sus verdugos. Martín se pierde en un mar de incógnitas al observar la imagen de la joven mujer. Mediante breves discursos Emma trata de descifrar el horror que vive en *El campo* y pareciera que llevara allí un tiempo incalculable pues no recuerda bien su nombre o su pasado, solo piensa que es pianista. Martín se da cuenta que la joven parece haber salido de un campo de concentración y observa que lleva marcado en el interior del brazo los números 77774 a lo que Emma responde

que el tatuaje fue marcado por su padre quien tenía miedo que ella se fuera a perder. De igual manera se percibe la incomodidad de Emma frente a los hombres y su falta de confianza hacia ellos cuando Martín hace un gesto piadoso para tocarle, respondiendo ella:

Emma. ¿Qué pretendía?

Martín. Nada

Emma. Todos dicen lo mismo. Pero apenas una se descuida se abalanzan. (248)

Cuando Martín quiere darle su pañuelo para que se lo coloque en la herida violácea de la mano Emma murmura “ No, no. Los obsequios de los hombres nunca son desinteresados” (249). Se deduce que el sufrimiento que ha trastornado la mente de Emma ha sido una acción directa de hombres y como resultado ha perdido la confianza en el género masculino. Mientras la protagonista sigue rascándose frenéticamente sin parar por todo el cuerpo, se infiere que es causa de un dolor interno, lo que simboliza que el alma quiere salir del cuerpo o como instinto animal, que quiere afectar aquello que le causa dolor. Emma lamenta el ser rechazada por Martín pues podría ser castigada por ello. De igual manera, no quiere afrontar la verdad de que ya no es una mujer atractiva. El rechazo se convierte en una forma de violencia psicológica, así que se le castiga físicamente y se le destruye espiritualmente. Con la entrada de Franco en escena la violencia injustificada hacia Emma se incrementa a niveles chocantes y contradictorios que no tienen sentido.

Martín comienza a inquietarse mientras se da cuenta de que su libertad y su seguridad podrían estar en juego debido al piadoso afecto y la atención que le ha ofrecido a la joven cautiva. Mientras tanto, Emma se pierde histéricamente en un pavor creciente a medida que Franco juega con sus sentimientos y le hace poner una actuación para que pueda seducir al nuevo administrador de contaduría. Ante el miedo de una reprimenda por parte de su verdugo y como resultado de la repulsión que ha manifestado Martín hacia ella, dice temblorosa y asustada “soy apta para todo trabajo. Acarrear piedras, baldes, limpiar... retretes, cavar...” (254). La realidad florece ante el temor por medio de su

lenguaje. El acto sexual parece excitar al Franco quien espera inquieto la seducción de los otros dos personajes, haciendo sonar su látigo, sádicamente, lo cual estremece la frágil figura de Emma, contorno del tormento emocional, un juego de dominación absoluta. Ante el asombro de Martín, la pesadilla continúa hacia un evento macabro en la próxima escena: el concierto de piano de Emma.

En honor del nuevo empleado del instituto, Franco ha preparado un concierto en el que Emma tocará el piano. La libertad de Martín se ha minimizado por simpatizar con la mujer, además se comienza a notar el cambio de tono, de amabilidad a mandato, que profiere Franco hacia él. Posteriormente Martín será agredido de manera violenta por los esbirros de la autoridad. La humillación y el maltrato de la mujer se ampliará a un público más amplio conformado únicamente por hombres, entre ellos mas oficiales vestidos de uniforme similar al de Franco, representando una institución autoritaria organizada con la connotación de que la violencia pertenece a un grupo profesionalmente bien formado y no a una minoría esparcida y desordenada. El piano no sonará y la burla hacia Emma se amplificará. La lista de invitados selectivamente escogidos también se integrará de prisioneros con el mismo aspecto físico y de igual vestimenta que Emma, lo cual parece dar a entender que se encuentran al mismo nivel y condición que Emma; sin embargo, todos son hombres por lo cual se unirán en la humillación con sus verdugos para maltratar la endeble conciencia de la pianista.

Desde una perspectiva amplia se reconoce que la autoridad puede controlar a placer a sus víctimas: en este caso a la mujer. Insólitamente, Franco pretende exponer al público presente su complacencia hacia las acciones de Emma y cómo éste cuida de su salud y su bienestar demostrando una actitud hipócrita y de apariencia para ocultar la violencia de sus actos intensificando la mentira del poder autoritario ante la mirada de un publico general, la audiencia, la civilización, la humanidad. La envilecimiento de la autoridad se vivifica claramente en el momento en que Franco tiene la amabilidad de darle unas flores de plástico a Emma, preguntándole si tienen un buen aroma, sabiendo que la respuesta de su víctima va a ser satisfactoria. La mujer se conforma con

el perfume de las rosas aun sabiendo que son falsas y la sociedad se conforma con las atrocidades de la vida a sabiendas de su injusticia. “La idea de exterminio y de reducción de la condición humana a condición de cosa se hace visible no por una, sino por varias metáforas que se entretajan alrededor de la metáfora total del campo” (Castelví 251). Así el juego continúa en donde la autoridad planea el curso de la historia utilizando como método de represión y control la violencia a su máximo nivel. La audiencia del concierto espera que la mujer fracase en su primer intento al piano lo cual no le será perdonado lo que viene a ejemplificar la posición de la mujer en la cultura de la humanidad.

En la cuarta escena Martín y Emma conversan con una naturalidad monstruosa si se recuerda la gravedad de los sucesos en los que han participado. La alusión al holocausto se escenifica cuando Emma comenta como se ha estado curando la herida de su mano: “Tome baños fríos, como...No. ¡Baños, no! Van a bañarse y... se olvidan de...”(273). Este uso del lenguaje en clave y a ratos pausado con frases a medio terminar, abre la posibilidad de variadas interpretaciones de acuerdo al nivel de códigos que se manejen en la sociedad. Emma comienza a describir la caza de zorros, deporte favorito de la autoridad, que Martín va interpretando como una caza de personas, imaginando a los perros comiendo “la carne fétida y miserable de los cadáveres...” (274), pues a los participantes los cazan de noche para luego incinerarlos y ocultar cualquier prueba del crimen cometido.

Ante la transformación sentimental que ha sufrido Martín, Franco decide anular su contrato y le permite marcharse, dejar la institución pero como condición debe llevarse a Emma. Así comienza la última escena en el apartamento de Martín donde la normalidad y la tranquilidad aparentemente controlan el ambiente pero Emma se encuentra inquieta y con mucha razón porque el poder de la institución se extiende en cualquier dirección abrazando a la sociedad con sus garras mortales y nadie se encuentra a salvo de su furia.

En esta escena Gambaro anticipa el horror que vivirá la sociedad argentina durante los años de la Guerra Sucia en donde se acusó a la autoridad

militar de la desaparición de miles de civiles asociados con la oposición al régimen:

Martín. ¿No hay nadie? Espere voy a ver...

Emma. (aterrada) ¿Desaparecieron?

Martín. ¡No! habrán salido un momento. (275)

Aquí, los desaparecidos representan a aquellos individuos que eran evaporados sin rastro, proceso de exterminio que se originó en la Alemania nazista y que posteriormente se adoptó en la Argentina bajo la secuencia de desaparición, tortura y muerte (Feitlowitz 51).

En el momento menos pensado llegan los enfermeros de la institución para marcar a Martín su número de identificación con el hierro candente mientras Emma aterrada imagina su regreso al campo. Completado el análisis de la estructura de “El campo” se observa la unión de las escenas: Franco trae a Martín a la institución; Martín y Emma se conocen; Franco humilla en público a Emma por ser mujer y arremete físicamente a Martín por simpatizar con ella; se permite la salida momentánea de Martín junto con Emma; finalmente ambos sufren el castigo de la institución que utiliza la violencia para mantenerse en el poder. Mientras transcurre la historia el público espectador de la obra pasa a formar parte de la misma, observando calladamente la crueldad y el horror de la vida. Por qué preocuparse, el teatro no es real, es diversión, es ficción... ¿o no lo es?

