

José Lezama Lima: El Reino de la Imagen o el último espíritu de la tradición Barroca Latinoamericana

Tesis para optar al grado de Licenciado en Educación

y Profesor de Castellano

Alumnos: Karim Opazo Ziem

Marta Palma Leiva

Claudia Solís Castro

Ariel Torres Gamez

María Vilches Vilches

Profesor: Hans Schuster Guzmán

Santiago de Chile, Enero 2004

ÍNDICE.

| | |
|---|-----------|
| 1. Introducción..... | 4 |
| 1.1. Motivación de los Investigadores..... | 4 |
| 1.2. Contexto Latinoamericano..... | 6 |
| 1.3. Delimitación del Área de Estudio..... | 8 |
| 1.4. Enfoques que se darán al área de estudio..... | 10 |
| 1.5. Relevancia del tema (Punto de vista literario)..... | 10 |
| 1.6. Relevancia del tema (Punto de vista pedagógico)..... | 11 |
| 1.7. Objetivos del Seminario a escala general y específica..... | 13 |
| 1.8. Planteamiento Hipotético..... | 14 |
| 1.9. Discusión Bibliográfica..... | 14 |
| 2. Marco Teórico..... | 16 |
| 2.1. Introducción..... | 16 |
| 2.2. Contexto Histórico..... | 17 |
| 2.3. Contexto Político..... | 21 |
| 2.4. Contexto Religioso..... | 27 |
| 2.5. Contexto Literario..... | 28 |
| 2.5.1. <i>La Literatura Latinoamericana</i> | 28 |

| | |
|--|-----------|
| 2.5.2. <i>La Literatura Cubana</i> | 30 |
| 2.5.3. <i>El período de oro de la narrativa cubana</i> | 33 |
| 2.6. Bio-Bibliografía de José Lezama Lima..... | 35 |
| 2.6.1. <i>Poesía</i> | 36 |
| 2.6.2. <i>Ensayo</i> | 36 |
| 2.6.3. <i>Narrativa</i> | 37 |
| 2.7. Concepto de intertextualidad por Julia Kristeva y Gerard Genette..... | 37 |
| 3. Diseño Metodológico | 43 |
| 3.1. Introducción..... | 42 |
| 3.2. Tipo de Investigación..... | 44 |
| 3.2.1. <i>Exploratorio</i> | 44 |
| 3.2.2. <i>Descriptivo</i> | 45 |
| 3.2.3. <i>Visión Histórica</i> | 46 |
| 3.2.4. <i>Visión Crítica</i> | 47 |
| 3.3. Diseño de Investigación..... | 47 |
| 3.4. Diseño Metodológico..... | 48 |
| 3.4.1. <i>Metodología</i> | 48 |
| 4. Análisis de Datos | 50 |

| | |
|---|-----------|
| 4.1. Introducción..... | 50 |
| 4.2. Poesía..... | 51 |
| 4.3. Ensayo..... | 58 |
| 4.3.1. <i>Análisis: A partir de la poesía</i> | 58 |
| 4.3.2. <i>Análisis: La Imagen Histórica</i> | 62 |
| 4.3.3. <i>Análisis: Las Imágenes Posibles</i> | 65 |
| 4.3.4. <i>Análisis: X y XX</i> | 74 |
| 4.4. Narrativa..... | 79 |
| 4.4.1. <i>Paradiso</i> | 79 |
| 4.5. Conclusiones Preliminares..... | 87 |
| 5. Propuesta Pedagógica..... | 93 |
| 5.1. Introducción..... | 93 |
| 5.2. Propósito de la Propuesta Pedagógica..... | 94 |
| 5.3. Objetivos de la Propuesta Pedagógica..... | 96 |
| 5.3.1. <i>Objetivo General</i> | 96 |
| 5.3.2. <i>Objetivos Específicos</i> | 96 |
| 5.3.3. <i>Objetivos Específicos (OFV)</i> | 97 |
| 5.3.4. <i>Objetivos Fundamentales Transversales (OFT)</i> | 97 |

| | |
|---|------------|
| 5.4. Modelo de Planificación T..... | 98 |
| 5.4.1. <i>Diseño del Modelo T de Planificación</i> | 98 |
| 5.4.2. <i>Conocimientos Previos</i> | 100 |
| 5.5. Distribución de los Contenidos Conceptuales..... | 101 |
| 5.6. Evaluación..... | 129 |
| 5.7. Conclusión..... | 133 |
| 6. Conclusión General..... | 136 |
| 7. Glosario..... | 140 |
| 8. Anexos..... | 155 |
| 8.1. Análisis de la poética de José Lezama Lima..... | 155 |
| 8.2. Resumen de los ensayos de José Lezama Lima..... | 180 |
| 8.2.1. <i>Introducción a los Vasos Órficos</i> | 180 |
| 8.2.2. <i>Cortázar y el comienzo de la otra novela</i> | 182 |
| 8.2.3. <i>Confluencias</i> | 187 |
| 8.3. Resumen y modelo de análisis de narrativa de José Lezama Lima..... | 189 |
| A) <i>Cuentos</i> | 189 |
| ○ <i>Cangrejos, Golondrinas</i> | 189 |
| ○ <i>El Patio Morado</i> | 190 |

| | |
|--|------------|
| ○ <i>Juego de las Decapitaciones</i> | 193 |
| <i>B) Novela</i> | 195 |
| ○ <i>Paradiso</i> | 195 |
| 9. Bibliografía | 214 |

1.- INTRODUCCIÓN.

El presente Seminario pretende investigar cuál es el proceso que marca la construcción de una Identidad Latinoamericana, además de la importancia dentro de una institución educacional, a través de la obra: **El reino de la imagen de José Lezama Lima**. Este escritor cubano nacido en 1910, es considerado como uno de los renovadores más importantes de la literatura latinoamericana, a la vez que su producción tiene frondosas raíces en la tradición del barroco latinoamericano, donde creadores tan disímiles como César Vallejo, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Pablo Neruda, han experimentado también en la renovación del imaginario colectivo. Sin embargo, en el caso de José Lezama Lima es particularmente significativo, ya que su obra es poco difundida en el resto de Latinoamérica. Aún cuando su trabajo desborda en un enciclopedismo original y riquísimo, cuyos análisis y comentarios sobre pintura, estética, arquitectura, historia y poesía, están fundamentalmente sazonados con su poder imaginativo y su diversidad conceptual.

1.1. Motivación de los investigadores.

Hemos escogido al autor cubano José Lezama Lima, básicamente porque se nos plantea como un escritor, en lo cotidiano, de difícil acceso, con una escritura compleja impregnada de claves y referentes que dicen poder hacerse cargo del cuestionamiento y reformulación de una realidad, que seguramente ha sido sobrepasada por la imaginación del autor. Es por ello, que hemos escogido su obra **El Reino de la Imagen** y no **Paradiso**, por mencionar alguna, debido a la variedad de géneros que son asimilados dentro de la misma. Se nos hace interesante, abordar una visión de conglomerado, para poder establecer las distintas líneas temáticas que son contenidas en su trabajo, publicado en una recopilación a cargo de Julio Ortega en 1981 por Editorial Ayacucho, Caracas, Venezuela.

Al referirnos a José Lezama Lima desarrollamos una visión particular del proceso literario de la cosmovisión que él tiene del mundo. Este proceso se refiere básicamente, al estudio analítico, de su trabajo **El Reino de la Imagen** para dar a conocer esta voz creativa y la búsqueda de entes marginados del imaginario literario colectivo, es así como pretendemos profundizar y dar la connotación que, a nuestro juicio, merece su actividad escritural; como es ser el precursor principal del movimiento Barroco Latinoamericano.

Sin lugar a dudas, la literatura ha estado marcada por diversos cambios a través de su realización, es decir, se han producido una serie de transformaciones en el mundo que han delimitado al ser humano, es por esto, que la literatura ha seguido esos cambios y se ha adaptado a las nuevas visiones de mundo del ser humano.

Resultaría imposible encasillar a la literatura dentro de un margen específico, puesto que tiene vida propia, está en una constante evolución creativa. Es por eso que la fuerza de la literatura, viene de si misma, del poder de la palabra, de sus consecuencias cuando salen sus páginas al mundo. La literatura se adapta a las necesidades comunicativas del ser humano, a la necesidad de expresarse y de ser escuchado. Es un área que vive dentro y fuera del hombre, permitiendo ahondar en las vertiginosas, profundas y violentas experiencias humanas, logrando expresar de una manera mágica y trascendental toda la historia de su creador.

Es por todas estas razones que la literatura nos seduce, nos llama a esa necesidad implícita de todos los seres humanos a descubrir nuestra historia, nuestros miedos, nuestros más profundos deseos. Descubrir el por qué de nuestras acciones diarias, el

por qué de nuestra cosmovisión. Creemos que todas estas dudas están aclaradas dentro de la literatura, es decir, dentro de nosotros mismos con una sensibilidad desbordante e inconsciente.

La literatura debe ser firme en su propósito de dar vida y saberse creadora. Debe ser un salvavidas para la realidad del hombre, su realidad, no realidades prestadas o impuestas. Aquí, la literatura latinoamericana juega un papel fundamental. Esta, toma el papel de guía, de brújula para encontrar el norte que estamos buscando y que nos causa tantas dudas, tantas inseguridades y nos hace renegar de nuestras raíces.

Es por todo esto, que una de nuestras principales motivaciones es la de entender la literatura desde la literatura, entenderla por si misma, desde dentro de ella, de lo que logra desentrañar en el ser humano, y poder traspasar esta misma intención a nuestros alumnos, traspasar esta necesidad de entenderla por si misma. Y aquí es donde nuestra propuesta pedagógica trata de traspasar esa necesidad de leer, de encontrar en la literatura la respuesta a nuestras interrogantes, a nuestras dudas y debilidades. Pretendemos lograr un cambio en la educación, lograr instaurar la necesidad de adentrarse en los libros, entenderlos y aceptarlos. *“El cambio educativo es más*

necesario que nunca. Necesitamos modernizar tecnológicamente las escuelas, lo cual no supone sólo colocar ordenadores”¹. Es por esto, que la necesidad de mejorar las escuelas, no sólo corresponde a mejorar la tecnología, sino mejorar las almas, engrandecer las mentes creativas y reflexivas de los alumnos, crear en ellos una sensibilidad literaria, una aceptación de sus raíces y sus miedos.

Como estudiantes de pedagogía, estas motivaciones tienen un fuerte deseo educativo, para el cual es necesario establecer que la literatura juega un rol vital en los colegios dentro de los planes y programas propuestos por la Reforma Educacional para 3º o 4º Año Medio en su formación diferenciada Científico – Humanista para el sector de Lengua Castellana y Comunicación, ya que esta se enmarca en la identidad como tema recurrente en la literatura, orientando las lecturas hacia obras de diferentes épocas y culturas, dando énfasis a obras contemporáneas y generalmente pertenecientes a la realidad chilena y latinoamericana.

1.2. Contexto Latinoamericano.

¹ Castells, M. “Retos educativos en la era de la información”. Cuadernos de Pedagogía, N° 271. Barcelona, España. 1999.

Esta obra que hemos elegido para investigar y elaborar gracias a ella diversos modelos de análisis para los diferentes géneros literarios que contiene, comprende desde el trabajo en poesía *Muerte de Narciso* de 1937, hasta la novela sin terminar *Oppiano Licario*² de 1977, año en que el autor fallece a causa de un ataque de asma. Asimismo, para situarnos en la realidad política y socio-cultural del país del autor, hemos tomado las décadas del '50-'70. Comenzando por dar cuenta de aquello que acontecía en Cuba durante 1950, cuando el presidente de ese entonces Fulgencio Batista trató de consolidar su régimen instituyendo un programa de desarrollo económico que, junto con la estabilización del precio mundial del azúcar, mejoró la economía y la situación política de Cuba. Sin embargo, muchos no olvidaban el origen violento de su poder. El 2 de diciembre de 1956 Castro desembarcó en la isla desde el buque *Granma* junto con 80 insurgentes más, entre los que se encontraba Ernesto Che Guevara; tras ser derrotado por el Ejército, Castro y otros supervivientes se internaron en la sierra Maestra, donde organizaron el Movimiento 26 de Julio, llamado así para conmemorar el levantamiento de 1953. Durante el siguiente año las

² **Oppiano Licario**, es una novela inconclusa, aparecida póstumamente en 1977 que retoma la figura del personaje de su primera novela **Paradiso** de 1966.

fuerzas de Castro utilizaron la guerra de guerrillas para enfrentarse al gobierno de Batista y obtuvieron un considerable apoyo popular. El 17 de marzo de 1958, Fidel Castro hizo un llamamiento a la rebelión general; sus fuerzas lograron constantes triunfos y el 31 de diciembre Batista renunció al gobierno y huyó del país. Se estableció un gobierno provisional y a mediados de febrero de 1959 Castro se convirtió en primer ministro.

En 1960 el gobierno cubano nacionalizó todas las compañías estadounidenses de la isla, medida a la que Washington respondió con la imposición de un embargo comercial. En enero de 1961 se rompieron totalmente las relaciones diplomáticas entre ambos países y el 17 de abril 1.300 exiliados anticastristas, apoyados y entrenados por Estados Unidos, llevaron a cabo en el sur de Cuba el Desembarco de Bahía de Cochinos.

Durante la década de 1960 las relaciones con Estados Unidos siguieron siendo hostiles; en 1962 Cuba fue expulsada de la Organización de Estados Americanos (OEA) debido a la presión que el gobierno estadounidense ejerció en contra del régimen de Castro. En 1965, por mediación de la Embajada de Suiza en Cuba, los

gobiernos de ambos países acordaron permitir a los cubanos emigrar a Estados Unidos: más de 260.000 salieron del país antes de que el puente aéreo se diera por terminado de manera oficial en abril de 1973.

El I Congreso del Partido Comunista Cubano se realizó a fines de 1975 y un año después se adoptó una nueva Constitución Nacional que incrementó el número de provincias de 6 a 14 y creó la Asamblea Nacional, la cual celebró su primera sesión en diciembre de 1976 y eligió a Fidel Castro como jefe de Estado y de Gobierno.

A mediados de la década de 1970 Cuba emergió del aislamiento diplomático. En julio de 1975, durante una reunión realizada en la capital costarricense de San José, la OEA aprobó una resolución de libertad de acción con la que se modificaba el embargo comercial a Cuba y otras sanciones impuestas en 1964 por esta organización. Las relaciones con Estados Unidos también comenzaron a mejorar; las restricciones en los viajes a Estados Unidos se hicieron más flexibles y, en septiembre de 1977, los dos países abrieron delegaciones en las capitales respectivas. No obstante, Estados Unidos advirtió a Cuba que las relaciones no podrían normalizarse

hasta que sus demandas respecto a las propiedades estadounidenses nacionalizadas fueran satisfechas y Cuba limitara o pusiera fin a sus actividades en África.

Indudablemente, todos estos procesos socio-políticos y culturales influyen y atraviesan las temáticas fundamentales de la obra de Lezama Lima. En este sentido, es importante situar el espacio contextual, para poder entender las diferentes claves culturales que se manejan presentes en el interior de su obra.

1.3. Delimitación del Área de Estudio.

Se abordará la obra **El Reino de la Imagen**, volumen que Biblioteca Ayacucho dedica a la obra de José Lezama Lima en 1981, que se encuentra dividida en tres apartados: Poesía, Cuentos-Novelas y Ensayos, reuniendo en cada uno de ellos lo más destacado de la obra del gran escritor cubano, que se desarrolla utilizando un lenguaje de corte barroco, característica principal del autor y de su ejercicio escritural. Para estos fines nos apoyamos en el estudio introductorio que acompaña el volumen, y la selección de los textos estuvo a cargo del crítico Julio Ortega.

El Reino de la Imagen desarrolla una extensa obra que, si bien refleja lo mejor de la cultura universal, le es inmanente el sello propio de su creación. La obra de Lezama Lima está estrechamente vinculada a su concepción del mundo, y a su visión del hombre en su formación y despliegue, en sus orígenes, en su pasado. Para nuestro escritor y ensayista, es menester la búsqueda de la expresión de la cubanía³ desde dentro: la familia, las tradiciones, las costumbres y los sentimientos. Es por esto, que han sido recopilados estos tres apartados (Poesía, Cuentos-Novelas y Ensayos), porque significan un universo que hace gala de erudición enciclopédica y subjetividad humana. Un discurso subjetivo pleno de humanidad que parte de las raíces con vocación ecuménica para penetrar con éxito en relación con el mundo y la sociedad humana.

En el primer apartado, su quehacer poético-filosófico hace de la imagen y la metáfora sustancia proteica de la poesía con cauce de honda aprehensión. Su poesía, hermética, densa y barroca evoca oscuras praderas, invisibles jardines y grandes puentes hasta alcanzar un mundo trascendente más allá de lo visible. El tema acerca de su relación con el cuerpo, de lo que no existe con lo que debe ser, es quizás el asunto central de sus búsquedas a través de la poesía. En **Sonetos a la virgen** se identifica con

³ La conciencia de *cubanidad* implica un sentido de pertenencia a un espacio que va más allá de lo geográfico.

las constantes de su concepción de la búsqueda creativa, la relación entre lo poético y lo religioso. **Aventuras sigilosas** (1945), anuncia el tema de la madre-musa, que se convertiría en un asunto central de su obra prosística y prefigura **Paradiso**.

El segundo apartado, Cuentos - Novelas son una invitación, en las propias palabras del escritor, a la sabiduría de una pieza filosóficamente literaria, cargada de humanidad que sigue un cauce con sentido cultural antropológico en pos de trascendencia y universalidad.

Paradiso, obra que ha permanecido dentro del universo literario como la más importante y llamativa de las escritas por Lezama, es considerada una pieza estética hermética, e impregnada de misticismo católico, que destaca el salto de la realidad a lo fantástico, a lo maravilloso. Lo más deslumbrante de la novela es su lenguaje, un español barroco sin igual desde Góngora e incluso superior al modelo, gracias a la rara claridad que ofrecen sus giros sintácticos. Lezama Lima lee el mundo desde la cultura con una sabiduría delirante de historia y arqueología, con una riqueza imaginaria que ordena el atrevido nacimiento de la memoria.

Con relación a nuestro tercer apartado dentro del área de investigación, el Ensayo, nos acerca a la naturaleza de un lenguaje metafórico que está colmado de complejidad, incertidumbre y de ficción heurística. Por eso puede re-describir la realidad y posibilitar nuevas imágenes creativas de lo real existente. La metáfora funda relaciones contradictorias que traspasan el umbral de los signos ordinarios para transitar al mundo abstracto, a la esfera de los símbolos y nuevas profundidades de las esencias. *Muerte de Narciso* (1937) sitúa a José Lezama Lima en el centro de la vida literaria de Cuba, ofreciendo un ejercicio ensayístico de un poeta asombrado que vive por y para la belleza, asimismo atisba la barroca imaginación del autor y su rica y universal cultura, rasgos que seguirán observándose en **Enemigo rumor** (1941). Aunque está escrito en prosa, relaciona de una u otra forma con la poesía, obras como **Analecta del Reloj** (1953), **Tratados en La Habana** (1958), **La expresión americana** (1957), **La cantidad hechizada** (1970).

Para poder llevar a cabo la lectura de estos apartados, es necesario realizar una lectura investigativa, para lo cual se tomaran autores como Román Orozco, con su libro “Cuba Roja”; también a Jorge Benítez, con su libro “Cuba Hoy”; además de estudios literarios con autores como A. Anderson Imbert, con su libro “Historia de la Literatura

Hispanoamericana”; estos libros permitirán entender a fondo los tres apartados hechos por José Lezama Lima.

1.4. Enfoques que se darán al área de estudio o tipo de Investigación.

El enfoque que se dará al área de estudio será lo **cuantitativo de carácter hermenéutico**, es decir, describir el fenómeno de la obra literaria en su concepción ensayística, lírica y narrativa, a partir de la obra **El reino de la Imagen** de José Lezama Lima.

1.5. Relevancia del tema (Punto de vista literario).

El aporte de José Lezama Lima se considera a partir de una cosmovisión y de un proceso recurrente en el ámbito de lo creativo a través de sus escritos, tanto ensayos y trabajos literarios que observaremos en la obra el **Reino de la Imagen**. En este sentido, podemos destacar lo complejo y brillante que resulta su obra en general, proyectando un cuestionamiento de los códigos establecidos en el marco del ejercicio literario con el acometido de diseñar una *reformulación* simbólica a través de lo

sensorial. De esta manera, se configura un episodio que conglobera y a la vez confronta lírica, narrativa y ensayo.

Por lo dicho anteriormente, es interesante que Lezama Lima, no destruye el concepto de sentido como tal, sino que le otorga una nueva significación, mediante el uso de la retórica y de neologismos, cultivados a base de sus conocimientos teóricos, que ciertamente, son de orden mayor, reflejado en la conversión verbal que lleva a cabo de manera brillante.

Por ello, se nos hace impetuoso destacar el carácter laberíntico y oscuro de su obra, en el que el discurso se constituye de manera de subvertir los niveles de realidad y darles otro sentido, lo que compensa el atributo complejo de su escritura.

El lenguaje como origen de universos ficticios contradictorios que asumen la condición de reestructurar las nociones básicas en el interior de la literatura, en este caso, latinoamericana y específicamente cubana, lo que no significa que el autor se restringe a entregar la raigambre cultural del imaginario cubano, que se hace poderoso

en el concepto de realismo en sus diversos tipos, sino que incorpora elementos de orden grecorromano, como podemos apreciar en profundidad en su trabajo ensayístico.

Además, no podemos olvidar la importancia de este escritor, desde el punto de vista histórico, puesto que fue el primero en crear una poesía cubana, es decir, una específica referencia a “lo cubano”.

Existen dos períodos claros en la literatura cubana: antes de la revolución y después de la revolución. Lezama Lima, fue participe de ambos periodos, viéndose influenciado por éstos. La importancia literaria, no sólo radica en su riqueza escritural, sino también en la histórica, es decir, a través de su literatura, cuenta la historia de Cuba. Su obra enriquece la literatura como creación literaria, además de enriquecer la historia y la conciencia cubana logra en el pueblo cubano una toma de conciencia, contiene una ruptura entre los dos momentos, adopta y reformula una nueva visión de mundo, delimitada por la revolución.

1.6. Relevancia del Tema (Punto de vista Pedagógico).

Desde el punto de vista pedagógico, la relevancia de leer a José Lezama Lima tiene directa relación con la búsqueda de una identidad latinoamericana, que es uno de los principales temas por tratar en el área de Lenguaje y Comunicación dentro de 3º y 4º Año Medio.

Además de esto, la importancia radica en la apreciación de la literatura como medio creador de una realidad, de una propia, nuestra, prestada y/o impuesta. Desde este punto de vista, José Lezama Lima, al hablar de “lo cubano”, hace referencia no sólo a su pueblo, sino que a toda Latinoamérica, a todos los pueblos que buscan su propia identidad. La lectura de sus textos es compleja y diversa; sin embargo, el tema principal es esencial para construir una visión unificadora de una nación, de un pueblo y de una realidad Latinoamericana.

Creemos esencial trabajar con Lezama Lima, como creador e innovador literario, dentro de un contexto apartado de las raíces propias de los pueblos latinoamericanos. Nos resulta de suma importancia escoger sólo algunos trabajos literarios, para entender su visión de mundo y lo que quiere entregar en ello.

Creemos que no sólo los alumnos podrían entender y apreciar el concepto de una Latinoamérica, sino también los educadores que no tienen que ver con el área, o bien, educadores que no han conocido este tema, es decir, el aprendizaje no sólo estaría dirigido a los alumnos, sino también, a los profesionales que carecen de estos conocimientos. He ahí, una de las grandes relevancias dentro de un marco pedagógico.

El contenido de esta unidad se llevará a cabo en el plazo de un semestre, esto debido a que el plan de formación cuenta con cuatro horas pedagógicas semanales, lo cual se traduce en un total de sesenta y cuatro horas en el semestre (Susceptible a cambio).

La unidad de aprendizaje tiene como objetivo principal unir los conceptos de nuestro seminario con los contenidos del programa de formación diferenciada de cuarto año de Educación Media.

Creemos necesario incorporar al aprendizaje de los alumnos la diferenciación de roles que se gesta en nuestra sociedad contemporánea.

La justificación de la unidad de aprendizaje se constituye como una herramienta fundamental del proceso Aprendizaje/Enseñanza, esto debido a que, en primer lugar, promueve la comprensión de los contenidos conceptuales escogidos para los alumnos y, en segundo lugar, ser un instrumento importante para el profesor, por cuanto posibilita la organización y adecuación precisa de los conceptos y actividades que serán desarrollados en la clase. Esta unidad forma parte de la estructura básica sobre la cual se constituye el trabajo didáctico. El trabajo pedagógico que potenciará destrezas, tales como: análisis, interpretación y construcción de saberes, requeridos a lo largo del proceso.

1.7. Objetivos del Seminario a escala general y específica.

La importancia de establecer un objetivo que delimite y oriente nuestra investigación es de suma relevancia para lo que se quiere lograr; en consecuencia, se deben crear objetivos que respondan a los intereses que nos atañen, es por eso que nuestros objetivos son los siguientes:

Objetivo General.

- Describir a través de la literatura, el proceso que marca la construcción de una identidad Latinoamericana, tomando como punto de referencia la realidad cubana.

Objetivos Específicos.

Para lograr un mejor desarrollo de este objetivo, creemos es necesario los siguientes objetivos específicos:

- Conocer la relación que se puede establecer entre literatura e identidad latinoamericana, por medio de algunos textos de la obra **El Reino de la Imagen** de José Lezama Lima.
- Establecer el uso de la intertextualidad dentro de algunos escritos de la obra **El Reino de la Imagen** de José Lezama Lima.

- Reconocer el proceso de identidad cultural por parte de los estudiantes, a través de la elaboración de la unidad temática didáctica a partir de la selección de algunos textos de la obra recopilativa: **El reino de la Imagen** de José Lezama Lima.

Objetivos Fundamentales Transversales (OFT).

- Reforzar el conjunto de valores de formación ética a través del desarrollo de actitud de reconocimiento, respeto y valores de la identidad.
- Generar una disposición solidaria y de tolerancia entre los miembros de diferentes grupos sociales, culturales y nacionales que conforman los diversos espacios en que los estudiantes deben actuar.

1.8. Planteamiento Hipotético.

A partir de todas las ideas expuestas anteriormente y los objetivos planteados, surge la siguiente hipótesis: **La visión de mundo plasmada en la obra *El Reino de la Imagen*, dice relación exclusiva con la identidad cultural latinoamericana, incorporando a baja escala elementos constitutivos de la raíz europea.**

1.9. Discusión Bibliográfica.

En el proyecto de seminario que pretende investigar la obra de José Lezama Lima “El Reino de la Imagen”, Julia Kristeva y Gerard Genette serán nuestras principales fuentes de información en cuanto Modelo de Análisis de Discurso se refiere, con relación a: intertextualidad.

Por otra parte, nuestra bibliografía complementaria contiene lo siguiente:

- Marchese, Ángelo y Forradellas, Joaquín. “Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria”. Editorial Ariel. Barcelona, España. 1986.

- Kristeva, Julia: “El texto de la novela”. Editorial Lumen. Barcelona, España. 1981.
- Le Guern, Michel: “La Metáfora y la Metonimia”. Ediciones Cátedra. Madrid, España. 1976.
- Martínez Bonati, Félix: “La ficción narrativa”. Editorial LOM. Santiago, Chile. 2001. Capítulos 7, 11 y 12.
- Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. “Introducción al estudio de la literatura Hispanoamericana. Las literaturas criollas de la Independencia a la Revolución”. Editorial AKAL. Madrid, España. 1987.
- Benítez, Jorge. “Cuba Hoy: Desafíos de Fin de Siglo”. Editorial LOM. Santiago, Chile. 1995.
- Orozco, Román. “Cuba Roja”. Editorial Información y Revistas S.A. Madrid, España. 1993.

- Anderson Imbert, A. “Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época Contemporánea”. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 1987.

- Martínez Fernández, José. “La intertextualidad literaria”. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, España. 2001.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Introducción.

Es de suma importancia exponer un panorama de los diversos factores contextuales que sirven de antecedente para la realización de este seminario de grado. Para ello, nos valemos de los contextos de historia, política, religión y literatura, dando una marcada preferencia al contexto histórico y político de Cuba, clave de su literatura.

Esta investigación se lleva a cabo, tomando en cuenta el período que transcurre desde 1903 hasta 1995, intentando explicar el cambio en la idiosincrasia cubana, y la repercusión que tuvo en los escritores del período, dando principal importancia al escritor que nos atañe: José Lezama Lima, ya que esto tiene directa implicancia en la comprensión de la construcción del sujeto cultural, desde el sentido estilístico y como se apropia de los distintos hitos culturales que se ven reflejados en su obra. Además damos una pequeña visión de la producción literaria que se realiza en Latinoamérica.

El contexto histórico y político explicarán el por qué para Cuba, hablar de lo cubano, es decir, de lo nacional, fue más fácil que para el resto de las literaturas nacionales: *“Es muy sintomático el hecho de que mientras para el resto de las literaturas nacionales hispanoamericanas es muy difícil señalar su propia diferenciación, sus propios rasgos específicos dentro del conjunto global, sin embargo los escritores cubanos tienen una enorme facilidad para hablar de lo cubano en la literatura”*⁴. Estos puntos ayudarán a entender la importancia de la historia, dentro de una creación literaria nacional.

Otro punto que se va a tratar es la importancia que tiene Lezama Lima en la literatura cubana, presentando gran parte de su producción literaria.

Para finalizar, se realiza una exposición del concepto de “intertextualidad” que plantea Julia Kristeva.

2.2. Contexto Histórico.

⁴ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. “Introducción al estudio de la literatura Hispanoamericana. Las literaturas criollas de la Independencia a la Revolución”. Editorial AKAL. Madrid, España. 1987. Pág. 249

Dentro de los años 1903 y 1950 aparece en Cuba la pseudo-república mediatizada, “*así se conoce en la historia de Cuba al período en el cual se suceden uno tras otros gobiernos que se caracterizan por la corrupción política y administrativa, la demagogia y la represión*”⁵. Todo el sistema de gobierno antes de la Revolución.

Por esto, el descontento social es una realidad y surgen importantes organizaciones sociales y políticas: “*la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), la Federación de Mujeres de Cuba (FMC), los Comités de Defensa de la Revolución (CDR)*”⁶. Estas organizaciones generan gran participación del pueblo dentro del sistema cubano.

En 1952, se produce el Golpe de Estado, “*donde Fulgencio Batista*⁷ *apoyado por algunos oficiales del ejército realizan un golpe (10 de Marzo) en contra del*

⁵ Benítez, Jorge. “Cuba Hoy: Desafíos de Fin de Siglo”. Editorial LOM. Santiago, Chile. 1995. Pág. 200

⁶ Orozco, Román. “Cuba Roja”. Editorial Información y Revistas S.A. Madrid, España. 1993. Pág. 39

⁷ **Rubén Fulgencio Batista y Zaldívar (1901-1973)**: Sargento taquígrafo, fue copartícipe del golpe militar del 4 de septiembre de 1933, el cual capitaliza para sí y comienza una carrera de traiciones que lo lleva a convertirse en servidor del imperialismo yanqui. Derroca al gobierno de Grau San Martín en enero de 1934 y como jefe del ejército prácticamente se convierte en dictador de Cuba (1934-1938), reprimiendo a sangre y fuego todo movimiento popular de protesta. A partir de 1938, presionado por el creciente movimiento de masas y por la coyuntura internacional de lucha contra el fascismo, hizo algunas concesiones políticas y sindicales. Presidente de la república (1940-1944). Autor del golpe militar reaccionario del 10 de marzo de 1952, implantó una sangrienta dictadura (1952-1958), todo ello con el beneplácito del imperialismo norteamericano. Batista paga este apoyo con nuevas y onerosas

presidente Carlos Prío Socarrás⁸. El golpe militar cuenta con el apoyo del gobierno norteamericano”⁹. Estados Unidos estuvo muy inserto dentro de la política cubana.