La tragedia del poder autoritario es inminente e inevitable. Martín se ha convertido en víctima del poder autoritario por elegir el camino contrario a las reglas establecidas y sufrirá por su insolencia. Menciona Martínez de Olcoz que “la posición *mujer* funciona como metáfora de la subalternidad; es símbolo de *cómo se ha visto al otro* misterioso e impenetrable, del uso de su cuerpo y de la violencia ejercida sobre su palabra (castigada, desposeída, silenciada)” (8). Emma, la única protagonista femenina de la obra será atrapada, torturada y destrozada mentalmente. Su relación con Franco le ha traumatizado a tal punto que siendo víctima se siente culpable al no poder satisfacer a su verdugo convirtiéndose en un objeto dominado sin vida ni sentimientos, sin posibilidad de

superación, envuelta en un laberinto de injusticias sin escape donde se le manipula a placer del poder dominante. La igualdad entre el hombre y la mujer sólo podrá ser obtenida en el momento de la muerte corporal, en donde todos los cadáveres disfrutan de una misma condición. La historia de la humanidad ha demostrado que quizás esta sea la única posibilidad o alternativa para derrotar a la violencia. Sin embargo, aun cuando las atrocidades y las injusticias se consuman en la muerte, la violencia sobrevive para dejar sentir su presencia en cada día de nuestra existencia.

La obra de Griselda Gambaro se caracteriza así por su fuerte accionar psicológico que desnuda la realidad ficticia hacia un plano más verosímil en donde la opresión y la crueldad se denuncian como parte integral de la condición humana y su naturalidad violenta. “El campo” es la representación de las maldades que acechan a una sociedad pasiva que participa a manera de espectador en el teatro brutal de la realidad humana.

V. José Triana y la violencia familiar.

La obra teatral del cubano José Triana “La noche de los asesinos” sobrepasa el límite de la crueldad. Mediante la conversación lúdica y enfermiza de tres hermanos se representa la injusticia social a que son sometidos los personajes arrastrándoles a una pasión por la violencia desenfrenada y el odio hacia su vida y sus padres, quienes se pierden de la misma manera en una neblina intensa de frustraciones, de fracasos, de sueños desvanecidos con el tiempo y de impotencia para conseguir el camino hacia un justo porvenir. Lalo, Beba y Cuca representan sus frustraciones ante el orden y la injusticia a que son sometidos, de una manera única: por medio de un juego simbólico de palabras en el que planean el sangriento asesinato de los padres. Así declara uno de los personajes:

Junto a las carcajadas y chistes de mis hermanas sentí que miles de voces repetían al unísono: “Mátalos”, “Mátalos”. Desde entonces conocí cuál era mi camino y fui descubriendo que todo,

las alfombras, la cama, los armarios, el espejo, los floreros, los vasos, las cucharas y mi sombra, en un murmullo, reclamaban: “Mata a tus padres” (*Lo dice casi en éxtasis musical.*) “Mata a tus padres”. La casa entera, todo, todo me exigía ese acto heroico. (149)

Loa jóvenes asesinan a sus padres por medio de la palabra, son descubiertos, interrogados y enjuiciados, con la acción transcurriendo de presente a pasado a futuro, terminando y volviendo a comenzar, cíclica y sin salida. Es un juego macabro, monstruoso, original y cruel a manera de terapia en donde los tres hermanos intercambian personajes, voces, acciones, imitando y culpando, explicando y exonerando, víctimas de una sociedad injusta que les pisa como a significantes hormigas y les transforma en seres déspotas, enfermizos. Al mismo tiempo parecen inofensivos, al menos por un momento, pues el espectador no sabe si serán capaces de soportar tal situación o si llevarán de un momento a otro su juego al plano de la realidad.

José Triana fue censurado en su patria por posibles ideas antirrevolucionarias a finales de los años sesenta, pero no cabe duda que su obra cumbre “La noche de los asesinos” ha dejado un claro mensaje de la sociedad de su tiempo y de las injusticias sociales que hicieron víctimas a aquellos que inquirieron en contra del poder despótico que censuraba a todo tipo de oposición peligrosa que pusiera en peligro su doctrina ideológica.

La violencia se desarrolla a todo nivel, desde el conciente al subconsciente, social y políticamente, para reflejar la falta de equilibrio de una sociedad en vías de transformación en donde el individuo se siente vencido al tratar de alcanzar un ideal inexistente e inventado por la mayoría dominante que demuestra una justicia solamente verdadera para aquellos que se encuentran en el poder y cuyo orden establecen a conveniencia. En la obra se percibe la censura a que son sometidos los personajes que nunca podrán avanzar exitosamente hacia un desarrollo deseado sino impuesto. El desacato al orden no es permitido ni tolerado, las reglas establecidas no pueden ser cuestionadas

de lo contrario el aislamiento “en el cuarto oscuro” será inevitable para reformar al llamado antisocial.

La frustración del individuo le lleva ciegamente a reaccionar violentamente contra sí mismo y de igual manera hacia sus seres cercanos pues la impotencia genera una acción autodestructiva sin límites lógicos y racionales. La muerte y la violencia son las únicas opciones de salida al orden preestablecido e impuesto a conveniencia de los poderes que rigen la sociedad. El desorden es intolerable y la creatividad que se encamina en contra de las reglas no será tolerada, únicamente aplastada. El macabro juego de palabras que los hermanos utilizan en sus representaciones va más allá de la violencia a un campo indeterminado del pensamiento humano aún incomprendido, quizás ignorado, escéptico pero cada vez más vibrante y presente en variadas atmósferas sociales de nuestra actual “civilización”.

La debilidad de la mujer se manifiesta en un inicio al no querer Cuca formar parte del juego de sus hermanos, sin embargo finalizará esta comandando la representación macabra de un juego cíclico que se repetirá quizás hasta el momento de consumarse la trágica y planeada acción. La figura de la madre y de su grupo familiar femenino es detallada de una manera ignominiosa al relatar los acontecimientos previos a la celebración de la boda: las exigencias de la alta sociedad, además de la cruel mentira que acusó a su propio hijo de robarles dinero cuando fue ella quien lo utilizó para comprarse un vestido y saciar así su deseo materialista. El nivel violento de las hermanas se incrementa a lo largo del diálogo representado, en donde terminará Lalo, el principal instigador en su momento, siendo el más patético de los tres, derrotado, confuso, sentimental, arrepentido de sus pensamientos grotescos, ridiculizado por sus hermanas por su débil comportamiento, postrado mediante una transformación falsa de comportamiento a la par de sus hermanas para crear así un equilibrio de la generada violencia familiar. La culpabilidad recae en el sistema y no en los individuos que lo integran, al punto de convertirse estos en víctimas que comparten una cruda problemática existencialista en donde la única salida se encuentra en el rincón apartado de un plano imaginario.

Además de haber cosechado una sincera amistad, podemos identificar algunas similitudes temáticas entre Triana y Lezama Lima: la constante preocupación por lo autóctono cubano sin ignorar sus múltiples capas multiculturales y la sugerente presencia de lo erótico.

VI. Sabina Berman y los códigos culturales

El texto dramático de la mexicana Sabina Berman (1956) “Entre Villa y una mujer desnuda” fue puesto en escena en 1993. La trama es la siguiente: Gina y Adrián se encuentran envueltos en una relación basada únicamente en la acción sexual. En la búsqueda de una intimidad más estable Gina le propone a su amante la posibilidad de establecer un vínculo a largo plazo lo cual es rotundamente rechazado por Adrián. Entre ambos se halla el joven Ismael quien expone una responsabilidad concreta y fidedigna hacia las relaciones amorosas de una pareja atrayendo así la atención de Gina. Ismael y Gina establecerán una relación que destruirá el orgullo machista y tradicional de Adrián (que se identifica con la figura machista de Pancho Villa), determinado por los parámetros culturales de una sociedad que a través del tiempo a menospreciado a la mujer y la ha tratado como un objeto de uso masculino. Finalmente, Adrián quedará sólo al darse cuenta que su vida cambiará radicalmente sin Gina, perdiendo así su objeto de dominación personal y rechazando la relación que le ofrece la otra fémina Andrea, por representar esta no el objeto sino el sujeto dominante.

La obra se desarrolla principalmente en el departamento de Gina, de la sala al dormitorio, pasando por la cocina. El vestuario descrito en el texto dramático es de tipo casual, informal y, en oportunidades, íntimo dentro de las escenas erótico-sexuales. Se observa una interacción de tiempo histórica, entre el pasado tradicional y el presente contemporáneo. Las numerosas acotaciones señalan que la acción transcurre a lo largo de varios meses. El texto dramático presenta un tono de carácter tragicómico. Los rasgos trágicos se observan desde el punto de vista de la mujer que se ve dominada por una sociedad que

no hace más que rechazarla, utilizarla y agredirla. El toque de comedia se nota a lo largo del texto dramático: el intento de suicidio de Adrián desde la planta baja del apartamento de Gina; la dedicación a mano para Gina del libro de Villa; los consejos de Villa a Adrián; la puñalada y los balazos que recibe Villa mientras Gina expone sus ideas; la caída de la punta del cañón en la decepción de Andrea y demás.

Los personajes principales son Gina y Adrián, ambos de mediana edad. Al parecer Gina es de clase social muy estable debido a que su hijo estudia en Harvard. No se especifica la posición social de Adrián, el falso, aun cuando sabemos que es periodista, académico especialista en la Revolución Mexicana quien se encuentra escribiendo un libro del legendario Pancho Villa. Villa, Andrea, Ismael, Doña Micaela y una mujer se entrelazan en el contorno de acción de los personajes principales. Villa representa la masculinidad tradicional del macho mexicano, la fuerza por encima de la razón, la violencia y el menosprecio hacia la mujer. Andrea escenifica a la mujer contemporánea mexicana independiente, cuya vida se desenvuelve alrededor de su negocio lo que le permite reflejar una personalidad segura, fuerte y practica. Ismael es el típico joven enamorado, sentimental, que apasionadamente se deja perder en los brazos protectores y experimentados de Gina quien le dobla en edad. En cuanto al lenguaje, en general se utiliza un español culto, aunque en ocasiones se observa el uso de modismos mexicanos. También Villa utiliza un lenguaje más coloquial. De la misma forma Andrea demuestra un gusto por frases cortas en inglés. Es necesario destacar la gran cantidad de acotaciones esparcidas a lo largo del texto dramático. Berman, en momentos logra un exquisito juego de palabras que se entrelazan para producir una multiplicidad de significados.

El conflicto se despliega alrededor de la intimidad de Gina y Adrián. Gina desea imponer nuevas reglas al juego amoroso establecido por Adrián. El futuro de la pareja se pone a prueba al proponerse el cambio de sujeto/dominante y objeto/dominado. La igualdad de decisión no se realiza provocando así el término del noviazgo sexual. La obra se divide en cuatro actos divididos sucesivamente en siete, seis, una y tres escenas. Prevalece una estructura

clásica de cuatro partes: prólogo, intensificación del conflicto, clímax y resolución. Conocemos a los personajes y se plantea el principio del conflicto; disminuyen las alternativas que tiene el protagonista para resolver el conflicto; momento culminante de tensión en que al protagonista le queda una sola alternativa; finalmente un equilibrio con un final abierto.

Concluyendo, Sabina Berman denuncia el rechazo a que es sometida la mujer que decide expresar ideas contradictorias al sistema patriarcal establecido, al mismo tiempo que plantea la posibilidad de un equilibrio social. Observamos un cambio en el rol de la mujer con respecto al hombre. Gina decide apartarse de Adrián, su pareja dominante, para pasar a reinar en la relación con Ismael quien podría ser su hijo. Los papeles han cambiado pues ya no es el hombre maduro que intimida con la jovencita, ahora es la mujer de mayor edad que decide por el varón joven. Ismael a los ojos de Adrián representa el contraste de la hombría, pues en su opinión el jovencito no tiene fortaleza, integridad, honor, y le describe como ha un individuo débil y de por sí afeminado (nótese además el simbolismo de la larga melena y el arete de Ismael). Otro cambio se refleja en la figura de Andrea, mujer independiente, exitosa en los negocios que prefiere dominar la relación amorosa o sexual en lugar de ser el objeto de uso.

Sin embargo, Adrián el hombre maduro, supuestamente de un gran nivel educativo profesional, prefiere quedarse solo y rechazar la relación propuesta por Andrea al no querer ser dominado por una mujer. Adrián representa el personaje masculino tradicional de la sociedad mexicana y se identifica con el código masculino de un Pancho Villa feroz, violento y mítico, modelo establecido a lo largo de los años dentro del sistema patriarcal latinoamericano. El fracaso del hombre se sintetiza en un comentario de Adrián a Villa: “No le puedo exigir nada, general. Es una mujer pensante. Se gana sola la vida. ¿Con qué la obligo?” (61). A raíz de esto, Villa le pide a Adrián que se deshaga de Gina: “Ya máatala compañerito. A luego echamos discurso” (67). El único camino para salvar el honor masculino es eliminando a la hembra.

La relación de una pareja en la sociedad mexicana contemporánea se desvanece cuando la mujer desafía los códigos establecidos por un sistema tradicional de carácter patriarcal. Además se critica la política oficialista de una sociedad que ha decidido excluir a la mujer del desarrollo social presente.

CONCLUSION

EL IMAGINARIO SIMBÓLICO LEZAMIANO.

*Si quieres conseguir que viva un árbol
proyecta en derredor suyo ese espacio interior
que en ti reside...*

*Únicamente tomando forma
en tu renuncia llega a ser realmente árbol.*

R. M. Rilke

I. Reflexiones finales:

Se ha enfatizado en muchas ocasiones la importancia de la imagen en la poética de José Lezama Lima, pero quizá lo que más llama la atención son las posibilidades imaginativas que conlleva dicha imagen. Es decir, para poder acceder a una imagen debemos utilizar primero la imaginación. Sin ésta, la comprensión de la imagen se dificultaría, sería borrosa, no inteligible. Al mismo tiempo, ese constante ejercicio de conectar objetos, ideas, sensaciones o sentimientos para llegar a una imagen determinada, permite mejorar las capacidades de creación imaginativas del ser humano. Al perfeccionar estas cualidades cognitivas el individuo se muestra más preparado para afrontar dificultosas inquisiciones de carácter moral, pues es por medio de la imaginación que se puede en ocasiones llegar a una determinada idea de lo que podemos creer correcto y verdadero o falso y equivoco. Nuestra forma de actuar depende en parte de aquello en que creemos. Entonces, el mundo imaginario de Lezama instruye altruistamente por medio de sus complejas conexiones al nuevo lector humanista en búsqueda constante del verdadero conocimiento, de la preservación de memorias e ideas, en la transmisión de una cultura, en el diálogo constante entre generaciones sin límites de espacio y

tiempo, en la creación de un universo imaginario, de una realidad utópica, centro de su moralidad.