Luego del golpe de estado se produce el asalto al Cuartel Moncada, “donde un grupo de jóvenes revolucionarios en 1953, encabezados por Fidel Castro opuesto a la dictadura de Batista llevaron a cabo un ataque contra el Cuartel Moncada, segunda guarnición militar de importancia en el país, con el objetivo de tomarlo, entregarle armas al pueblo y derrotar a la dictadura. Fracasa la acción. Los sobrevivientes son encarcelados. Fidel realiza su histórica defensa **“La historia me absolverá”**¹⁰. Luego de casi dos años de prisión son amnistiados. Y comienza el exilio en México”¹¹. Con este asalto se va generando una idea revolucionaria, principalmente por la histórica defensa de Fidel Castro.

concesiones a empresas y consorcios yanquis. Huye del país en la madrugada del 1ro de enero de 1959, al ser derrotado su régimen por la lucha revolucionaria de todo el pueblo, encabezado por el Ejército Rebelde, que dirigido por Fidel Castro desarrolla una poderosa ofensiva.

⁸ **Carlos Prío Socarrás**: el último presidente legítimamente electo en Cuba. “Muchas cosas malas podrán como censura a aquel gobierno de Carlos Prío Socarrás. Entre otras el enriquecimiento de funcionarios al amparo del erario público, pero también hubo muchos honrados y eficaces; buenos y malos políticos lo integraron. Y tuvo desaciertos no deseables; pero también aciertos que se deben reconocer, como programa de gobierno popular que, sin dudas, fue. Pero en la escala de valores a colocar en la balanza de bien y mal, hay que situar uno: la libertad y la pauta democrática que sentó”. (Ángel Cuadra Diario Las Américas. <http://www.autentico.org/oa09278.php>)

⁹ Benítez, Jorge. Op. Cit. Pág. 200

¹⁰ Castro Ruz, Fidel: "La Historia me absolverá". Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, Cuba. 1973

¹¹ Benítez, Jorge. Op. Cit. Pág. 200

En 1956 se produce el desembarco del Granma, en el cual *“un grupo de 82 expedicionarios encabezados por Fidel Castro, provenientes de México en el yate “Granma” arriban a la playa las Coloradas, actual provincia de Granma. Se inicia la lucha guerrillera en las montañas de la Sierra Maestra, principalmente, pero también en las ciudades”*¹². El descontento del pueblo era clarísimo, un golpe tras otro para tratar de derrocar la corrupción existente.

En el año 1959 se realiza la esperada Revolución Cubana (*“Es la hora de gritar Revolución, es la hora de tomarse de las manos”*¹³): *“El primero de enero se produce el triunfo de las fuerzas revolucionarias. El Movimiento 26 de Julio¹⁴ y el Ejército Rebelde derrotan a las fuerzas militares encabezadas por Fulgencio Batista. La Revolución Cubana se convierte en un hecho histórico trascendente para América Latina y el mundo. Comienza una nueva etapa en la historia de Cuba que significa una transformación radical de la sociedad”*¹⁵. Aquí comienza la nueva vida de Cuba, la nueva idiosincrasia y cosmogonía.

¹² *Ibíd.* Pág. 201

¹³ Orozco, Román. *Op. Cit.* Pág. 16

¹⁴ **Movimiento 26 de Julio:** Este movimiento se convirtió en la guía de los cubanos en la lucha contra la dictadura, en él participaron destacados revolucionarios, muchos de los cuales cayeron en combate.

¹⁵ Benítez, Jorge. *Op Cit.* Pág. 201

El 2 de Septiembre de 1960 se lleva a cabo la Primera Declaración de La Habana, en la cual “el gobierno cubano denuncia los acuerdos de la Organización de Estados Americanos (OEA) que pretende aislar y agredir a Cuba. *“En su empeño de hacer fracasar la revolución, comenzaron por calumniarla, comenzaron por hacer campaña contra ella en todo el mundo para aislarnos de los pueblos hermanos del continente y para que el mundo no supiera lo que nuestra revolución estaba realizando”*¹⁶. Hace referencia explícita a la forma de hacer fracasar la Revolución Cubana.

En el año 1961 se producen varios hechos que marcaron la importancia de esta revolución, tales como: la Campaña de Alfabetización, en la cual *“participaron 121 mil alfabetizadores populares, 115 mil brigadistas y 35 mil maestros. El resultado de este esfuerzo fue que al finalizar el año habían sido alfabetizados un total de 702 mil 212 adultos, reduciendo la tasa de analfabetismo de 23% a un 3,1% de la población”*¹⁷. También nace la Ley de Nacionalización de la Enseñanza, donde *“previa indemnización, todos los centros de educación privada pasaron a manos del Estado. Y*

¹⁶ *Ibíd.* Pág. 202

¹⁷ *Ibíd.*

*la educación pasó a ser gratuita*¹⁸. Luego se lleva a cabo un Bloqueo Económico, en el cual *“en enero el gobierno norteamericano decide retirar de Cuba su representación diplomática y consular”*¹⁹. Se muestra la clara mejoría de la Educación en Cuba después de la Revolución.

En el año 1962 se produce la Segunda Declaración de La Habana, donde *“se ratifica el carácter socialista de la Revolución Cubana”*²⁰. Se sigue reafirmando la ideología socialista del pueblo, tanto para el país mismo como para el mundo entero.

Otro de los años importantes en la historia cubana, es 1965, donde se crea el Partido Comunista de Cuba, el cual es *“el nuevo partido que se funda sobre la base de las organizaciones protagónicas de la gesta del '59; el Movimiento 26 de Julio, el Directorio Revolucionario y el Partido Socialista Popular”*²¹. Aquí se mezclan varias ideologías para crear e imponer una sola idea de mejoría social, económica y humana.

¹⁸ *Ibíd.*

¹⁹ *Ibíd.* Pág. 203

²⁰ *Ibíd.*

²¹ *Ibíd.*

Luego de la creación del Partido Comunista de Cuba y la asentación de las bases de la institucionalidad socialista, en el año 1976 se crea la Constitución de la República de Cuba, en donde esta *“nueva Constitución fue sometida a referéndum por el pueblo, siendo ratificada por el 97,7% del 98% de la población mayor de 16 años. Cuando triunfa el proceso revolucionario el gobierno promulgó la Ley Fundamental de la República...”*²². Se crea una Constitución con una gran participación del pueblo, lo cual es una muestra de democracia a diferencia de los años anteriores a la Revolución.

Dentro de los años 1985 y 1986 se genera un Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas. *“Proceso que identifica las dificultades que enfrenta a la Revolución, principalmente en el ámbito económico. La intención, entre otras, es aumentar la producción, reducir los niveles de dependencia de los productos del exterior, reducir el gigantismo en los planes económicos, corregir el ausentismo y la baja productividad”*²³. Con este proceso se crea una tremenda autocrítica en el mismísimo gobierno cubano, con la clara intención de mejorar lo que ya se había hecho.

²² *Ibíd.* Pág. 204

²³ *Ibíd.*

Hacia el año 1990 se genera una crisis económica, donde *“de manera violenta se fracturan las relaciones internacionales de Cuba al producirse el derrumbe del campo socialista. El bloqueo económico norteamericano busca mayor efectividad y severidad a través de la iniciativa Helms-Burton²⁴. Resultan más evidentes los problemas de eficiencia económica interna”²⁵*. Esta caída del campo socialista fue un duro golpe para Cuba, no sólo en el ámbito de la economía, sino también en la fe del pueblo cubano.

“Somos el único país socialista en medio del occidente... Somos un islote de Revolución entre el Atlántico y el Pacífico... Somos un islote de Revolución en este hemisferio... ¡Y qué odio nos tienen algunos por aceptar ese desafío”²⁶

²⁴ **La Ley Helms-Burton:** viola flagrantemente las leyes y los derechos humanos del pueblo cubano, la Constitución de los Estados Unidos y varias normas jurídicas de ese país, numerosos actos del derecho internacional que regulan las relaciones políticas, económicas, comerciales y financieras entre los Estados, y atenta contra la libertad de comercio e inversión, por lo cual ha generado conflictos con los principales socios de Estados Unidos. Este documento es considerado por especialistas, gobiernos y organizaciones de todo el mundo como una aberración jurídica, contra la que se han proclamado numerosas leyes-espejo y leyes-antídoto en todo el mundo. El pueblo cubano, por medio de su Parlamento, adoptó las medidas jurídicas que sumadas a su rechazo moral y político, han condenado al fracaso a esta ley.

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ Orozco, Román. Op. Cit. Pág. 25

Durante el año 1991 se realiza el IV Congreso del Partido Comunista de Cuba, el cual es *“realizado en difíciles condiciones, se caracterizó por ser uno de los eventos de mayor debate y participación sobre la realidad cubana”*²⁷. La tremenda participación que tuvo este Congreso fue el causante del gran debate llevado a cabo.

En el año 1992 se crea la Ley de Reforma a la Constitución que *“constituye uno de los acontecimientos más trascendentales ocurridos durante el proceso iniciado en 1959. Las reformas significan cambios en el Partido, el Estado y la economía”*²⁸.

El Gobierno prosigue con su autocrítica con la intención de mejorar algunas cosas o empeorar otras.

Por último, dentro de los años 1993 y 1995 se lleva a cabo una profundización de los cambios económicos, donde se realiza una *“creación en el campo de las Universidades Básicas de Producción Cooperativa”*²⁹ (UBPC), una de las mayores

²⁷ Benítez, Jorge. Op. Cit. Pág. 204

²⁸ *Ibíd.* Pág. 205

²⁹ **Universidades Básicas de Producción Cooperativa:** cuando la escasez de recursos impedía sostener las grandes empresas agrícolas del Estado, la creación de las UBPC fue la opción revolucionaria, clasista y socialista que adoptó la dirección del país, lo cual significa en la práctica entregar a cientos de miles de trabajadores agrícolas y sus familias, los más humildes de la nación, un patrimonio enorme y el usufructo permanente y gratuito de la tierra.

*transformaciones estructurales en la economía interna. La nueva Ley de Inversiones Extranjeras permite la participación del capital extranjero en todos los ámbitos de la economía, exceptuando salud, educación y seguridad nacional”*³⁰. Cuba tiene la necesidad del capital extranjero para seguir con su ideología comunista, sin esto, no podría mantener a su pueblo y caería en una terrible depresión.

2.3. Contexto Político.

Desde 1959, Cuba ha intentado desarrollar una alternativa revolucionaria al sistema multipartidista practicado por las democracias de las naciones líderes de la economía mundial. El rechazo del sistema multipartidista por parte de la revolución cubana se halla profundamente arraigado en la historia de Cuba. En el siglo XIX, los revolucionarios cubanos atribuyeron el fracaso de la “Guerra de los Diez Años”³¹ (1868-78) a los desacuerdos existentes entre los cubanos, desacuerdos que intentaron superar durante los años 1880 y 1890 forjando un partido político único, el Partido Revolucionario Cubano. Antes de los años 1890, el Partido Revolucionario Cubano

³⁰ *Ibíd.*

³¹ **La Guerra de los Diez Años** tuvo a su causa independizar a Cuba de España. Los cubanos estaban abrumados de altos impuestos, las restricciones al comercio, y la realidad de que era casi imposible para los criollos de ocupar puestos en su propio gobierno.

logró la unidad de conciencia y objetivos y fue capaz de lograr sus fines militares, forzando la intervención militar de los EEUU con el fin de preservar el control imperialista. Durante la era de la “república neocolonial”³², los cubanos tuvieron un sistema bipartito, y encontraron que este sistema promovía los intereses del capital estadounidense y de la elite nacional, y además frustraba los intereses populares. Asimismo, encontraron que el sistema bipartito impuesto por los EEUU en Cuba tendía a alimentar la corrupción existente entre los políticos cubanos.

La temprana historia política de los Estados Unidos ilustra cómo los conceptos y las costumbres políticas surgen en un contexto histórico y social particular. Los conceptos que aparecen en un contexto histórico y político no son necesariamente aplicables a otros contextos. A menudo los actores políticos toman prestados conceptos que se desarrollaron en otros contextos sociales, para adaptarlos a su propia realidad

³² **Período neocolonial 1902 – 1958:** A este primer gobierno correspondería la difícil, desagradable e ingrata tarea de formalizar los vínculos de dependencia con Estados Unidos. A tal efecto, se firmó un conjunto de tratados que incluían el de Reciprocidad Comercial, que aseguraba a Estados Unidos el control del mercado cubano y consolidaba la estructura monoprodutora de la economía cubana, el Tratado Permanente, que daba forma jurídica a las estipulaciones de la Enmienda Platt (*“Que en cumplimiento de la declaración contenida en la resolución conjunta aprobada en 20 de abril de mil ochocientos noventa y ocho, intitulada “Para el reconocimiento de la independencia del pueblo cubano”, exigiendo que el Gobierno de España renuncie a su autoridad y gobierno en la Isla de Cuba, y retire sus fuerzas terrestres y marítimas de Cuba y de las aguas de Cuba y ordenando al Presidente de los Estados Unidos que haga uso de las fuerzas de tierra y mar de los EE.UU. para llevar a efecto estas resoluciones, el Presidente por la presente, queda autorizado para dejar el Gobierno y control de dicha Isla a su pueblo, tan pronto como se haya establecido en esa Isla un gobierno bajo una Constitución, en la cual, como parte de la misma, o en una ordenanza agregada a ella se definan las futuras relaciones entre Cuba y los EE.UU.”* (“Constitución de la República de Cuba”. <http://www.exilio.com/CubaPLey/LeyFrame.html>) y el destinado a definir el emplazamiento de las estaciones navales norteamericanas.

social. Ésta es una actividad completamente legítima y forma parte del desarrollo social humano en un mundo multicultural moderno. Con esto, se hace referencia a que *“el tiempo, los recursos, y sobre todo la sangre y los sufrimientos que conforman la ardua pirámide sobre la que ambos gobiernos consiguen dar este paso, no pueden ser desdeñados. Es una responsabilidad verdadera, de todos y cada uno de los que aspiramos a la comprensión y la paz entre nuestras naciones, que cada cual, siempre y donde quiera que podamos, juntos o en solitario, nos pronunciemos y actuemos a favor de la normalización de las relaciones entre Estados Unidos y Cuba”*³³. Pero las naciones poderosas no tienen ningún derecho a imponer los conceptos de democracia que han desarrollado en sus contextos socio-históricos particulares a otras naciones, en particular cuando esta imposición está acompañada por una carencia general de comprensión de estos otros contextos históricos y sociales. La lucha contra tal imposición es una parte integrante de la lucha contra la dominación neocolonial.