Referente a la imagen lezamiana, ya mencionaba Vitier que fue en su ensayo “Las imágenes posibles” de 1948 donde “empieza a diseñar su gnoseología poética basada en la *imagen*: (...) como *imago mundi* que encarna en personas, instituciones, gestos de la cultura, estilos. Imágenes vivientes que no se cierran en sí, que abren una perspectiva, un relato, un Eros cognoscitivo, una concepción del hombre, una interpretación de la historia” (8). La posibilidad de crear un nuevo plano imaginario de la realidad se edifica por medio de una representación simbólica que se va desarrollando en su compleja telaraña de historias, memorias e interpolaciones.

II. La triada simbólica en la cuentística de Lezama:

La cuentística poética de Lezama es un espejo carnavalesco, en donde el lector percibe imágenes distorsionadas de un mundo imaginario, y donde decide su propio reflejo como si estuviera en una casa de diversiones decorada con espejos de pared a pared. Esta serie de enredadas visiones forman un puente comunicante con la región del conocimiento interior. Burgos señala que “la complejidad verbal y conceptual de la obra de Lezama Lima no quieren intimidar al lector sino, como el mismo autor lo afirmaba, desean desafiarlo” (404). A esto añade Benedetti que “si bien Lezama es un poeta difícil, sólo en raras ocasiones resulta impenetrable, hermético” (65). Nos enfrentamos a un lenguaje que se desdobra dando como resultado una multiplicidad de interpretaciones, la dificultad que tanto estimulaba a Lezama. Buscamos entonces, como lectores, entrar en ese bosque de palabras y significados, de relaciones y oposiciones para determinar que la prosa breve del celebre escritor cubano es fragmento importante de la suma total, como el resto de su obra poética, narrativa y ensayística. Asimismo, acertadamente menciona José Ángel Valente que en los cuentos de Lezama Lima encontramos el conjunto de su poética: “la vivencia oblicua, la actuación del imposible sobre el posible, el choque entre la

causalidad y lo incondicionado y la creación, en fin, de una sobrecausalidad –la causalidad metafórica- que, a su vez, genera una sobrenaturaleza” (11).

La triada estética de la palabra simple, la palabra jeroglífica y la palabra simbólica, profundiza el enigma de un universo imaginario abundante de complejas correspondencias a la espera de ser decodificadas, lo que provoca amplias ocasiones de tergiversación crítica. No obstante, la naturaleza de la poética de Lezama rechaza connotaciones limitadas, aún cuando el exegeta sea el mismo autor, pues el texto crece independientemente de su finalidad inicial. Es decir, que el símbolo puede presentarse fuera de la creación y dentro de la interpretación, aun cuando su naturaleza sea de carácter universal. Al mismo tiempo, se debe notar la fina tela que separa conceptos que se caracterizan por una pluralidad de significados tanto en la palabra como en cualquier signo lingüístico, como el símbolo/signo, la metáfora o la analogía.

Lezama, siguiendo la tradición de la literatura cubana, evoca a Martí en varias ocasiones dentro de su obra poética y ensayística, buscando un punto de contacto con el pasado e intentando mantener vivas, conversaciones fuera del tiempo por medio de imágenes poéticas. Es decir, con las conexiones imaginarias, el poeta puede trasladarse en el tiempo y en el espacio sin restricciones ni limitaciones. De esta forma se crea una atmósfera amplia de conversación que permite incluir a un grupo interesado de lectores, con la finalidad de que estos, a su vez, mantengan unidos los lazos con otro tiempo histórico y literario al que pertenecen culturalmente. La conexión entre Lezama Lima y Martí (dos gigantes de la literatura cubana) se extiende en múltiples rutas imaginarias, especialmente dentro del rico universo simbólico de los espacios de reflexión interna. Estudiar la obra poética de Martí nos ayuda a divisar de lejos algunas curvas peligrosas de la autopista neobarroca lezamiana. Igualmente, para obtener una mejor visión de la obra de Martí, es necesario comprender parte del sistema poético de Lezama.

Definir lo que es un cuento, o a qué formatos y reglas deba atenerse, es limitar erróneamente sus posibilidades. Preferimos la sencillez teórica del escritor británico H.E. Bates cuando sabiamente comenta que “el cuento

simplemente es lo que su autor quiera que sea” (Zavala 135). Evidentemente, la originalidad creativa de la cuentística de Lezama se encuentra dentro de la mejor literatura universal, al exponer y desarrollar la idea de que a través de la escritura, del acto de pensar, el espíritu humano puede llegar a conocer su propia verdad. En Lo cubano en la poesía, Vitier señala que “lo que Lezama ofrece, en suma, es un método de conocimiento de la historia a través de la poesía como reino germinal de la imagen” (464). Es por esta razón que en los textos de Lezama se establece una relación entre la religión y la poesía como fundamento básico de una ideología vital. De esta manera, la poesía es indisoluble de la cotidianeidad del poeta. En su narrativa corta de corte poético Lezama escapa de sus desconsuelos al adentrarse en el marco de la página en blanco, en donde la combinación de palabras le permite relacionarse con otros fragmentos de tiempos y culturas diferentes. Su creación del lenguaje se exhibe en el museo de la vida, en espera de aquellos visitantes que también buscan un escape a la ilimitada y siempre presente angustia existencial.

III. El poema en prosa de Casal a Lezama:

Los poetas modernos utilizan el poema en prosa como una *etiqueta* que les permite dialogar con otros textos dentro de su propia tradición; o como es el caso de Casal y Darío, que se comunican parcialmente con una tradición distinta (la francesa, aun cuando no podemos descartar la presencia de Bécquer), adueñándose y reinventando el modelo comunicativo para así expresar sus propias inquietudes y dar paso a su propia voz. Asimismo, se puede argumentar que el poema en prosa fue utilizado por Casal y Darío como placer estético, pero también como una nueva posibilidad de expresión, subversiva o de contra discurso, o simplemente como provocación. Como escribió Octavio Paz “el poema debe provocar al lector: obligarlo a oír - a oírse” (369). Reto, desafío, enfrentamiento, pero también causa, origen, creación. El lector fue Lezama y su gran desafío fue mejorar lo que ya había existido en Casal y en Darío.

El poema en prosa es probablemente el modo de expresión creativa menos entendido que introdujeron los modernistas (Fernández 40). El material poético es abundante y las posibilidades de interpretación interesantes para una forma creativa cada vez más presente en nuestra tradición literaria. Quizá, como correctamente menciona Todorov, debemos rendirnos ante la evidencia de que “*la poesía no existe, pero sí existe, y existirán conceptos de la poesía que varían no solamente de una época o de un país a otro, sino también de un texto a otro*” (139).

La intertextualidad siempre está presente como una esencia en la escritura de Lezama, así como la define Jonathan Culler: “un espacio discursivo en el que una obra se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre textos y lectura” (Martínez 11). Sin embargo, es necesario destacar que para Lezama no existían influencias sino que prefería referirse a ellas como iluminaciones que actuaban en un espacio atemporal, que lo trascendían; esas conexiones entre textos, entre versos, esos diálogos directos e indirectos que eran tan significativos para soportar y prolongar los tejidos de su imaginario. En la gran mayoría de los poemas en prosa de Lezama hemos notado un nivel elevado de reflexión, en donde la voz poética constantemente cuestiona su circunstancia, es decir, el mundo que le rodea está siendo recreado por una voz poética de ilimitadas combinaciones creativas. La causalidad del mínimo acto diario asombra por su misterio, dentro de un sistema de actos y resultados inexplicables, que sólo se pueden lograr comprender por medio de la fe. Es en esos versos de misterio poéticos en donde Lezama utiliza la imagen al máximo hasta convertirla en símbolo. De ahí que las interpretaciones sean tan variadas y, en diversas ocasiones, incongruentes. Pero la sensualidad sensitiva, producida en parte por un sazonado lenguaje poético, inclina al lector a experimentar, en el proceso de la lectura, una sensación imaginaria de difícil explicación en donde el significado final pasa a residir a un segundo plano de importancia.