“Si a nosotros nos dejaran en paz, si Cuba fuera aceptada tal como es, el margen que tiene nuestro sistema de autoperfeccionamiento en un sentido democrático y participativo es quizá de los más altos del

³³ Benítez, Jorge. Op. Cit. Pág. 13

mundo. Pero bloqueados, acosados, calumniados, sometidos a todo tipo de presiones, a nosotros no se nos puede pedir que avancemos en ese camino más allá de lo que nos aconseja el sentido común y nuestra necesidad de supervivencia”³⁴

Con el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, la culminación de la histórica búsqueda cubana de la liberación nacional requirió un examen crítico de todas las instituciones de la república neocolonial, con el objeto de discernir cómo podrían ser reestructuradas dichas instituciones a fin de facilitar la construcción de una sociedad más justa y democrática. En la agricultura, por ejemplo, la lógica de la liberación nacional promovió un programa de reforma agraria frente al modelo sumamente desigual de distribución de la tierra caracterizado por elevados niveles de propiedad extranjera. *“El sueño de todo hombre del campo era llegar un día a ser dueño de un pedazo de tierra, aunque por dentro siempre llevara como un sentimiento oculto contra los propietarios, ya que consideraban que cualquier trato anterior con ellos había sido abusivo. Este sentimiento justificó la confiscación de tierras en nombre de la Reforma Agraria, muchos se alegraban que los antiguos dueños perdieran toda su propiedad,*

³⁴ Orozco, Román. Op. Cit. Pág.32

incluyendo carros y casa. Hay que tener presente que la primera ley de Reforma Agraria, firmada por Fidel Castro y Humberto Sorí Marín, fusilado años después, contemplaba la confiscación de tierras a aquellas personas que poseían más de 30 caballerías, aproximadamente unas 400 ha, pero que la segunda ley de Reforma Agraria de octubre de 1963, contemplaba la confiscación de todas las tierras a las personas que tuvieran más de 5 caballerías”³⁵. No sólo en esta área, sino que también en otras de igual importancia como la educación: “En septiembre de 1959, por la Ley No. 561, la Revolución creó 10 mil nuevas aulas en todo el país, y a pocos meses del triunfo, ya había dos veces más maestros rurales, que en toda la historia del capitalismo en Cuba. Sesenta y nueve cuarteles de la antigua tiranía batistiana, fueron convertidos en centros escolares, con una capacidad total de 40 mil alumnos. El 26 de diciembre de 1959, se dispuso la primera reforma integral de la enseñanza. Con el llamado de la Revolución a llevar la educación a las zonas más apartadas del país, marcharon a las montañas más de 3 mil maestros voluntarios, graduados de maestros normalistas y jóvenes de estudios completos o incompletos de educación media, organizándose más tarde en la Brigada de Maestros de Vanguardia "Frank País"³⁶; y

³⁵ Rodríguez Vega, Diosmel. “La Reforma Agraria Cubana, un sentimiento popular”. Alexandria Library Incorporated. Editorial GACICUBA. 2000. <http://gacicuba.net/Reforma.htm>.

³⁶“Cronología: hechos relacionados con la Educación”. Ciudad de La Habana, Cuba. 2003. http://www.cip.cu/webcip/libros/rev_cubana/des-social/educacion/rev-282.html.

la salud, en la cual “se le dio prioridad a la salud del pueblo. Para ello se concentraron en el Ministerio de Salud Pública, los recursos y la responsabilidad necesarias. Los servicios médicos pasaron a ser absolutamente gratuitos. Se rebajó considerablemente el precio de la casi totalidad de los medicamentos. Se impulsó la construcción de hospitales, policlínicos y postas médicas. La experiencia del médico de la familia se extendió a todo el país. El 23 de enero de 1960, se creó el servicio médico rural, mediante la Ley No. 723. En ella se disponía que los médicos, una vez graduados, debían prestar sus servicios a tiempo completo, y con dedicación, en las comunidades rurales por término de uno o dos años”³⁷. La intención de la nueva ideología cubana era la mejora en todos los ámbitos de la salud y la educación, considerando como necesidades básicas e implícitas en el ser humano.

. Respecto a las estructuras políticas, dado que las estructuras de las democracias principales se desarrollaron en un contexto histórico y social distinto al de Cuba, y dado que la imposición de estas estructuras políticas fue parte integrante del proceso

³⁷ “Cronología: hechos relacionados con la salud pública”. Ciudad de La Habana, Cuba. 2003.
http://www.cip.cu/webcip/libros/rev_cubana/des-social/salud/rev-352.html

neocolonial, sin duda cabría esperar que la lógica de la liberación nacional exigiera de la misma forma una búsqueda de estructuras políticas alternativas.

Con el triunfo de la revolución en 1959, los partidos políticos tradicionales se encontraron totalmente desacreditados ante la opinión pública cubana. El período de 1959 a 1961 representó una etapa en la que el gobierno revolucionario intentó actuar con decisión en apoyo de los intereses de la mayoría en diversas áreas. Respecto a las estructuras políticas, el gobierno y el pueblo rechazaron deliberadamente las elecciones bipartitas, e intentaron dar poder a la gente y canalizar las expresiones de la voluntad popular a través de mecanismos como las asambleas de masas y las organizaciones de masas de los trabajadores, pequeños agricultores, mujeres y estudiantes, así como los Comités para la Defensa de la Revolución. *“La cifra de 7.000 funcionarios, que escucho esa noche en el despacho de este dirigente, podría resultar de la suma de todos los funcionarios que trabajan en las distintas organizaciones de masas del país: además del PCC, la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC), la Federación de Mujeres de Cuba (FMC), los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) o los miembros del*

*Poder Popular*³⁸. Con la formación de estas agrupaciones, el pueblo cubano pudo tener una opinión más clara y organizada.

En 1970 se inició un proceso de institucionalización de la revolución. Las estructuras del poder popular quedaron institucionalizadas en la Constitución de 1976, que estableció elecciones de una forma alternativa a las que se practican en las democracias capitalistas. En el desarrollo de estas estructuras alternativas se prestó gran atención al desarrollo de un sistema de selección de delegados y diputados que fueran realmente representativos de los cubanos, y al desarrollo de un proceso que no fuera causante de divisiones ni humillaciones para la nación. El sistema político desarrollado en Cuba se basa en el fundamento de las elecciones municipales.

Los Consejos Populares fueron desarrollados a principios de los años 1990. Compuestos por delegados municipales y representantes de las organizaciones de masas, los Consejos Populares funcionan a un nivel intermedio entre el distrito electoral y el municipio. Desempeñan un papel muy importante a la hora de ayudar a encontrar soluciones para varios problemas prácticos.

³⁸ Orozco, Román. Op. Cit. Pág. 39

En los Estados Unidos, comúnmente se dice que el Partido Comunista Cubano es el único partido político y que a los votantes simplemente se les presenta una lista con candidatos en las elecciones nacionales, en vez de dos o más candidatos y/o partidos políticos entre los que escoger. Estas dos observaciones son correctas. Pero tomadas por separado, dan una impresión muy engañosa. Implican que el Partido Comunista cubano es el que elabora la lista, lo que de hecho no hace. Los no cubanos tienden a rechazar el sistema político cubano, alegando que en el mismo no compiten candidatos en los niveles provinciales y nacionales, pero estos críticos no son conscientes de muchos aspectos importantes del sistema. Los cubanos tienden a defender con entusiasmo su sistema político. Señalan que los miembros elegidos para las asambleas no son políticos profesionales que deban confiar en la recaudación de fondos para ser elegidos, como ocurre en los Estados Unidos. Además, el sistema cubano, evita el conflicto excesivo entre partidos políticos a expensas del bien común. Muchos cubanos contrastan su sistema electoral con el de los Estados Unidos, que ellos ven como un proceso que causa demasiadas divisiones y está manipulado por los ricos. En la Cuba de hoy, muchas personas se quejan de las dificultades económicas del

"Período Especial"³⁹, pero es raro encontrar a cubanos que piensen que el proceso político cubano no es democrático.

En las democracias capitalistas, los lemas vacíos han sustituido al discurso público significativo, los niveles de participación política son bajos, y la mayoría de la gente no cree que los electos se preocupen por los intereses de la mayoría ni por el bien común. Las democracias capitalistas están experimentando una crisis de legitimación. Mientras tanto, enraizada en el contexto de su propia lucha histórica nacional de liberación, Cuba ha intentado desarrollar estructuras políticas alternativas como parte de su esfuerzo por reestructurar las instituciones principales de una manera que promueva los intereses y los derechos de las personas corrientes. Su poderoso vecino del norte rechaza con arrogancia y cinismo este esfuerzo por construir una democracia alternativa, sin pararse a examinarlo ni un segundo. *“Los Estados Unidos siempre han pretendido y continúan pretendiendo ser un actor político interno en Cuba. No acepta el hecho revolucionario, el ejercicio de una política exterior independiente, la opción*

³⁹ Hay **dos períodos especiales**: el período especial que se ha venido estudiando, analizando y preparando durante años en situación de bloqueo total del país, qué medidas tomar en esas condiciones... medidas y acciones militares. En este caso se le denominaría: Período Especial en Tiempo de Guerra... Pero surgió la nueva situación, que puede traer problemas tan serios que nos obliguen a un Período Especial en Época de Paz... si realmente se continúan deteriorando las relaciones económicas con esos países que fueron socialistas.

no-capitalista, como tampoco las limitaciones que todo ello impone a su hegemonía.

No solo se asume la legitimidad del sistema político cubano y de su liderazgo, sino que le reserva un tratamiento extraño al derecho internacional. Los Estados Unidos no aspiran a una negociación con Cuba, sino a la defenestración⁴⁰ de su proyecto socialista y a la humillación nacional⁴¹. Ese cinismo y arrogancia pueden oscurecer pero no modificar la realidad fundamental: el hecho es que mientras las potencias globales están experimentando una crisis de legitimación, el sistema político cubano disfruta de altos niveles de legitimidad entre su gente.

Mientras que el sistema mundial se caracteriza cada vez más por la pobreza de masas, la desigualdad, el absurdo, la violencia y el caos, el proceso revolucionario cubano se mantiene como un símbolo importante de la dignidad del Tercer Mundo y de la dignidad humana. Como una encarnación viva y una afirmación de los ideales revolucionarios de justicia social y democracia revolucionaria, la Cuba revolucionaria merece el apoyo activo y comprometido de los sectores progresistas de las democracias capitalistas. *“El socialismo es la única sociedad que puede darnos posibilidades para*

⁴⁰ **Defenestración:** Arrojo de una persona por una ventana. Expulsión drástica de un cargo.

⁴¹ Benítez, Jorge. Op. Cit. Pág. 33

que el ser humano pueda sentirse libre, y que exista una democracia real. No la que existe, por ejemplo, en los Estados Unidos, que la llaman democracia, pero allí sólo votan al presidente el 26 por 100 de los ciudadanos, y aquí vota todo el mundo... ”⁴².

La democracia en Cuba es el pilar más fuerte para justificar sus decisiones y acciones, reformas y constituciones.

2.4. Contexto Religioso.

“La formación de una cultura propiamente cubana fue un arduo proceso, largo, difícil, de zigzagueos, retrocesos y búsquedas, que acompañó en sus avatares al de creación de identidad nacional; en ocasiones lo precedió; en otras, fue arrastrado por él. La multiplicidad y diversidad de sus componentes étnicos y culturales, la resistencia feroz de la metrópoli española a la independencia de Cuba, y el crisol de las guerras anticoloniales, marcaron de modo muy particular el nacimiento y los primeros pasos de la identidad cubana ”⁴³

⁴² Orozco, Román. Op. Cit. Pág. 73

⁴³ Benítez, Jorge. Op. Cit. Pág. 141

La cultura religiosa cubana es una combinación de tradiciones españolas y africanas. De acuerdo al Encuentro Nacional Eclesial Cubano⁴⁴ (ENEC), *“se reconoce la existencia e importancia de “la religiosidad popular” que incluye diversas formas de sincretismo religioso con referencia al catolicismo y a las diversas religiones animistas⁴⁵ de origen africano”*⁴⁶. Con esto, la democracia alcanza incluso el ámbito de la religión.

A partir de 1957 el número de católicos ha descendido de más del 70% a casi el 40% de la población; casi el 50% de los cubanos se consideran no creyentes, un 6% son ateos, cerca del 3,5% son protestantes, un 1,5% practican el sincretismo afrocubano y la santería, y el 39% son católicos.

⁴⁴ **El ENEC:** nació con dos ilusiones fundamentales en su corazón: la ilusión de ser imagen fiel de nuestro Maestro, Jesucristo, de quien la Iglesia es inseparable porque de El recibe su esencia y su existencia, y con ellas, su misión; de quien es sacramento universal de salvación, porque ella ocupa el lugar de El sin desplazarlo. Y nace también con la ilusión de servir mejor a nuestro pueblo cubano: a su felicidad, a su unidad nacional, a su progreso, a su salud espiritual. Este pueblo con quien compartimos su carácter y su historia, sus sacrificios y esperanzas; sus peligros y problemas. Este pueblo a quien, como cristianos, tenemos algo que aportar, que entronca con las raíces mismas de nuestra nacionalidad cristiana, mestiza, isleña y cubana.

⁴⁵ **Animista:** es la religión que practican algunos pueblos “incultos” que atribuye una actividad voluntaria a los seres y fenómenos naturales.

⁴⁶ Orozco, Román. Op. Cit. Pág. 586

El pueblo cubano reconoce la importancia de la Iglesia Católica dentro de la revolución; sin embargo, desprecia la jerarquía que ejerce ante la cosmogonía de la nación. *“Hemos recibido felicitaciones de grupos dentro de la Iglesia Católica que tienen una actitud de compromiso con la Revolución. Pero no de la Jerarquía. Desafortunadamente, la Jerarquía Católica en Cuba es una extensión del pensamiento miamense (Miami), una extensión de cierta proyección política más bien anexionista. Están muy identificados con el programa de restauración capitalista”*⁴⁷. El pueblo cubano se da cuenta de la influencia de la iglesia católica dentro de un sistema capitalista; por ende, se genera un rechazo propio ante los sistemas imperialistas.

2.5. Contexto Literario.

2.5.1. La Literatura Latinoamericana.

Para Latinoamérica⁴⁸ ha sido muy intrincado el camino por el cual han tenido que transitar sus ideologías, ya sean, sus raíces, el pueblo o los sueños de cada una de

⁴⁷ Ibid. Pág. 590

⁴⁸ **Latinoamérica:** Se refiere al conjunto de países continentales ubicados al sur del Río Grande, o sea desde el límite septentrional de México, en la América del Norte, hasta el límite sur de la Argentina, situado en la Antártica, en el polo. (Nuñez, Ángel. “El canto del Quetzal. Capítulo 1: El nombre, los nombres”. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, Argentina. 2001. Pág. 15)

las naciones. *“La formación de la ideología nacional, la formación, por tanto, de las literaturas nacionales en Hispanoamérica está sujeta a una serie de desequilibrios internos”*⁴⁹. Es de suma importancia la historia nacional para la constituir una literatura⁵⁰ nacional.

Así es como los jóvenes escritores se sentían agobiados y desesperados por la inercia mental, y tuvieron una fuerte reacción ante lo que ocurría. Y así, como en el caso de Cuba *“las minúsculas, las imágenes desaforadas, las jitanjáforas, el encabritamiento tipográfico, la deformación plástica no eran sino la expresión concreta de aquel estado de ánimo”*⁵¹. Comienza una necesidad de expresar el desconcierto y la desesperación ante la presencia decadente de lo que ocurría.

Con este nuevo estado ánimo, entre lo social, lo político y lo polémico, la vanguardia⁵² cubana tuvo un camino bien delimitado, con características específicas:

⁴⁹ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. Op. Cit. Pág. 248

⁵⁰ **Literatura:** Conjunto de las producciones literarias de una nación, de una época, de un estilo o una escuela, de un género, de una variedad genérica o de un tema. Es la creación estética, arte de componer obras cuyo vehículo de expresión es la palabra. (Platas Tasende, Ana María. “Diccionario de términos literarios”. Editorial Espasa Calpe. Madrid, España. 2000. Pág. 442)

⁵¹ Anderson Imbert, A. “Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época Contemporánea”. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 1987. Pág. 160

⁵² **Vanguardia:** Movimientos estéticos minoritarios, también llamados *Ismos*, que suponen una brusca ruptura con el arte anterior. Empiezan a manifestarse en Europa, a veces en las mismas revistas, por los primeros años del siglo XX y coinciden en ciertas características básicas que afectan no solo a la literatura sino también a las demás artes. (Platas Tasende, Ana María. Op. Cit. Pág. 869)

“el vanguardismo sucumbió entre nosotros como movimiento polémico tan pronto como las conciencias creyeron hallar la oportunidad real de expresión en lo político”⁵³. Aparece una nueva forma de pensamiento y de decir lo que se pensaba. Lo política y lo social pasaría a ser tema importantísimo dentro de la literatura cubana.