Los textos estudiados en esta sección del poema en prosa son solamente puntos de inicio en una telaraña de posibilidades infinitas. La importancia de la

tradición literaria cubana es notada a lo largo de la obra lezamiana, pero no podemos dejar de apreciar que este poeta habanero se desenvolvía dentro de muchas tradiciones literarias y, a lo largo de distintas épocas. No obstante, la fuerte presencia de mitos religiosos, esencialmente en los poemas en prosa, permite esclarecer uno de los principales intereses temáticos de Lezama: la relación del hombre con Dios y su circunstancia, como vía absoluta de conocimiento. La relación entre poesía y religión es directamente examinada por Octavio Paz en Los hijos del limo al mencionar que:

La seducción que ejercen sobre nosotros los mitos no reside en el carácter religioso de esos textos - esas creencias no son las nuestras -, sino en que en todos ellos la fabulación poética transfigura al mundo y a la realidad. Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo. (460)

Esto mismo manifiesta una esencia de la función poética latente en Lezama. Conjuntamente, la imaginación lezamiana, por medio de la palabra, expone las posibilidades simbólicas en las experiencias del hombre y su relación con el mundo religioso que le circunda, con una ordenanza que le aventaja en virtud.

La fe de Lezama para interpretar las circunstancias existenciales que le rodean se dirige hacia el poema: ese lugar misterioso y vivaz en donde, mediante el lenguaje y la palabra, fluyen visiones, análisis, verdades, incógnitas, respuestas y conclusiones que le permiten al poeta crear su propio universo imaginario. Es dentro de ese mundo espiritual de realidad utópica donde se centra la ética y moral de Lezama, con el propósito de transmitir conocimientos, de preservar memorias e imágenes de una tradición cultural, de dialogar sin limitaciones de tiempo y espacio con una multiplicidad de símbolos, y de poetizar a la humanidad.

IV. El compromiso social de Lezama Lima y la literatura de protesta.

Como comentó Vargas Llosa sobre la literatura: “su misión es agitar, inquietar, alarmar, mantener a los hombres en una constante insatisfacción de sí mismos: su función es estimular sin tregua la voluntad de cambio y de mejora, aun cuando para ello deba emplear las armas más hirientes” (459). Los textos que hemos estudiado en este capítulo tienen muy clara su misión comunicativa dentro de su grupo social, pues buscan transmitir un mensaje que de voz a un ente marginado. SAB de Avellaneda da cuenta de las dificultades sociales de la época esclavista en Cuba. Martí nos ofrece en sus *Escenas Americanas* una visión detallada y muy personal de las injusticias contra la mujer, los negros, los obreros, los inmigrantes y los indios, que observó durante sus largos años de residencia en Estados Unidos. Posteriormente, Lezama conecta con ese discurso de protesta con la historia de Emmanuel Fray y la problemática del racismo en siglo XX cubano. Reinaldo Arenas intenta reescribir la historia oficial, desafiando a las máscaras del orden establecido. El ejercicio lúdico de Cortázar produce una carcajada nerviosa y seca en el lector, quien habita rodeado de una ignominia que ni siquiera un superhéroe como puede enderezar. Y tu mamá también escenifica la tragedia de una sociedad marcadamente alejada en donde las tragedias e injusticias sociales han pasado a formar parte de la cotidianidad de un individuo que se ha acostumbrado a aceptarlas inconsolablemente.

Observamos pesimistas como la violencia y la muerte están unidas, a manera de espectáculo. La ficción literaria altera la violencia como un rito de vida, dentro de un conjunto de códigos o un sistema de signos que ayudan a dominar una realidad caótica, haciendo que el hombre se inmortalice en su fallecimiento. En ocasiones el propósito del escritor es presentar una propuesta de cambio que termine con la injusticia social. En otras instancias, solamente desea establecer un diálogo con el lector, para ponerle al tanto de la situación en que viven otros grupos marginados socialmente. Dentro de éste último enunciado posicionamos la protesta de Lezama, que muy lejos de ser escapista,

se centra en la problemática del conflicto social de razas. En un estudio crítico de la identidad latinoamericana Raúl Dorra expone:

Si es posible decir que lo característico de nuestros pueblos es su anhelo de justicia social parece lógico que la literatura que se ocupa de este anhelo se asocie al tema de la identidad iberoamericana. Así, la llamada literatura de denuncia se vive así misma como una corriente representativa de nuestra identidad. Es natural que esta corriente sostenga un programa de decisiones políticas. ¿Qué puede ser esta corriente sino ante todo política?
(53)

La escritura de José Lezama Lima es política, es hermética también, pero sobre todo se caracteriza por un marcado compromiso social. Como escritor, él representa al intelectual humanista del siglo XX, con la dificultosa tarea de transmitir ideas a su comunidad de una tradición oral y escrita que cada vez se ve más disminuida por el espacio virtual, las infinitas descargas de imágenes y sonidos y los programas de realidad televisivos.

V. Lezama y la violencia en el discurso literario latinoamericano.

Una forma de poder discursiva la observamos en Lezama cuando este penetra en el campo de la literatura de protesta y de violencia pero con unos textos de difícil interpretación. Sabemos que Lezama participó en varias manifestaciones estudiantiles en protesta contra los gobiernos de la época Republicana. Su hermana Eloisa nos cuenta como había sufrido con la muerte de varios estudiantes durante esas manifestaciones: “había ido al velorio de Rafael Trejo, el estudiante que la policía había matado en la manifestación” (47). Al mismo tiempo Fina García Marruz nos dice que “pocos saben que Lezama durante el batistato, fue detenido una noche y estuvo hasta la madrugada en una estación de policía” (Bejel 173). También, Cintio Vitier en entrevista con Emilio Bejel, comentó que el “órgano cultural de la Revolución, comenzó a atacarnos sin piedad, no ya sólo en el aspecto literario sino políticamente” (379) a

arremeter contra él y Lezama. Con el “caso Padilla” Lezama es aislado en su lugar de domicilio, y sobre eso comentó Vitier que justo cuando “todo estaba muy bien encaminado para que *volviera* a publicar” (387) es que el poeta muere. Hay muchos sucesos que le acontecieron en vida a Lezama, unos más verosímiles que otros, pero están allí y no pueden ser ignorados. Debido a esto, no es difícil comprender que la literatura hermética de Lezama busca entre sus múltiples niveles de realidad representar la injusticia social que le tocó vivir como escritor cubano en el siglo XX.

Es en este espacio de protesta, de inconformismo, donde conecta Lezama con el discurso social de escritores de la isla como Eugenio Florit en su poema “El ausente” quien expresa a través de la palabra poética la voz de los marginados, de los desaparecidos. Por otro lado el dramaturgo cubano José Triana presenta la violencia de “La noche de los asesinos” que escenifica el horror de una desintegración social que como un virus ha contaminado a todos los sectores de la sociedad. El escenario de la violencia en el siglo XX latinoamericano se expande sin fronteras: desde la Argentina de Griselda Gambaro con sus campos de concentración y exterminio, hasta el México de Sabina Berman con sus modelos patriarcales de exclusión femenina. Pero es una violencia de grupo en donde los hombres se sitúan en bandos antagónicos para destruirse unos a otros.

Este trabajo ha expuesto la inmensa característica híbrida de la obra narrativa de José Lezama Lima, no como un conglomerado de citas, huellas e imitaciones imaginativas, sino como aporte de un cubano para la universalidad literaria. El sistema poético de Lezama maneja el símbolo para presentar una imagen, una creencia que es solamente real dentro de un plano imaginario, pero que permite acceder verdades trascendentales del ser humano. La voluntad de conocimiento absoluto por medio de la expresión poética es una constante en el maestro cubano y crea su modo de vida, su imaginario simbólico. Así observamos a Lezama al lado de Proust, Mallarmé, Rilke, Joyce, Pound, un intelectual del siglo XX que dominó el arte de la escritura y del pensamiento de todas las épocas, con una separación en el tiempo que él siempre supo evadir.

Es correcto y justo dejar sentado en este estudio que la obra de Lezama es inmortal dentro de las letras literarias universales.

BIBLIOGRAPHY

- Alighieri, Dante. La divina comedia. Madrid: Edaf, 1996.
- Alvar, Manuel. Símbolos y mitos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Anderson, Benedict. Imagined Communities. New York: Verso, 1983.
- Anderson Imbert, Enrique. Estudios sobre letras hispánicas. México D.F.: Libros de México, 1974.
- Araya, Pedro. "Itinerario de un pensamiento." Fernández y Rodríguez 1783-1801.
- Arenas, Reinaldo. El mundo alucinante; una novela de aventuras. México: Editorial Diógenes, 1969.
- Arendt, Hannah. On Violence. New York: Harcourt B.J., 1970.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, eds. The Post-Colonial Studies Reader. London: Routledge, 1995.
- Aullón de Haro, Pedro. "Teoría del poema en prosa." Quimera Oct 2005, 22-25.
- Ballón, José. Autonomía cultural americana: Emerson y Martí. Madrid: Pliegos, 1986.
- Barquet, Jesús J. and Norberto Codina, eds. Poesía cubana del siglo XX. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bataille, Georges. El erotismo. Barcelona: Tusquets, 2002.
- . La literatura y el mal. Madrid: Taurus, 1977.
- Battistini, Matilde. Astrología, magia, alquimia. Barcelona: Electa, 2005.
- Baudelaire, Charles. Las flores del mal. Madrid: Planeta, 2002.
- Bautista Gutiérrez, Gloria. Voces femeninas de Hispanoamérica. Antología. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1996.
- Bayer, Raymond. Historia de la estética. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Bejel, Emilio. Escribir en Cuba. Entrevista con escritores cubanos: 1979-1989. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- . José Lezama Lima: Poet of the Image. Gainesville: U. of Florida Press, 1990.
- Benedetti, Mario. "Poesía cubana del siglo XX: un vistazo personal y selectivo." América sin nombre. (Diciembre 2000): 62-71.
- Benítez Rojo, Antonio. La isla que se repite. Madrid: Casiopea, 1998.
- Berendová, Alexandra Terezie. "José Martí, presente y ausente en Lezama Lima." Quimera (Febrero 2003): 31-33.
- Berman, Sabina. Entre Villa y una mujer desnuda. Muerte súbita. El suplicio del placer. México: GEGSA-DDF, 1994.
- Birkenmaier, Anke and Roberto G. Echeverría. Cuba: Un siglo de literatura (1902-2002). Madrid: Colibrí, 2004.
- Boorstin, Daniel J. Los pensadores. Barcelona: Crítica, 2005.
- Bryan, Anthony T, & Andrés Serbin, eds. Distant Cousins: The Caribbean-Latin American Relationship. Coral Gables: U. of Miami, 1996.
- Bulfinch, Thomas. Historia de dioses y héroes. Barcelona: Montesinos, 2002.
- Burgos, Fernando, Ed. El cuento hispanoamericano en el siglo XX. Madrid: Castalia, 1997.
- Burguera, M. Luisa, ed. Textos clásicos de teoría literaria. Madrid: Cátedra, 2004.
- Butler, Christopher. Posmodernism. A Very Short Introduction. New York: Oxford UP, 2002.
- Cacheiro Valera, Maximino, ed. Diccionario de símbolos y personajes: en Paradiso y Oppiano Licario de José Lezama Lima. Vigo: U. de Vigo, 2001.
- Calinescu, Matei. Cinco caras de la modernidad. Madrid: Tecnos, 2003.
- Carpentier, Alejo. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos. Madrid: Siglo XXI, 1981.
- . Tientos y diferencias. Montevideo: ARCA, 1967.
- . Visión de América. Madrid: Seix Barral, 1999.

- Castelví de Moor, Magda. "El Teatro de Griselda Gambaro: Vanguardismo y Cultura Argentina." Identidad Cultural de Iberoamérica en su Literatura. Ed. Saúl Yurkievick. Madrid: Alhambra. 1986.
- Castillo Durante, Daniel. Los vertederos de la postmodernidad: literatura, cultura y sociedad en América Latina. Ottawa: Dovehouse, 2000.
- Chacón, Alfredo, ed. Poesía y poética del grupo Orígenes. Caracas: Ayacucho, 1994.
- Chevalier, Jean, ed. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 2007.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Barcelona: Siruela, 1997.
- Cortázar, Julio. Fantomas contra los vampiros multinacionales. Barcelona: Destino, 2002.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. El primitivo implorante. Ámsterdam: Rodopi, 1994.
- Culler, Jonathan. Breve introducción a la teoría literaria. Barcelona: Crítica, 2000.
- "Culture." Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2007.
- Dorra, Raúl, "Identidad y Cultura." Identidad Cultural de Iberoamérica en su Literatura. Ed. Saúl Yurkievick. Madrid: Alhambra. 1986.
- Echavarren, Roberto, José Kozser and Jacobo Sefamí, eds. Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Eco, Umberto, ed. Historia de la belleza. Barcelona: Lumen, 2004.
- Fazzolari, Margarita Junco. Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1979.
- Feitlowitz, Marguerite. A lexicon of terror. New York: Oxford University Press, 1998.
- Fernández, Damián J., and Madeline Cámara Betancourt. Cuba, the Elusive Nation. Gainesville: The U. P. of Florida, 2000.
- Fernández, Jesse, ed. El poema en prosa en Hispanoamérica: Del Modernismo a la Vanguardia. Madrid: Hiperión, 1994.

- Fernández Retamar, Roberto. "Introducción a la literatura cubana." América sin nombre. (Diciembre 2000): 5-15.
- . "El otro." Poesía cubana del siglo XX. Eds. Barquet, Jesús J. and Norberto Codina México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Fernández Retamar, Roberto, y Pedro Pablo Rodríguez, eds. José Martí. En los Estados Unidos: Periodismo de 1881 a 1892. Madrid: ALLCA XX, 2003.
- Fernández, Teodosio. "La narrativa cubana del siglo XX: notas para la reconstrucción de una proceso." América sin nombre. (Diciembre 2000): 84-91.
- Fontán Barreiro, Rafael, ed. Diccionario de la mitología mundial. Madrid: Edaf, 2004.
- Forché, Carolyn, ed. Against Forgetting. Twentieth-Century Poetry Of Witness. New York: Norton, 1993.
- Fornet, Jorge and Carlos Espinosa Domínguez, Eds. Cuento cubano del siglo XX. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Foucault, Michael. Las palabras y las cosas. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Frede, Michael. Ideology. A Very Short Introduction. New York: Oxford UP, 2003.
- Fuentes, Carlos. El Espejo Enterrado. México D.F.: Taurus, 2000.
- Gambaro, Griselsa. "El campo." Teatro Argentino Contemporáneo: Antología. Madrid: Fondo de Cultura Económica. Centro de documentación teatral, 1992.
- García Canclini, Néstor. Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- García Lorca, Federico. Poeta en Nueva York. Madrid: Cátedra, 2000.
- García Marruz, Fina. La familia de Orígenes. Habana: Unión, 1997.
- González Cruz, Iván, ed. Diccionario: Vida y obra de José Lezama Lima. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- González Cruz, Iván, comp. José Lezama Lima: La posibilidad infinita. Madrid: Verbum, 2000.