Para conocer algunos de los principales escritores de Latinoamérica, es necesario hacer un pequeño cronograma (Véase Capítulo de Glosario), mostrando los autores más relevantes de cada país. Sin embargo, en este capítulo de la investigación se mostrarán sólo alguno de ellos: **Jorge Luis Borges**: “*Ficciones*” (1941); **Mario Benedetti**: “*Gracias por el fuego*” (1956); **Manuel Rojas**: “*Hijo de Ladrón*” (1951); **José Donoso**: “*El obsceno pájaro de la noche*” (1970); **Augusto Roa Bastos**: “*Yo, el Supremo*” (1974), y varios más que serán vistos posteriormente en el Glosario.

2.5.2. La Literatura Cubana.

⁵³ *Ibíd.*

Uno de los países más representativos del desequilibrio en la formación de ideologías nacionales, es Cuba. El origen de su literatura nacional, por ende, el origen de una ideología más clara, aparecería con la revista “Orígenes” (Véase Glosario), cuyos principales miembros son José Lezama Lima, quien escribió “Antología de la poesía cubana”⁵⁴, sumamente importante para la construcción de una poesía cubana identitaria; también están Cintio Vitier y Rodríguez Feo. *“La literatura nacional en Cuba tiene un único período bien determinado que va desde José Martí hasta la década de los años cuarenta en que aparece la revista Orígenes y, por lo tanto, entre Martí y la revista Orígenes se desarrolla lo que podría ser el comienzo de la literatura nacional en Cuba”*⁵⁵. La revista Orígenes es uno de los principales motores en la construcción de una literatura nacional cubana.

La importancia de la Revista Orígenes es que fue incluyendo a todos aquellos poetas jóvenes que se vieron influenciados por sus Creadores, dándole importancia sólo a la producción literaria y a la invención de una historia. *“La revista Orígenes fue incorporando sucesivamente a todos los poetas más jóvenes que iban llegando, de tal*

⁵⁴ José Lezama Lima. “Antología de la poesía cubana”. Consejo Nacional de Cultura. La Habana, Cuba. 1965.

⁵⁵ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. Op. Cit. Pág. 249

*modo que es muy difícil hablar de escuelas en la literatura cubana, puesto que el núcleo de la revista era el foco normativo de la producción literaria no sólo con respecto al futuro sino incluso con respecto al pasado, de tal modo que podemos afirmar que el grupo Orígenes escriba por primera vez la literatura cubana, es decir, se inventa su historia*⁵⁶. José Lezama Lima dice al respecto de la revista:

*“...Y este deber, por minúsculos que sean nuestros medios y nuestras fuerzas, trataremos de cumplirlo para que por fin, estas paredes históricas que nos rodean y que quizás avergüencen mis palabras, lleguen a ser: la fragua de la nacionalidad cubana...”*⁵⁷

Ahora bien, en cuanto a las características propias de la literatura cubana, nos encontramos con dos puntos interesantes que marcan sus bases: Primero, la importancia del grupo Orígenes; segundo, la conciencia histórica detenida. *“La conciencia histórica de los intelectuales del grupo Orígenes no tiene, en absoluto, ningún contenido de ruptura o de cambio en todo ese espacio que va desde la conquista hasta los años en*

⁵⁶ *Ibíd.*

⁵⁷ Fuentes, Ivette. “Regreso a Cuba Literaria”. Revista Grupo Orígenes. 1999.
http://www.cubaliteraria.cu/antologia/grupo_origenes/revistas.html

*que ellos escriben... Segundo, la conciencia histórica detenida es una consecuencia del peso, de la gran importancia que la colonización española dejó en Cuba*⁵⁸. Y así, se puede seguir aclarando este punto: *“la literatura cubana se presenta, pues, como el caso más representativo de lo que fue la conquista colonial y de lo que fue, por tanto, el peso de la ideología colonial establecida en las relaciones cotidianas”*⁵⁹. No sólo la revista Orígenes tiene una gran importancia, sino también la historia que envuelve a Cuba.

Para poder entender este fenómeno literario e ideológico, es necesario tomar en cuenta algunos hechos históricos que demarcaron el comportamiento de la literatura cubana, tales como: *“la población originaria de la isla fue totalmente arrasada muy pronto, en los primeros tiempos de la colonia... También es necesario tener en cuenta la función de puente entre la metrópoli y el nuevo continente que la isla cumple durante varios siglos... Todos estos factores apoyan la especial estructuración ideológica de la literatura cubana; pero incluso contando con esto hay que tener en cuenta el distinto tratamiento que sufren las temáticas, más o menos folklóricas, más o menos populares*

⁵⁸ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. Op. Cit Pág. 251

⁵⁹ *Ibíd.*

en esta literatura”⁶⁰. Como se puede ver, la historia es de suma importancia a la hora de entender y construir una literatura e identidad cubana.

No solamente hay que tener presente los hechos históricos que explican el comportamiento de la literatura cubana, también aparece un concepto clave a la hora de explicar esta forma de actuar y de visión de mundo: escolasticismo⁶¹. *“El caso cubano representa precisamente ese desequilibrio interno entre la postura del nacionalismo criollo de la mayoría del continente y el fermento, todavía muy fuerte, que la influencia de la ideología colonial y, en definitiva, del escolasticismo, dejó en las capas criollas cubanas”*⁶². Pues bien, todo este escolasticismo es el que está presente en el sustrato específico de la literatura cubana.

El escolasticismo, no está expresado directamente en los textos, sino más bien, está unido directamente a la metrópoli. Esto permite que no haya una ruptura entre los

⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 252

⁶¹ **Escolasticismo:** se refiere concretamente a la ideología política dominante en España desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, y que nunca desaparece completamente en el siglo XIX, aunque ya entonces compite en España con las fracciones ideológicas surgidas, más o menos, a raíz de la implantación de la burguesía en el resto de Europa.

⁶² Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. Op. Cit Pág. 254

períodos, sino que hay un desarrollo de lo cubano⁶³: *“Permite concebir la Independencia no como una ruptura con lo anterior, sino como un progresivo desarrollo de lo cubano”*⁶⁴. Se trata de aceptar la historia pasada para construir algo, no se niega, sino que se construye a partir de esa ruptura.

Teniendo claro el concepto de escolasticismo se puede hablar del tema del Barroco Americano, porque *“no es más que la expresión iconográfica y literaria de ese escolasticismo exasperado”*⁶⁵, el cual es tratado cabalmente por uno de sus mayores teóricos, José Lezama Lima: *“Cuando decimos barroco español o colonial caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos... El barroco de verdad, el valedero y no el escoliasta, es el español y el nuestro, el que tiene como padre el gótico flamígero⁶⁶, tardío o cansado, y como hijo al churriguera de proliferación incesante”*⁶⁷. Trata de explicar el por qué de lo americano, que desde

⁶³ **Lo Cubano:** es una cualidad atemporal que siempre estuvo ahí desde los comienzos de la historia y que legítimamente puede penetrar en cualquier tipo de poesía, es decir, es parte de la cultura cubana, es parte de su característica más intrínseca.

⁶⁴ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. Op. Cit Pág. 255

⁶⁵ *Ibid.* Pág. 256

⁶⁶ **Flamígero:** Que imita su forma. Que arroja o despide llamas. (*Gótico Flamígero:* Estilo ojival caracterizado por la decoración de calados con adornos asimétricos, semejantes a las ondulaciones de las llamas. (“Real Academia Española”. <http://buscon.rae.es/diccionario/drae.htm>.)

⁶⁷ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. Op. Cit. Pág. 256

nuestras propias raíces debemos entender lo que nos rodea, y comenzar a construir nuestra identidad y literatura.

Entonces, el barroco, al igual que el realismo mágico, responde a la reelaboración de los fenómenos que ha afectado las temáticas de la historia de la literatura hispanoamericana. Como dice Lezama Lima: *“Lo barroco Hispanoamericano se construye así en estrecha relación con el naturismo, como si el ser de lo propiamente cubano o hispanoamericano tuviera que revestirse de una serie de elementos o recurrir a caminos indirectos para poder ser la expresión de una realidad fundamentalmente natural”*⁶⁸. Continúa explicando el porque de lo nuestro, de lo cubano, trata de dar a entender que desde uno mismo se debe construir la identidad, todo está en nosotros.

Así es como José Lezama Lima toma gran importancia no sólo en el ámbito de los estudios teóricos, sino también en la poesía, donde fue promotor de revistas, de cenáculos, de una nueva manera poética. Se apartó de cuanto se había hecho, pero su soledad duró muy poco tiempo, porque apenas aparecieron sus poemarios, sedujo a los

⁶⁸ *Ibíd.*

más jóvenes y desde entonces fue el maestro. El ascendiente que ejerce sobre otros escritores se debe al ejemplo de una vida monstruosamente consagrada a la literatura.

Y es por esto que es uno de los primeros en iniciar un concepto de poesía cubana:

*“Lezama inicia su concepción de la poesía cubana en el mismo momento del primer encuentro entre conquistadores y nativos. Y seguirá encontrando lo cubano en la poesía del barroco de los siglos XVI y XVII, en los ilustrados del XVIII, en los poetas románticos, etc., sin efectuar ni una sola ruptura en esa línea iniciada con la conquista”*⁶⁹. Como se puede ver, Lezama Lima no sólo tiene importancia como teórico, sino que también en el área de la poesía genera una literatura cubana bien demarcada, con sus propias características.

2.5.3. El período de oro de la narrativa cubana (1959-1972).

Denominado así por el crítico cubano Ambrosio Fornet⁷⁰, el período iniciado con el triunfo de la Revolución y terminado en 1972 (según la mayoría de los críticos,

⁶⁹ *Ibíd.* Pág. 250

⁷⁰ **Ambrosio Fornet:** Destacado editor, crítico, ensayista y guionista de cine. Nace en Veguitas, Bayamo, el 6 de octubre de 1932. Es una importante figura del movimiento editorial cubano y de reconocido criterio en la crítica literaria nacional e hispanoamericana. Por su alto nivel de especialización en temas literarios y culturales ha sido jurado en eventos nacionales e internacionales. Con motivo de su 70 cumpleaños recibió la Distinción de Miembro Emérito de la Unión Nacional de Escritores y Artistas. Posee el Premio Nacional de Edición 2000, Premio de la Crítica Literaria y las distinciones Por la Cultura Nacional, Raúl Gómez García y Alejo Carpentier.

aunque algunos lo cierran dos años antes) abrió las primeras vías para el reconocimiento internacional de las letras cubanas. En esos años se dieron la mano en los escenarios literarios cubanos autores como José Lezama Lima, Alejo Carpentier, Onelio Jorge Cardoso y Lino Novás Calvo (que venían ya con una obra sólida desde la época prerrevolucionaria) con jóvenes narradores que vieron la solidez de su obra en esos primeros años como Guillermo Cabrera Infante, Antonio Benítez Rojo, Eduardo Heras León, Jesús Díaz, Norberto Fuentes, Reinaldo Arenas, Manuel Cofiño y José Soler Puig, entre otros destacados nombres.

Libros como **Tres tristes tigres**⁷¹, de Cabrera Infante, **Celestino antes del alba**⁷², de Reinaldo Arenas, **El escudo de hojas secas**⁷³, de Benítez Rojo, **Los pasos en la hierba**⁷⁴, de Heras León, **Los años duros**⁷⁵, de Jesús Díaz, **Condenados de Condado**⁷⁶, de Norberto Fuentes, **Paradiso**, de Lezama Lima y **El siglo de las luces**⁷⁷, de Carpentier, por sólo citar algunas, hoy constituyen clásicos de la Literatura Cubana de todos los tiempos y demuestran la madurez literaria y proyección universal

⁷¹ Cabrera Infante, Guillermo. "Tres tristes tigres". Editorial Seix-Barral. Barcelona, España. 2002

⁷² Arenas, Reinaldo. "Celestino antes del alba". Editorial Tusquets. Barcelona, España. 2002

⁷³ Benítez Rojo, Antonio. "El escudo de hojas secas". Editorial Plaza Mayor. Puerto Rico. 1969

⁷⁴ Heras, León. "Los pasos en la hierba". Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 1968

⁷⁵ Díaz, Jesús. "Los años duros". Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 1966

⁷⁶ Fuentes, Norberto. "Condenados de condado". Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba. 1968

⁷⁷ Carpentier, Alejo. "El siglo de las luces". Editorial Seix-Barral. Barcelona, España. 2002

alcanzada por nuestras letras en un momento similar de auge para la literatura latinoamericana.

Uno de los principales exponentes de la literatura cubana sería Alejo Carpentier, debido a su gran relevancia con la aparición de la novela **El siglo de las luces**. A pesar de esto, Carpentier no siempre fue de gran importancia para la novela: *“Para hablar con propiedad, hasta los años cincuenta no se puede decir que Carpentier alcance una posición autónoma y de calidad que permita hablar de novela cubana”*⁷⁸. Esto se debe a que Carpentier no se enfrenta a la revolución y lo que ello implica, es decir, la nueva vida que estaba llevando Cuba.

Es sólo en el momento en que aparece **El siglo de las luces** cuando Carpentier toma la importancia que se le otorga hoy en día. En este libro desarrollará *“una definición verdaderamente global, una enumeración narrativa de toda la problemática idiomática e ideológica como la presenta “El siglo de las luces” no se produce nunca antes. En cierto modo podemos decir que la novela cubana aparece con voz propia en este libro y no en ninguno de los tanteos anteriores, incluidos los del propio*

⁷⁸ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. Op. Cit. Pág. 257

*Carpentier*⁷⁹. Es por esto que la importancia de Carpentier radica en su obra maestra,

El siglo de las luces, y no en otros escritos anteriores.

En cuanto al teatro cubano no se puede dejar de hacer una pequeña mención debido a su carácter poco resonante; sin embargo, en 1936 se crea *La Cueva*, donde jóvenes decide formar un grupo dramático, pero tampoco se puede hablar de un teatro cubano. Pero con Virgilio Pineyra⁸⁰ comienza una nueva etapa en el teatro. “*En 1948 es cuando aparece la que podríamos considerar primera obra del teatro cubano: “Electra Garrigo”... se va a convertir en el máximo representante del teatro cubano, antes y después de la Revolución*”⁸¹. Sin embargo, con el organismo cultural del Gobierno otros autores acompañan a Virgilio, creando recién ahí, el teatro cubano.

2.6. Bio- Bibliografía de José Lezama Lima.

⁷⁹ *Ibíd.* Pág. 258

⁸⁰ **Virgilio Pineyra:** Cuentista, dramaturgo, novelista y poeta cubano, nacido en 1912, en Cárdenas, Matanzas, y muerto en 1979, en La Habana. (Medina, José Ramón. “Diccionario Enciclopédico de las letras de América Latina”. Monte Avila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela. 1995. Pág. 3773)

⁸¹ Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. *Op. Cit.* Pág.258.