- González Echeverría, Roberto. "Lezama. Góngora y la poética del mal gusto." Quimera Sep. 2001: 13-18.
- González García, Juan Carlos, ed. Diccionario de filosofía. Madrid: Edaf, 2000.
- Goytisolo, Juan. Disidencias. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Gracia, Jorge J.E., ed. Latin American Philosophy in the Twentieth Century. New York: Prometheus Books, 1986.
- Greer, Thomas H. A Brief History of the Western World. New York: Harcourt, 1982.
- Grosby, Steven. Nationalism. A Very Short Introduction. New York: Oxford UP, 2005.
- Guerrero, Gustavo and Francois Wahl, eds. Severo Sarduy. Obra Completa. 2 vols. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- Guimón, José. Psicoanálisis y literatura. Barcelona: Kairós, 1993.
- Gullón, Ricardo. La novela lírica. Madrid: Cátedra, 1984.
- Hagen, Rose-Marie and Rainer. Los secretos de las obras de arte. 2 vols. Koln: Taschen, 2005.
- Hart, Stephen, and Richard Young, eds. Contemporary Latin American Cultural Studies. London: Arnold, 2003.
- Hirshbein, Cesia Ziona. Las eras imaginarias de Lezama Lima. Caracas: Academia Nacional de la Historia, 1984.
- Huerta, David. "Trece motivos para Lezama." Muerte de Narciso. México, D.F.: Era, 1988, 9-30.
- Husain, Shahrukh. Mitos eróticos de todo el mundo. Barcelona: RBA, 2003.
- "Humanism." Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica 2007 Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2006.
- I Ching. Trans. Richard John Lynn. Ed. Wang Bi. New York: Columbia UP, 1994.
- Jiménez, José Olivio, ed. José Martí .Ensayos y crónicas. Madrid: Cátedra, 2004.

- Jiménez, José Olivio, and Carlos Javier Morales, eds. La prosa modernista hispanoamericana: introducción crítica y antología. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Kapcia, Antoni. Havana: The Making od Cuban Culture. Oxford: Berg, 2005.
- Kerényi, Karl. Los dioses de los griegos. Caracas: Monte Avila, 1999.
- Lama, Víctor de. "Introducción." Poesía de la Generación del 27. Madrid: Edaf, 1997.
- Leitch, Vincent B., ed. The Norton Anthology of Theory and Criticism. New York: Norton, 2001.
- Lehman, David, ed. Great American Prose Poems. Scribner Poetry: New York, 2003.
- León Felipe, Benigno, ed. Antología del poema en prosa español. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Lezama Lima, Eloísa. Una familia Habanera. Miami: Universal, 1998.
- Lezama Lima, José. Algunos tratados en La Habana. Barcelona: Anagrama, 1971.
- . Analecta del reloj. La Habana: Orígenes, 1953.
- . Cangrejos, Golondrinas. Buenos Aires: Calicanto, 1977.
- . Cartas (1939-1976). Madrid: Orígenes, 1979.
- . Coloquio con Juan Ramón Jiménez. La Habana: Dirección de Cultura, 1938.
- . Cuentos. Ed. Miriam Martínez. La Habana: Letras Cubanas, 1987.
- . Dador. La Habana: Ucar, 1960.
- . Diarios [1939-49 / 1956-58]. Ed. Ciro Bianchi Ross. México, D.F.: Era, 1994.
- . Diccionario: Vida y obra de José Lezama Lima. Ed. Iván González Cruz. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- . El reino de la imagen. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.
- . Enemigo rumor. La Habana: Ucar, García y Cía., 1941.

- . Esferaimagen. Sierpe de Don Luís de Góngora. Las imágenes posibles. Barcelona: Tusquets, 1970.
 - . Fragmentos a su imán. Barcelona: Lumen, 1977.
 - . Introducción a los vasos órficos. Barcelona: Barral, 1971.
 - . Juego de las decapitaciones. Barcelona: Montesinos, 1982.
 - . La cantidad Hechizada. Madrid: Júcar, 1974.
 - . Las eras imaginarias. Madrid: Fundamentos, 1971.
 - . La expresión americana. Habana: Letras Cubanas, 1993.
 - . La Habana. Madrid: Verbum, 1991.
 - . La materia artizada (Críticas de arte). Ed. José Prats Sariol. Madrid: Tecnos, 1996.
 - . La posibilidad infinita. Ed. Iván González Cruz. Madrid: Verbum, 2000.
 - . Muerte de Narciso. Ed. David Huerta. México, D.F.: Era, 1988.
 - . Obras Completas. 2 vols. México: Aguilar, 1975.
 - . Oppiano Licario. México: Biblioteca Era, 1977.
 - . Oppiano Licario. Ed. César López. Madrid: Cátedra, 1989.
 - . Paradiso. México: Era, 1968.
 - . Paradiso. Ed. Cintio Vitier. Madrid: ALLCA XX, 1996.
 - . Paradiso. Ed. Eloísa Lezama Lima. Madrid: Cátedra, 2001.
 - . Poesía. Ed. Emilio de Armas. Madrid: Cátedra, 2000.
 - . Poesía completa. Barcelona, Barral, 1975.
 - . Relatos. Madrid: Alianza, 1987.
 - . Tratados en La Habana. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1969.
- Livon-Grosman, Ernesto, ed. José Lezama Lima. Selections. Berkeley: U. of California, 2005.

- Llópiz Cudel, Jorge Luis. La región olvidada de José Lezama Lima. La Habana: Casa Editora, Abril, 1994.
- Loughney, John A. "Cultural Identity." Encyclopedia of Philosophy. London: Routledge, 2002.
- Lucie-Smith, Edward. Sexuality in Western Art. London: Thames & Hudson, 1991.
- . The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms. London: Thames & Hudson, 2004.
- Macey, David. The Penguin Dictionary of Critical Theory. London: Penguin Books, 2000.
- Marchese, Angelo, and Joaquín Forradellas, eds. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Madrid: Ariel, 2000.
- Martí, José. Obras Completas. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1964.
- . Obra literaria. Ed. Cintio Vitier. Caracas: Biblioteca Ayacucho: 1989.
- Martínez Fernández, José Enrique. La intertextualidad literaria. Madrid: Cátedra, 2001.
- Martínez de Olcoz, Nieves. "Cuerpo y resistencia en el reciente teatro de Griselda Gambaro" Latin American Theatre Review (Spring 1995): 7-18.
- Mataix, Remedios. La escritura de lo posible: el sistema poético de José Lezama Lima. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, 2000.
- . Paradiso y Oppiano Licario: una "Guía" de Lezama. Alicante: Universidad, 2000.
- . Para una teoría de la cultura: La expresión americana de José Lezama Lima. Alicante: Universidad, 2000.
- Mazzotta, Giuseppe. "*Paradiso* en el *Paradiso*." Birkenmaier and Echeverría 147-63.
- Mendieta, Eduardo. Latin American Philosophy: Currents, Issues, Debates. Bloomington, Indiana Up, 2003.
- Millán Alba, José Antonio. Introduction. Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales. By Charles Baudelaire. Madrid: Cátedra, 2005. 7-26.