Nace en la Habana, Cuba en 1912 y muere en 1976. Estudió derecho (1938) y fue ocupando diferentes cargos culturales en el régimen revolucionario de Fidel Castro, entre ellos la presidencia de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba desde 1962. Fue director y fundador, sucesivamente, de las revistas Verbum (1937), Espuela de Plata (1939), Nadie parecía (1942) y Orígenes (1944), que, sobre todo esta última, tuvieron papel determinante en la creación de un grupo poético de gran influencia en la literatura cubana contemporánea. Su primer libro de poemas, **Muerte de Narciso** (1937), anuncia ya la barroca imaginación del autor y su rica y universal cultura, rasgos que seguirán observándose en **Enemigo rumor** (1941), **Aventuras sigilosas** (1945), **La fijeza** (1949) y **Dador** (1960). En prosa, aunque relacionadas de una u otra forma con la poesía, ha escrito obras como **Analecta del reloj** (1953), **Tratados en La Habana** (1958), **Coloquio con Juan Ramón Jiménez** (1938), **La expresión americana** (1957), **Islas** (1961), **La cantidad hechizada** (1970); y ensayos críticos sobre Garcilaso, Luis de Góngora, Paúl Valéry, Mallarmé, etc.; pero quizá su obra más expresiva y notable sea la novela **Paradiso**, publicada íntegramente en 1966, aunque ya había aparecido fragmentada en Orígenes, y en la que se constituye morosamente una síntesis del mundo poético del autor a través de una crónica familiar.

2.6.1 Poesía

Muerte de Narciso, Úcar, García y Cía., La Habana, 1937.

Enemigo rumor, Úcar, García y Cía., La Habana, 1941.

Aventuras sigilosas: poemas, Ediciones Orígenes, La Habana, 1945.

La fijeza, Ediciones Orígenes, La Habana, 1949.

Dador, [Impresores Úcar, García, S.A.]La Habana, 1960.

Poesía completa, Instituto del Libro, La Habana, 1970.

Fragmentos a su imán, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.

Obras completas / 2 t, introd. Cintio Vitier, Aguiar, Biblioteca de Autores

Modernos, México, 1975- 1977.

2.6.2 Ensayo.

Coloquio con Juan Ramón Jiménez, Dirección de Cultura, La Habana, 1938.

Arístides Fernández, Dirección de Cultura, La Habana, 1950.

Analecta del reloj: ensayos, Orígenes, La Habana 1953.

La expresión americana, Ministerio de Educación, Instituto Nacional de Cultura, La Habana, 1957.

Tratados en La Habana, Departamento de Publicaciones Culturales, Universidad Central de las Villas, 1958.

Antología de la poesía cubana. ,3 t. Consejo Nacional de Cultura, biblioteca Básica de Autores Cubanos, La Habana, 1965.

La cantidad hechizada. , UNEAC, La Habana, 1970.

Nuevo encuentro con Víctor Manuel, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, 1970.

Las eras imaginarias, Editorial Fundamentos, Madrid, 1971.

Introducción a los vasos órficos, Barral, Barcelona, 1971.

Obras completas / 2 t, introd. Cintio Vitier, Aguiar, México 1975- 1977.

Imagen y posibilidad, *sel.*, pról. y notas, Ciro Bianchi Ross. Editorial Letras Cubanas, Colección Crítica, La Habana, 1981.

2.6.3 Narrativa.

Paradiso, Ediciones Unión, La Habana, [c 1966].

Oppiano Licario, Editorial Arte y Literatura, La Habana, [1977].

Obras completas 2 t /introd. Cintio Vitier, Aguiar, Biblioteca de Autores Modernos,

México [1975- 1977]

Juego de las decapitaciones, Montesinos, Barcelona, 1982.

Cuentos, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

2.7. Concepto de intertextualidad por Julia Kristeva y Gerard Genette.

En nuestro trabajo, consideramos de absoluta relevancia establecer una aclaración preliminar al concepto de Intertextualidad, pues es un espacio contenido en el análisis crítico-interpretativo de la obra que ocupa nuestro objeto de estudio que es el texto recopilatorio **El Reino de la Imagen**, de José Lezama Lima.

Al referirnos al concepto de intertextualidad, se alude inmediatamente a la noción de “relaciones intertextuales” desde los estudios de Julia Kristeva⁸², en que se expone un modelo teórico del texto como práctica semiótica⁸³ que atiende la lengua y los otros tipos de prácticas significantes que se incorporan al discurso propio, interinfluyéndose.

De aquí desglosa Kristeva que el texto es una productividad porque redistribuye el orden de la lengua y porque dialoga con otros textos (concepto de intertextualidad).

”De este modo, definimos el texto como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa, apuntando a una información directa, con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto es por consiguiente una productividad, lo que quiere decir: (1) su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructiva-constructiva), por lo tanto es abordable a través de categorías lógicas

⁸² Julia Kristeva (1941-), psicoanalista franco-búlgara, escritora, teórica y profesora de lingüística en la Universidad de París VII.

⁸³ A nuestro juicio, la *semiótica* dice relación con el ejercicio discursivo como ciencia, y la *práctica* como categoría referida al uso cotidiano de este ejercicio.

y matemáticas más que puramente lingüísticas; (2) constituye una permutación de textos, una Inter.-textualidad: en el espacio de un texto se cruzan y neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos.”⁸⁴

Asimismo, es necesario subrayar la diferencia entre el análisis inmanente del texto “cerrado” y el análisis intertextual que remite a un espacio exterior al mismo texto, que se cristaliza en el texto y que *Kristeva* llama ideologema⁸⁵, concepto con el que también retoma a *Bajtín*⁸⁶ en su noción de texto abierto al sistema literario y a otros sistemas sociales de significación.

Por lo tanto, el texto - para *Kristeva* - es un cruce de textos en el que se lee otro texto.

⁸⁴ Julia Kristeva, **El Texto de la Novela**, Capítulo 5 *Intertextualidad*, Editorial Lumen, S.A, Barcelona, España, 1970, Pág. 15.

⁸⁵ *Ideologema* es para Julia Kristeva la función que une las prácticas translingüísticas de una sociedad condensando el modo dominante de pensamiento. Op Cit. Pág. 151.

⁸⁶ Bajtín, Mijaíl Mijaílovich, crítico y ensayista literario ruso, (1895-1975) Estudió la teoría de la enunciación, que fue el fundamento de su principal obra, *Estética y teoría de la novela* (1956), hasta ser silenciado durante bastante tiempo por la ortodoxia estalinista, puesto que concebía en la literatura un valor no solamente crítico, sino subversivo y revolucionario, tal como se ejemplifica en su ensayo sobre François Rabelais y la cultura popular en el Renacimiento (1965).

Se nos ocurre aquí la figura de la *red*, como un tejido no lineal inclusive esférico, en la que cada nudo es un texto pero entendido como construcción distinta y a la vez, dependiente de los otros textos que a su vez se conectan con todos los otros.

Este encuentro, esta juntura, propone las categorías de genotexto (la productividad significativa) y el fenotexto (estructura significativa). El volumen del genotexto se cruza con la superficie visible del fenotexto produciendo el intertexto.

Asimismo, existen otros conceptos para distinguir el fenómeno de la intertextualidad que propone el crítico francés Gérard Genette⁸⁷, aunque establece algunas precisiones que no serán tomados en cuenta para nuestro análisis: la *paratextualidad* (aspecto externo del texto), la *architextualidad* (la cuestión de los géneros) y la *metatextualidad* (la crítica, el comentario).

De igual manera, podemos distinguir que la mencionada intertextualidad, y siguiendo a Martínez Fernández sería, básicamente:

⁸⁷ Gérard Genette, (1930-) crítico literario francés que forma parte de la corriente del neocriticismo.

*“Un tejido textual donde se integran otras voces que hacen del texto un cuerpo abierto”.*⁸⁸

De la misma forma podemos distinguir tres tipos de intertextualidad, según lo establecido anteriormente, lo que sería:

- a) **Intertextualidad general:** Entre obras y discursos ajenos, el establecimiento de un diálogo entre el autor y otros autores.

- b) **Intertextualidad limitada:** Entre textos del propio autor, cuando se refiere a sus producciones anteriores, el establecimiento de un diálogo consigo mismo, a través de sus escritos.

- c) **Intertextualidad interna:** El autotexto, es decir, el uso del intertexto en la propia obra: cuando el o los protagonistas cuentan su propia historia, o hablan de sí mismos.

⁸⁸ José Martínez Fernández, **La intertextualidad literaria**, Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, España, 2001. Pág. 9.

De igual manera, consideramos que el fenómeno de la intertextualidad nos permite apropiarnos de voces y de historias previas en la escritura que, de acuerdo a cómo analicemos los textos, conformará un punto de encuentro con nuestras experiencias anteriores.

Julia Kristeva sostiene que la *palabra literaria* se concibe como un cruce de varias escrituras y ya no como un lugar consolidado. Los textos del escritor, del destinatario y del contexto cultural actual o anterior se cruzan y dialogan. Bajtín instala la noción de intertextualidad para indicar que la palabra (un texto) es un cruce de textos que dialogan. El dialogismo textual es "el principio de subversión y de toda productividad cuestionadora". Kristeva piensa que hay un vaivén entre el escritor y el lector, en el que el autor se estructura como significante y el texto como un diálogo de dos discursos.

En nuestros ejercicios de análisis, hemos pretendido establecer cruces intertextuales, que se refieren a los diálogos que el autor, José Lezama Lima, mantiene con otros escritores y con su propio trabajo.

De acuerdo a lo señalado anteriormente, otro de los autores en que nos apoyamos para establecer una denominación del concepto de intertextualidad, como ya señalamos anteriormente es el crítico francés Gérard Genette quien sostiene lo siguiente:

"Una relación de copresencia entre dos o más textos" mediante la cita, el plagio o la alusión".⁸⁹

De esta manera tendemos a pensar que la noción de relaciones intertextuales tiene que ver fundamentalmente con la relación dialógica entre textos lejanos en espacio y tiempo, o pertenecientes a un mismo autor, pero que se constituyan en un diálogo interno de acuerdo a elementos en común, más allá de la vinculación previamente instituida. Es menester precisar a partir de qué derroteros teóricos transitaremos en esa cartografía amplia que resulta de los estudios acerca de la intertextualidad, fenómeno por demás muy polémico en su dimensión teórica y por

⁸⁹ *Ibíd.* Pág. 96.

supuesto en su campo de aplicación. Estamos todos de acuerdo en que la intertextualidad es la relación entre textos, de eso no cabe la menor duda, pero cuando Julia Kristeva nos advierte de este concepto, se introduce en un terreno extremadamente amplio: "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad, se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble."

De igual manera no podemos decir que exista un texto determinado que tenga una significación única, en este sentido no existen límites, por lo que se desprendería la noción de intertextualidad universal. Esto apunta a juicios poco eficaces, pues entonces el campo de acción sería vasto y nos perderíamos en consideraciones innecesarias. Por lo tanto, y de acuerdo con lo anterior, podemos señalar el criterio de Genette para quien la intertextualidad se restringe a la co-presencia de textos "por una relación de copresencia efectiva de un texto en otro."

Por otra parte, es necesario definir el concepto de Barroco que también es parte del análisis que desarrollaremos de la obra de José Lezama Lima, como influencia importante en su obra. El Barroco (Del francés *barroque*, extravagante) es un movimiento artístico caracterizado por su gusto por la desmesura y la exageración

haciendo uso de un estilo complicado y difícil de entender, que busca la originalidad, una tendencia al contraste de lo cómico y lo serio, lo culto y lo popular. Período de la cultura europea en el siglo XVI, caracterizada por la conflictividad, que repercute en el contenido y en la forma; se crean paradojas conceptuales e imágenes sorprendentes.⁹⁰

Adoptó nombres y estilos particulares en varios países: Italia, marinismo, Inglaterra, Eufemismo, España, dos corrientes complementarias: culteranismo, representado por Góngora y conceptismo con Quevedo a la cabeza. Todos estos derivan del formalismo petrarquista. Según José María Valverde el término Barroco empezó a usarse en sentido despectivo, como extravagante o deforme, es probable que esta acepción sea el resultado de la función del portugués barroco del castellano barrueco, que significan una perla irregular y de la voz Barrocco, nombre de una figura del silogismo, propia del razonamiento confuso e hinchado.⁹¹

Una de las corrientes literarias nacidas del Barroco es el culteranismo, que influye significativamente la obra de Lezama Lima, impulsa el embellecimiento del

⁹⁰ Ayuso de Vicente, María Victoria / García Tallarín, Consuelo / Santos, Solaros. "Diccionario AKAL", Segunda Edición. Ediciones AKAL, S.A. Madrid, España. 1997. Pág. 40

⁹¹ *Ibíd.*

lenguaje mediante un léxico culto, el uso de metáforas, de hipérbolos, de perífrasis y hace referencias a lo mitológico. Luis de Góngora, su creador y principal exponente crea una poesía de mucha artificiosidad con muchos elementos ornamentales.

Finalmente nos parece necesario realizar una definición propia del concepto de identidad, para llevar a cabo el análisis de la obra lezamiana. Muchos son los teóricos, historiadores, filósofos y hasta psicólogos que se han aventurado en una definición delimitada del concepto desde su ciencia, sin embargo nos parece pertinente intentar una propia. La identidad es el conjunto de hechos y circunstancias que definen a una persona, raza o pueblo y que lo distinguen de otro. Estas circunstancias son múltiples y van desde las características psicológicas e históricas vividas por una persona o un grupo social. Cuando nos referimos a un pueblo el lugar geográfico es un punto importante a considerar, sin embargo no es algo definitivo puesto que la relación que establecen los grupos humanos de distintos espacios influye en la manera de situarnos frente al mundo. Latinoamérica ha tenido una compleja construcción de su identidad producto de un asentamiento de distintas culturas europeas que quisieron conquistar e imponer sus dominios en nuestras tierras. Esto produjo un proceso de aculturación en que no quedó otra alternativa que apropiarnos de manera voluntaria o impuesta de

elementos religiosos y de idiosincrasia de otras culturas que de una u otra manera también nos han ido configurando como grupo humano social y cultural.

Es así como intentaremos construir un espacio analítico en torno a las nociones de relación intertextual que pueden establecerse en los textos analizados de Lezama Lima. Por otra parte y para complementar nuestro análisis identificaremos los elementos barrocos en la obra y aquellos espacios que permitan hablar de una identidad latinoamericana en la obra **El Reino de la Imagen**.

3.- DISEÑO METODOLÓGICO.

3.1. Introducción.

Con el fin de realizar efectivamente este proceso investigativo, debemos delimitar y definir qué tipo de investigación llevaremos a cabo. Para esto debemos recordar algunos importantes aspectos: Nuestro estudio se centra en la obra

recopilatoria del escritor cubano José Lezama Lima **El reino de la Imagen**, trabajo realizado por Julio Ortega.⁹²

Es necesario para el estudio y comprensión cabal de esta obra, profundizar en el contexto histórico y literario del autor, así como también en su propia vida, para lograr un mayor entendimiento de su proceso escritural. Siendo Lezama Lima un escritor influyente dentro de la literatura latinoamericana es una voz casi anónima en el ámbito del estudio literario debido a la complejidad de su obra, este factor hace que nuestro estudio se inicie bajo una metodología cualitativa y con un carácter exploratorio que luego se sitúa en un carácter descriptivo.

La metodología cualitativa es una investigación detallada de eventos, interacciones, situaciones y comportamientos observables, en la que se incorporen juicios personales, lo que transforma a la investigación en un hecho subjetivo, pues la visión de cada integrante interviene directamente a partir de creencias y reflexiones,

⁹² Julio Ortega es profesor del Departamento de Estudios Hispanoamericanos de la Universidad de Brown, donde ha realizado una extraordinaria labor de difusión de la literatura venezolana. Entre sus obras destacan *La mesa del padre* y *El discurso de la abundancia* publicada por la editorial Monte Ávila.

experiencias y actitudes, que no incluyen necesariamente la comprensión total del fenómeno o situación determinada.

Cabe mencionar que si bien nuestro estudio es de carácter pedagógico – literario, a partir de las posibilidades de análisis, sabemos que las obras de José Lezama Lima, traspasan el sentido netamente literario, en una extensión tan abarcante que siguiendo a Gadamer “llega incluso más lejos que la conciencia estética”⁹³, de modo que las significaciones y comprensiones que emergen desde los textos dan cuenta del espacio de subjetividad en que nos encontramos frente a la obra literaria y de su alcance pedagógico.

Otra de las intenciones de nuestro seminario tiene relación con descubrir y especificar las características de la corriente barroca que se manifiestan en la obra de José Lezama Lima, aquí pretendemos abarcar ampliamente los diferentes corpus literarios presentes en la obra (lírica, narrativa y ensayo) y realizar una descripción de cada una de ellas, para definir cuales son los elementos barrocos presentes en su obra.

⁹³ Gadamer, Hans – George. “Verdad y método”, Vol. 1. Ediciones Sígueme. Salamanca. 1993. 697 Págs.

Debido al perfil descriptivo del estudio deberemos *investigar* ampliamente la obra recopilatoria del escritor cubano, puesto que en este proceso descriptivo “se requiere considerable conocimiento del área que se investiga”⁹⁴ para realizar exitosamente esta investigación.

Debemos aclarar anticipadamente que nuestra investigación se inicia con un carácter *exploratorio* debido al escaso conocimiento y los pocos estudios que se han realizado de la literatura de José Lezama Lima y al que debemos primero explorar y conocer para proceder en nuestro estudio y objetivos de manera específica. Para la continuación de nuestra labor esta adquiere un carácter *descriptivo*, en el cual definiremos el carácter barroco de la obra de José Lezama Lima y cuáles son los elementos que así la determinan.

3.2. Tipo de investigación.

⁹⁴ Hernández Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*. Segunda edición. México D.F. México. Editorial Mc Graw – Hill Interamericana. Año 1998. 501 Págs. Pág. 61.

3.2.1. Exploratorio: la utilidad de este tipo de investigación para nuestro trabajo esta dada en su condición de permitir aumentar los conocimientos referentes a fenómenos relativamente desconocidos, como es el caso de José Lezama Lima. De modo que este tipo de investigación generalmente no constituye un fin en sí mismo, sino que nos permite identificar relaciones potenciales entre las problemáticas de nuestro estudio.

Los pasos a seguir son los siguientes:

- a) Revisión de bibliografía acerca del autor
- b) Lectura de la obra **El reino de la imagen** de José Lezama Lima recopilada por Julio Ortega.
- c) Escrutinio de bibliografía acerca del contexto literario e histórico.
- d) Registro de datos significativos para el conocimiento de la obra de José Lezama Lima.
- e) Reconocimiento de su proyección literaria en el ámbito pedagógico a fin de establecer una unidad temática que permita desarrollar la noción de identidad.

3.2.2. Descriptivo: Como ya explicamos anteriormente aunque nuestro estudio es inicialmente exploratorio es básicamente descriptivo. El propósito de un estudio descriptivo, como ya lo adelantamos, es “decir cómo es y cómo se manifiesta determinado fenómeno”⁹⁵. Será a partir de este aspecto que iniciaremos una especificación de las características barrocas de la obra del autor y delimitaremos algunos conceptos que nos ayuden a comprender más profundamente y situar a Lezama Lima como referente importante dentro de la literatura latinoamericana. Para esto los pasos a seguir son los siguientes:

- a) Establecimiento de los objetivos.
- b) Construcción de la hipótesis.
- c) Planteamiento del problema.
- d) Descripción del contexto histórico – literario.
- e) Definición del concepto Barroco como movimiento literario.
- f) Delimitar el concepto de identidad.

⁹⁵ Ibid. Pág. 60.

Tampoco podemos desconocer otros procesos importantes dentro del estudio que realizaremos acerca de la obra. No podemos pasar por alto el conocimiento básico del contexto que vivió el autor, esto es Cuba en los años 1878 a 1970 aproximadamente, ya que todo este proceso histórico no deja de ser relevante para un escritor que no desconoce el mundo que lo rodea. Sumado a esto la época literaria no deja de tener su importancia por el llamado *boom latinoamericano* en que la literatura de este lado del mundo empezó a adquirir mayor notoriedad y crédito en el ámbito de la literatura mundial, pero que extrañamente no fue tal la celebridad para nuestro autor debido a la complejidad y a la riqueza incomprensible de su obra. No podemos dejar de lado interiorizarnos de su propia vida que es un factor influyente a la hora de la creación literaria, siendo importante rescatar quiénes influyeron o inspiraron su obra. Es así como dentro de las posibilidades de investigación, es necesario establecer una visión histórica, como punto de partida para la acción reflexiva en torno a la obra de José Lezama Lima.

Del mismo modo la visión crítica debe estar presente ya que esta permite dar cuenta de la constante transformación en la construcción de la visión de la humanidad en cuanto tal, o como dice Gloria Pérez Serrano: “El hombre es un ser inacabado

inconcluso, que esta conciente de esta inconclusión. Cuando toma conciencia de la realidad en la que vive, de sus contradicciones, es consciente también de su capacidad de transformar el mundo”⁹⁶

Por otra parte este proyecto lleva a cabo no sólo el estudio - conocimiento de esta composición sino a la vez lograr una comprensión cabal de ésta a través del análisis de parte importante de su producción en la recopilación que realiza Julio Ortega, conjuntamente con el levantamiento de nuestro propio modelo de análisis en los tres géneros literarios que componen **El Reino de la Imagen** como propuesta. Finalizamos este proyecto de seminario con el planteamiento de una propuesta pedagógica cuyo objetivo apunta la enseñanza de la literatura latinoamericana para un grupo de Cuarto Año de Educación Media

3.2.3. Visión Histórica: Se logrará a través de la recopilación de datos a partir de hechos relevantes que se circunscriben en los tiempos hispanoamericanos y específicamente en Cuba tanto histórica como literariamente. Factor decisivo en el proceso escritural de un autor es lo que ocurre en su propia vida, por tanto es preciso

⁹⁶ Pérez Serrano, Gloria. “Investigación cualitativa: restos e interrogante”. Pág. 39.

indagar en ella. De esta manera buscaremos relacionar la idiosincrasia latinoamericana, a manera específica la de Cuba y el aspecto cultural de José Lezama Lima y cómo éste influye en su obra.

- a) Revisión y lectura del contexto histórico en Cuba en la década del '60 al '70.
- b) Revisión y lectura del contexto literario en Hispanoamérica y en Cuba en la década del '60 al '70 aproximadamente.
- c) Exploración y lectura de bibliografía acerca del autor.
- d) Exploración en la bibliografía de José Lezama Lima.

3.2.4. Visión Crítica: Este aspecto es uno de los más relevantes de nuestro trabajo ya que a partir de la lectura de la recopilación de textos iniciaremos un análisis para comprender la obra de Lezama Lima y su importancia en la conformación de la literatura latinoamericana, para luego levantar un modelo de análisis para cada uno de los corpus literarios de su obra. Se enfatizará, por tanto, una lectura crítica del texto **El reino de la imagen**, a través de los modelos de análisis relacionados con: lírica, narrativa y ensayo. Para esto se dividirá en las siguientes partes:

- a) Selección de textos para establecer los modelos de análisis.
- b) Lectura crítica del texto a estudiar.
- c) Aplicación de los modelos de análisis a textos seleccionados de la obra **El reino de la imagen**, de José Lezama Lima
- d) Producción del análisis crítico del texto.

En síntesis, podemos declarar que nuestra investigación es de carácter exploratorio, descriptivo, y enfocado en una visión histórica y crítica. De acuerdo a lo anterior se inicia el proceso de investigación y estos son los factores que delimitarán nuestro seminario – estudio, entendiendo que la noción de identidad se relaciona con la idea de transformación del mundo y de las personas.

Ya delimitado y definido el tipo de investigación que se llevará a cabo corresponde seleccionar el diseño de investigación apropiado para nuestro trabajo.

3.3. Diseño de investigación.

Nuestra investigación esta basada en un diseño no experimental. En este tipo de indagación el propósito es *“observar fenómenos tal y cómo se dan en su contexto natural, para después analizarlos”*⁹⁷, es precisamente lo que nosotros realizaremos, observar la obra de José Lezama Lima en el contexto latinoamericano de producción literaria en un momento de auge de la literatura americana. En su clasificación más profunda es una investigación transversal ya que recolectamos datos en un tiempo único, nuestro propósito es describir variables y ver cómo se relacionan entre ellas en una época determinada, la de José Lezama Lima.

3.4. Diseño Metodológico.

“La visión de mundo que está plasmada en la obra **El Reino de la Imagen** de José Lezama Lima, dice relación exclusiva con la identidad cultural latinoamericana, incorporando a baja escala elementos constitutivos de la raíz europea”⁹⁸, Es la hipótesis de nuestro trabajo ya planteada en la introducción. El diseño metodológico se refiere al *“plan o estrategia concebidas para responder al plan de investigación”*⁹⁹ según

⁹⁷ Hernández Sampieri, Roberto. Op. Cit. Pág. 184.

⁹⁸ Ver hipótesis en introducción

⁹⁹ Hernández Sampieri, Roberto. Op. Cit. Pág. 106

Hernández Sampieri, por tanto el diseño es aquella pauta que hemos elegido para dilucidar las preguntas que sostienen nuestra investigación que tiene directa relación con nuestra hipótesis, nuestro diseño está dirigido a confirmar o a desmentir esta afirmación. A continuación presentamos nuestro plan de trabajo.

3.4.1. Metodología: El modelo de análisis que utilizaremos para el desarrollo de nuestro seminario estudio, se basa principalmente en un análisis crítico interpretativo de la obra. Para ello, trabajaremos el texto desde una perspectiva histórica exploratoria, con el fin de descubrir y describir la articulación existente entre la literatura y la (re) construcción de los distintos sujetos culturales, en nuestro caso José Lezama Lima perteneciente a la literatura latinoamericana.

El modelo de análisis, entonces, está constituido por los siguientes elementos:

a) Contexto histórico.

b) Contexto político.

- c) Contexto religioso.

- d) Contexto Literario.

- e) Biografía y Bibliografía de José Lezama Lima.

- f) Concepto de análisis intertextualidad planteado por Julia Kristeva.

- g) Concepto de análisis intertextualidad planteado por Gerard Genette.

- h) Análisis crítico-interpretativo de los modelos de análisis de los géneros presentes en **El Reino De La Imagen** (Ensayo, Lírica y Narrativa);

Desarrollado sobre la base de las categorías conceptuales de análisis planteado por Julia Kristeva y Gerard Genette.

- i) Levantamiento de modelos de análisis propios para los géneros presentes en la obra (lírica, narrativa y ensayo) aplicables a toda su obra.

- j) Levantamiento de una propuesta pedagógica bajo la noción de identidad.

Basándonos en el modelo de análisis expuesto, se abordará una propuesta pedagógica que diga relación con el proceso de construcción identitaria trabajada en el presente seminario estudio aplicable para alumnos de Cuarto Año de Enseñanza Media. Además, se buscará establecer la comprobación de la hipótesis y el logro de los objetivos planteados.

En síntesis, hemos delimitado y definido el campo de estudio en el que se realizará este trabajo: nuestra investigación se iniciará de manera exploratoria debido a la escasa información que poseemos de José Lezama Lima y su obra **El Reino de la Imagen**, por tanto corresponde conocer a través de diversos caminos su obra y lo que de él se ha escrito. Nuestro trabajo luego tornará a un carácter descriptivo, ya que después de conocer y explorar la obra realizamos una lectura comprensiva para lograr una descripción acabada de la obra de Lezama Lima y de las características que individualizan su obra. Finalmente, realizaremos un análisis crítico de la obra para levantar un modelo de análisis aplicables en cada uno de los géneros literarios presentes en la obra. No podemos dejar de mencionar la búsqueda de la bibliografía adecuada, revisaremos hechos históricos y literarios en Cuba durante el período de vida del

escritor, esto nos ayudará a comprender más profundamente la cosmovisión que tiene el autor y que se ve reflejada de manera irrevocable en su literatura. Nuestra intención es definir por una parte, el carácter barroco de su obra y por otra aplicar el concepto de intertextualidad estudiado por Julia Kristeva y Gerard Genette. Con esta finalidad hemos definido este diseño metodológico como guía para nuestro estudio.

4.- ANÁLISIS DE DATOS.

4.1.- Introducción.

Para poder entender de mejor manera la escritura de José Lezama Lima, tanto la poesía, la narrativa, y también el ensayo, es necesario realizar un análisis de cada uno de ellos; es por eso, que esta parte del seminario estará dividida en las tres partes que corresponden a los géneros en los cuales enfocamos nuestra investigación.

Cada parte tratará los puntos que consideramos más importantes para el desarrollo de los objetivos planteados en un principio. Para eso, en la poesía se

escogerán los tópicos de hablante lírico, motivo lírico, tipo de escritura, figuras retóricas y tipos de rima. Por ejemplo, en esta parte se analizarán los tópicos como un todo, tomando ejemplos de los poemas más significativos para aclarar lo que se va planteando.

Con respecto a los géneros de narrativa y ensayo, se llevará a cabo de la misma manera, se elegirán los principales tópicos y se analizarán ejemplificando con las mismas obras trabajadas, desarrollando los objetivos que se buscan lograr.

Todos los ejemplos que se utilicen fueron trabajados con anterioridad, y se encuentran en el Capítulo 6: Anexos. Ahí se puede encontrar los resúmenes de las obras, así como algunos análisis en bruto de la lírica, puesto que ésta última resultaba imposible resumir de manera lineal.

Así el análisis de datos complementará profundamente la idea de la construcción de un sujeto cultural a partir de la historia, como lo pensaba Lezama Lima, y cómo la intertextualidad juega un papel fundamental en la escritura de “lo cubano”.

4.2.- Poesía.

El análisis de la poesía de José Lezama Lima, se llevará a cabo con una visión global de su escritura, tomando en cuenta el hablante lírico, el motivo lírico, el tipo de escritura, estrofa o párrafo, tipo de rima y las figuras retóricas más recurrentes. Se escogerán algunos poemas para justificar y ejemplificar lo que se plantea.

En el caso del hablante lírico, nos encontramos con que, en casi todos los poemas es una voz, no aparece determinado si es un hombre o una mujer, o bien, la naturaleza o quién sea que hable; también se puede ver que en casi todos los poemas el hablante es en singular, sólo es una voz la que se dirige al receptor. Así ocurre como

por ejemplo en los poemas “Muerte de Narciso”¹⁰⁰, “Sonetos a la Virgen”¹⁰¹, “Agua Oscura”¹⁰². Sólo en el caso del poema “Ah, que tú escapes”¹⁰³ se ve que el hablante lírico corresponde a una voz en plural, a un “nosotros” y no a un “yo”: “*Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses / hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar...*”. Como se puede ver, en estos versos hace referencia a un nosotros, es en el único poema donde ocurre esto, todos los demás se expresan de manera singular, como por ejemplo en el poema “Una oscura pradera me convida”¹⁰⁴: “*Una oscura pradera me convida / sus manteles estables y ceñidos, / giran en mí, en mi balcón se aduermen*”. Como se puede ver aquí, el poema hace referencia a una voz en singular, así ocurre con los demás poemas. También ocurre en el poema “Sonetos a la Virgen”¹⁰⁵: “*Pero sí acudirás; allí te veo / ola tras ola, manto dominado / que viene a invitarme a lo que creo, mi Paraíso y tu Verbo, el encarnado*”. Además en el poema “Pensamientos en la Habana”¹⁰⁶: “*Porque habito un susurro como un velamen*”. Estos son claros ejemplos de que el hablante lírico corresponde a una sola voz, a excepción del poema “Ah, que tú escapes”.