- Minogue, Kenneth. Politics. A Very Short Introduction. New York: Oxford UP, 2000.
- Mojica, Sarah de, comp. Mapas culturales para América Latina: Culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica. Bogotá: CEJA, 2001.
- Molinero, Nina L. "Discipline and Drama: Panoptic Theatre and Griselda Gamero's El campo." Latin American Theatre Review (Spring 1996): 29-41.
- Molinero, Rita V. José Lezama Lima o el hechizo de la búsqueda. Madrid: Playor, 1981.
- Morales, Javier. "Paradiso: Algunas ideas y símbolos especialmente reveladores." Revista Chilena de Literatura. 46 1995: 55-73.
- Moya Pons, F, et al. Historia del Caribe. Barcelona: Critica, 2001.
- Neruda, Pablo. Residence on Earth. New York: New Directions, 1973.
- O'Hear, Anthony. "Culture." Encyclopedia of Philosophy. London: Routledge, 2002.
- Ortega, Julio, ed. Jose Lezama Lima. El reino de la imagen. Caracas: Ayacucho, 1981.
- . "Re-reading Paradiso." Poetics of Change. Austin: U. of Texas, 1984, 60-84.
- Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Caracas: Ayacucho, 1987.
- . Los negros brujos. Miami: Universal, 1973.
- Ortiz-Osés, Andrés. "La vida simbólica." La simbología. Ed. Jaime D. Parra. España: Montesinos, 2001.
- Paz, Octavio. La casa de la presencia: poesía e historia. Opera mundi. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- . El Laberinto de la Soledad. New York: Penguin, 1997.
- . La llama doble. Barcelona: Seix Barral: 1997.
- . "Refutación de los espejos." Voces 2 1981: 5-7.

- Pellón, Gustavo. La visión jubilosa de José Lezama Lima. Caracas: Monte Ávila, 2005.
- Pereira, Manuel. "El curso délfico." Quimera Oct.-Nov 2001: 50-62.
- Pérez Jr., Louis A. On Becoming Cuban: Identity, Nationality, and Culture. Chapel Hill: The U. of North Carolina, 1999.
- Perlongher, Nestor. "Prólogo." Medusario. Muestra de poesía latinoamericana. Eds. Roberto Echevarren, José Kozer y Jacobo Sefamí. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Prado, Javier Del, Ed. Historia de la literatura francesa. Madrid: Cátedra, 1994.
- Rama, Ángel. Transculturación narrativa en América Latina. México: Siglo XXI, 1982.
- Rimbaud, Arthur. Una temporada en el infierno. Las iluminaciones. Caracas: Monte Avila, 1998.
- Rodríguez Monegal, Emir. "Paradiso: Una silogística del sobresalto." Lezama Lima. Ed. Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Taurus, 1987. 79-93.
- Rodríguez Santridián, Pedro, ed. Diccionario de las religiones. Madrid: Alianza, 2004.
- Roob, Alexander. El museo hermético. Koln: Taschen, 2005.
- Rotker, Susana. The American Chronicles of José Martí. Hanover: U.P. New England, 2000.
- . "Intérprete de dos mundos. Las crónicas de José Martí y la prensa Americana." Fernández y Rodríguez 1862-80. Scarano, Mónica. Decirlo es verlo: literatura y periodismo en José Martí. Mar de Plata, Balder, 2003.
- Rovira, José Carlos y Remedios Mataix. "José Lezama Lima y la fundación imaginaria de la literatura colonial cubana." América sin nombre. (Diciembre 2000): 16-23.
- Russell, Bertrand. Historia de la filosofía occidental. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe, 2004.
- Said, Edward. Culture and Imperialism. New York: Vintage Books, 1994.
- Salgado, Cesar A. "Orígenes ante el Cincuentenario de la República." Birkenmaier and Echeverría 165-89.

- Schulman, Iván. Símbolo y color en la obra de José Martí. Madrid: Gredos, 1960.
- Segal, Robert A. Myth: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford UP, 2004.
- Selva, Salvador de la. "Heridos." Prisma. Antología poética de la vanguardia hispanoamericana. México: Alfaguara, 2003.
- . "Vergüenza." Prisma. Antología poética de la vanguardia hispanoamericana. México: Alfaguara, 2003.
- Siebenmann, Gustav. Poesía y poéticas del siglo XX en la América hispana y el Brasil. Madrid: Gredos, 1997.
- Simic, Charles. Desarmando el silencio. Trans. Juan Carlos Galeano. México: Paraíso Perdido, 2006.
- Simón, Pedro, comp and ed. Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Madrid: Casa de las Américas, 1995.
- Sosa, Luis F. Fernández. José Lezama Lima y la crítica anagógica. Miami: Universal, 1976.
- Sousa, Raymond D. The Poetic Fiction of José Lezama Lima. Columbia: U. of Missouri Press, 1983.
- Suárez-Galbán, Eugenio, ed. Lezama Lima. Madrid: Taurus, 1987.
- Suárez León, Carmen. Biblioteca Francesa de José Lezama Lima. Bibliografía. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, 2003.
- Sucre, Guillermo. "Lezama Lima: El logos de la imaginación." Lezama Lima. Ed. Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Taurus, 1987. 312-38.
- Steiner, George. Lessons of the Masters. Cambridge: Harvard UP, 2003.
- Steger, Manfred B. Globalization. A Very Short Introduction. New York: Oxford UP, 2003.
- Terezie Berendová, Alexandra. "José Martí: presente y ausente en Lezama Lima." Quimera Feb 2006, 31-33.
- Todorov, Tzvetan. Los géneros del discurso. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- Toro, Fernando Del. Semiótica del teatro. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992.

- Torre, Ernesto, Ed. 33 poemas simbolistas. Madrid: Visor, 1995.
- Triana, José. "La noche de los asesinos." 9 dramaturgos hispanoamericanos. Ottawa: Girol Bools, 1997.
- Ulloa, Leonor Alvarez de. "José Lezama Lima: Configuración mítica de América." MLN 113, no. 2 (1998): 364-379
- Utrera Torremocha, María Victoria. Teoría del poema en prosa. [Seville]: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999.
- Vallejo, Cesar. Obra poética. Madrid: ALLCA XX, 1996.
- Valente, José Ángel. "Prologue." Juego de las decapitaciones. Barcelona: Montesinos, 1982.
- Vargas Llosa, Mario. "La literatura es fuego." Literatura hispanoamericana de protesta social. Ed. Armando Zárate. Lanham: UP of América, 1994.
- Verdevoye, Paul, ed. Identidad y literatura en los países hispanoamericanos. Buenos Aires: Solar, 1984.
- Versényi, Adam. El teatro en América Latina. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- Villena, Luis Antonio de. Poesía simbolista francesa. Madrid: Gredos, 2005.
- Vitier, Cintio. Lo cubano en la poesía. Habana: Instituto del libro, 1970.
- . Ese sol del mundo moral: para una historia de la eticidad cubana. México D.F.: Siglo XXI, 1975.
- . Martí en Lezama. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2001.
- Vitier, Cintio, y Fina García Marruz. Temas Martianos, Río de Piedras (Puerto Rico): Huracán, 1981.
- Vizcaino, Cristina, ed. Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía. Madrid: Fundamentos, 1984.
- Y tu mamá también. Dir. Alfonso Cuarón. Perf. Ana López Mercado, Diego Luna, Gael García Bernal. MGM, 2002.
- Yurkievich, Saúl. "José Lezama Lima: la risueña oscuridad o los emblemas emigrantes." A través de la trama. Barcelona: Muchnik, 1984, 166-187.
- Zavala, Iris. El rapto de América. Barcelona: Montesinos, 2001.

Ziona Hirshbein, Cesia. Las eras imaginarias de Lezama Lima. Caracas:
Academia Nacional de la Historia, 1984.

BIBLIOGRAPHICAL SKETCH

The Venezuelan Fabian Balmori Fernández was born in Spain on August 15, 1972. His main areas of research include Nineteenth and Twentieth-Century Spanish American and Caribbean Literature, Latin American Film, Symbolism and José Lezama Lima. He has several publications in literary criticism as well as in creative writing, including an article on Cuban writer Alejo Carpentier entitled “La dialéctica de la heterogeneidad latinoamericana en Concierto Barroco” (Nuevas lecturas de Alejo Carpentier, Universidad Central de Venezuela, 2004). He completed a Master of Arts Degree in Romance Languages from the University of Memphis in 2004, and earned his Doctorate Degree in Spanish-American Literature at Florida State University in 2008.