¹⁰⁰ Lezama Lima, José. “El Reino de la Imagen”. Editorial Ayacucho. Prólogo, selección y edición a cargo de Julio Ortega. Caracas, Venezuela. 1981. Capítulo Poesía. Pág. 3

¹⁰¹ *Ibid.* Pág. 9

¹⁰² *Ibid.* Pág. 105

¹⁰³ *Ibid.* Pág. 7

¹⁰⁴ *Ibid.* Pág. 9

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ *Ibid.* Pág. 26

Otra de las singularidades dentro de la poesía de José Lezama Lima es que en el hablante lírico, las voces son apostroficas o carminicas sólo en los poemas escritos en verso, en cambio, en los poemas escritos en prosa se presenta una voz enunciativa. Así, por ejemplo, en los poemas escritos en verso tales como “Para llegar a Montego Bay”¹⁰⁷, vemos que la voz es carminica, es decir, expresa su propio estado de ánimo:

“Furiosamente las abjuro y clásicamente / las convoco al mismo redondel del frío”.

Se denota claramente que el hablante está dando a conocer lo que siente. Además está el poema “Himno para la luz nuestra”¹⁰⁸: *“Aunque el oído me da la fe / la visión como un mastín rastrea / lo que el Arcángel flamea en el punto donde no se ve”.* Este es otro ejemplo de un hablante con voz carminica. En el caso del hablante con voz apostrofica, encontramos el poema “Nuncupatoria de entrecruzados”¹⁰⁹: *“Si acaso como príncipe rehace las impuestas escalas de la sangre, / como condotiero saborea la indiferencia de la posible / ley del remolino. Recibe la plateada lamprea de una norma, teniendo que agujerear / la correa que lo ajusta. Viviente fatalidad que ya oye, / tener que abandonar el caballo y el doncel, los aprendidos / combatientes. Y buscar en otra vida*

¹⁰⁷ Ibid. Pág. 44

¹⁰⁸ Ibid. Pág. 51

¹⁰⁹ Ibid. Pág. 83

sus juramentos y halcones". La voz apostrofica enfrenta al hablante lírico con el hecho o con el objeto y se dirige a él como a un tú. Otro ejemplo es el poema "Oda a Julián Casal"¹¹⁰: *"Déjenlo, verdeante, que se vuelva; / permitidle que salga de la fiesta. / A los dormidos los cuidará quejoso, / fijándose como se agrupa la mañana helada"*. Los ejemplos son complejos al igual que todos los géneros con los que trabaja el escritor.

Es sólo en los casos de los poemas escritos en prosa poética que vemos que el hablante lírico tiene una voz enunciativa, como por ejemplo en el poema "El guardián inicia el combate circular"¹¹¹: *"Lo hecho para perseguirse comienza con un maullido. Y la esterilidad de los vacilantes senadores descorre ese maullido como trasciende la joven cabeza de tortuga entre la yerba antediluviana"*. También se puede ver en el poema "Muerte en el tiempo"¹¹²: *"En el vacío la velocidad no osa compararse, puede acariciar el infinito. Así el vacío queda definido e inerte como mundo de la no resistencia"*. En estos casos se ve que en la prosa poética el hablante lírico tiene una voz enunciativa.

¹¹⁰ *Ibíd.* Pág. 93

¹¹¹ *Ibíd.* Pág. 22

¹¹² *Ibíd.* Pág. 34

Ahora bien, en el caso del motivo lírico, los temas centrales están inclinados hacia la patria, la naturaleza, lo nacional y lo divino. Por ejemplo, el tema de la patria se ve tratado en el poema “Octavio Paz”¹¹³: *“El movimiento de la palabra / en el instante del desprendimiento que comienza / a desfilarse en la cantidad resistente, / en la posible ciudad creada / para moradores increados, / pero ya respirantes”*. En cuanto al tema de la naturaleza podemos considerar el poema “Discordias”¹¹⁴: *“Rueda el cielo - que no concuerde / su intento y el grácil tiempo - / a recorrer la posesión del clavel / sobre la nuca más fría / de ese alto imperio de siglos”*. Tomando en cuenta el tema de lo nacional encontramos varios ejemplos; tales como, “Pensamientos en La Habana”¹¹⁵: *“Si alguien nos recuerda que nuestros estilos / están ya recordados; / que por nuestras narices no escogía un aire sutil, / sino que el Eolo de las fuentes elaboradas / por los que decidieron que el ser / habitase en el hombre, / sin que ninguno de nosotros / dejase caer la saliva de una decisión bailable, / aunque presumimos como los demás hombres / que nuestras narices lanzan un aire sutil”*. Otro punto relacionado con lo nacional es el de la música, por ejemplo en el poema “Son diurno”¹¹⁶: *“Ahora*

¹¹³ *Ibíd.* Pág. 102

¹¹⁴ *Ibíd.* Pág. 7

¹¹⁵ *Ibíd.* Pág. 26

¹¹⁶ *Ibíd.* Pág. 8

*que ya tu calidad es ardiente y dura, / como el órgano que se rodea de un fuego /
húmedo y redondo hasta el amanecer / y hasta un ancho volumen de fuego respetado”.*

En cuanto al tema de lo divino o divinidad, encontramos el poema “A Santa Teresa sacando unos Idolillos”¹¹⁷: *“Los ídolos de cobre sobre el río / pusiste en obra del amor llagado. / Su casta fuera, redoble enamorado / tuerce la mueca de inhumano brío”.*

En cuanto concierne al tipo de escritura encontramos dos tipos: primero, verso libre, que es con el cual están escritos la mayoría de los poemas; segundo, prosa poética, del cual hacen uso sólo seis poemas: “El guardián inicia el combate circular”¹¹⁸, “Censuras fabulosas”¹¹⁹, “Pífanos, Epifanía y Cabritos”¹²⁰, “La sustancia adherente”¹²¹, “Peso del sabor”¹²² y Muerte del tiempo”¹²³. Ocurre exactamente lo mismo con el tipo de rima, en los poemas anteriormente nombrados, nos encontramos con que no existe rima debido a su característica de estar escritos en prosa poética; sin embargo, en todos los otros poemas las rimas resultan ser asonantes y consonantes, como por ejemplo en el poema “Danza de la Jerigonza”¹²⁴, encontramos versos asonantes, tales como: “y la

¹¹⁷ *Ibíd.* Pág. 11

¹¹⁸ *Ibíd.* Pág. 22

¹¹⁹ *Ibíd.* Pág. 31

¹²⁰ *Ibíd.* Pág. 33

¹²¹ *Ibíd.* Pág. 32

¹²² *Ibíd.*

¹²³ *Ibíd.* Pág. 34

¹²⁴ *Ibíd.* Pág. 39

distrae con sus disfraces. / No importa la construcción estable del objeto / ni la mirada que eternamente repasa su pareja de plurales". También en los versos 15-17,18-20,28-30,34-36,35-37, etc., los demás se pueden ver en el análisis de la poética de José Lezama Lima. Otro ejemplo de versos con rima asonante es el poema "Aguja de diversos"¹²⁵: *"El Emperador y el sobrino están dispuestos a saltar / sobre los marfiles del oculto Belerofonte. / Andan despaciosos por los bordes de la taza"*. En cuanto a los versos con rima consonante, se encuentra el poema "Décimas de la querencia"¹²⁶: *"fingí astucia divina / como un griego, quería dos / plieguitos en la encina"*. Otro ejemplo es el poema "Enemigos"¹²⁷: *"Aquí hay dos irreconciliables, armados de bronce duro, / el brazo se petrifica, el brazo más maduro"*. Estos son claros ejemplos de rimas asonantes y consonantes.

Ahora bien, figuras retóricas más recurrentes son: la comparación, la personificación, la metáfora, la hipérbole, el hipérbaton y la reiteración. La comparación se puede encontrar en el poema "Sonetos a la Virgen": *"Sin romper el sello de semejanza / como en el hueco de la torre nube"*. También en el poema "El arco

¹²⁵ *Ibíd.* Pág. 61

¹²⁶ *Ibíd.* Pág. 98

¹²⁷ *Ibíd.* Pág. 104

invisible de Viñales”¹²⁸: *“La luz de artificio abullonando el / agua se queda como lagarto blanco”*.

En cuanto a la personificación, la vemos presente en el poema “Hai Kai en Gerundio”¹²⁹: *“El toro de Guisando / no pregunta cómo ni cuándo”*. También se puede ver en el poema “Para llegar a Montego Bay”: *“Por los astros que duermen y las / playas despiertas”*.

La metáfora se presenta en el poema “Una oscura pradera me convida”: *“Una oscura pradera me convida, /sus manteles estables y ceñidos, / giran en mí, en mi balcón se / aduermen”*. Y también en el poema “Para llegar a Montego Bay”: *“El hocico se enterraba hasta el / fracaso del pozo”*.

La hipérbole se puede ver en el poema “San Juan de Patmos ante la puerta latina”¹³⁰: *“Su salvación es marina, su verdad / de tierra, de agua y de fuego”*. Además

¹²⁸ *Ibíd.* Pág. 35

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 97

¹³⁰ *Ibíd.* Pág. 12

en el poema “Himno para la luz Nuestra”: *“El pastor establece el ganado / sonoro, / los métricos deseos y las guerreras / quejas”*.

En cuanto al hipébaton se ve en el poema “Sonetos a la Virgen”: *“El molino, Deípara, sea el que / acabe”*. Y en el poema “A Santa Teresa sacando unos Idolillos”: *“Flor especial en noche eterna crece”*.

Y por último, la reiteración se encuentra en el poema “Danza de la Jerigonza”: *“¿Oye alguien mi canción? ¿Oye alguien mi canción?”*. Y también en el poema “Muerte de Narciso”: *“Envolviendo los labios que pasaban / entre labios y vuelos desligados”*.

Todos estos poemas sólo son algunos ejemplos donde aparecen figuras retóricas, para reconocer más figuras véase el análisis de la poética de José Lezama Lima.

En cuanto a la intertextualidad de José Lezama Lima en sus poemas, podemos encontrar a modo de ejemplos, algunos poemas que corresponden a esta forma de

escribir. Por ejemplo, en el poema “Son diurno”: *“Ya en tus oídos y en sus golpes duros / golpea de nuevo una larga playa / que va a sus recuerdos y a la feliz / cita de Apolo y la memoria mustia”*. Aquí se ve cómo el poema utiliza personajes literarios externos, dándole énfasis y significación a la intención literaria. Otro poema donde se puede ver esto es “Muerte de Narciso”: *“Dánae teje el tiempo dorado por el / Nilo”*. También, “Sonetos a la Virgen”: *“El molino, Deípara, sea el que acabe”*. Además, en el poema “El arco invisible de Viñales”: *“Demetrio, hermoso de cejas, ciego fue a Egipto”*. En “Danza a la Jerigonza” encontramos varios ejemplos: *“Tito Andrógino, la puerta indiferente deja paso al secreto / no a la forma de lo exterior, temblando y no diverso”*. *“La copia de los Dioscuros hacia el flujo final se precipita”*. *“...de la corriente en su contorno, su límite / endurece en la proporción del coral frente a Cronos”*. Así es como se pueden encontrar rasgos de intertextualidad en toda la poesía de José Lezama Lima, que utiliza esta herramienta como uno de sus principales puentes hacia la grandeza y complejidad de su poesía.

Para justificar el modelo de análisis levantado en cuanto a la lírica, es necesario ejemplificarlo con algunos poemas que están tratados con mayor profundidad en el anexo:

| “Muerte de Narciso” | |
|----------------------------|--|
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Alabanza |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Dieciséis |
| Tipo de Rima | <p><i>Consonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 2-4-6</p> <p>Estrofa 2: Verso 5-8</p> <p>Estrofa 4: Verso 4-7</p> <p>Estrofa 14: Verso 7-8</p> <p>Estrofa 15: Verso 1-2</p> <p>Estrofa 16: Verso 7-9/10-15/12-14</p> <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 3: Verso 1-4</p> <p>Estrofa 5: Verso 6-7</p> <p>Estrofa 6: Verso 3-5</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>Estrofa 8: Verso 4-6</p> <p>Estrofa10: Verso 2-3</p> <p>Estrofa 11: Verso 4-7</p> <p>Estrofa 13: Verso 2-4</p> <p>Estrofa 16: Verso 1-3</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Metáfora:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo” • “la frente que se abría en loto húmedo” <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “envolviendo los labios que pasaban entre labios y vuelos desligados” <p><i>Hipérbaton:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Vertical desde el mármol no miraba” |

| | |
|---|---|
| “Ah, que tu escapes” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a un nosotros con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Amor a la patria |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 1-3/5-7/6-8/11-13 |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Metáfora:</i> • “las preguntas de esa estrella recién cortada” <i>Reiteración:</i> • “pues el viento, el viento gracioso” <i>Personificación:</i> • “se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos” <i>Comparación:</i> |

| | |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “se extiende como un gato para dejarse definir” |
|--|---|

| | |
|---|--|
| “Rueda el cielo” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Alabanza a la naturaleza |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Dos |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 1-3/4-6 Estrofa 2: Verso 3-5/4-6/10-12/11-13 |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Personificación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “de esta flor única cárcel: corona sin ruido” |

| | |
|---|---|
| “Son Diurno” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Rescatar la grandeza de la música nacional |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1. Verso 2-4/10-12/16-18/17- 19/20-22/23-25 |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> • “ahora que ya tu calidad es ardiente y dura, como órgano que se rodea de un fuego” <i>Reiteración:</i> |

| | |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none">• “Ya en tus oídos y en sus golpes duros golpea de nuevo una larga playa” |
|--|---|

4.3. Ensayo.

Los ensayos de Lezama Lima analizados y resumidos son cuatro: **A partir de la Poesía, La imagen histórica, Las imágenes posibles, X y XX.** A los que se añade un pequeño resumen de cada ensayo. El modelo de análisis creado incluye: voz (el sujeto que escribe), tenor o tema del ensayo, postulados (ideas centrales propuestas por el autor), lenguaje (si es formal, técnico, etcétera) y finalmente el estilo utilizado (si se refiere a un estudio literario, filosófico u otros).

Tomando en cuenta la influencia del Barroco español en Lezama Lima, nuestro análisis también revisa las características que son tomados de esta tendencia; especialmente desde un barroco latinoamericano, porque a pesar de que la génesis del Barroco es europea la escritura lezamiana es desde una América en construcción identitaria; este Barroco es configurador de esta identidad

4.3.1. Análisis: A partir de la poesía

Voz: Se asume como un yo “Es para mí el primer asombro de la poesía, que sumergida en el mundo prelógico no sea nunca ilógica”¹³¹ que habla por un nosotros para reflexionar juntamente con el autor (lectores de la poesía).

Tenor o tema del ensayo: el “Asombro”, “Causalidad”, “Continuo de la imagen” y la “progresión metafórica” como elementos que sustentan la poesía, detallados en la síntesis y en el apartado de lenguaje.

“Las eras imaginarias”, como épocas que marcan la historia de la poesía y que se relacionan con los mitos.

¹³¹ *Ibíd.* “A partir de la poesía”. Pág. 313.

Postulados:

1. “Asombro”, “causalidad”, “continuo de la imagen” y la “progresión metafórica” son los factores fundamentales de la poesía.
2. El primer asombro que nos causa la poesía es que está situada en un mundo prelógico, pero no por eso es ilógica.
3. Las “eras imaginarias”, como una de las formas de conocer la historia a través los mitos.

Lenguaje: una reflexión poética desde un lenguaje poético y cargado de metáforas e hipérboles *“se sabe que hay un camino, para la poesía, que sirve para atravesar ese desfiladero, pero nadie sabe cuál es ese camino que esta al borde de la boca de la ballena; se sabe que hay otro camino, que es el que no se debe seguir, donde el caballo en la encrucijada resopla, como si sintiese el fuego en los cascos, pero sabemos también que ese camino sembrado de higueras, cepilla las virutas del perro de aguas cuando comienza su lucha con el caimán en las profundidades del légame*

removido”¹³². Conceptos creados por el autor, como los antes mencionados: el “asombro”, es el impacto que nos produce en primera instancia la poesía. “Causalidad” que por una parte es la realidad y en segundo lugar es la poesía en sí misma. “Continuo de la imagen”, la imagen presente y que se desarrolla en la poesía y la “progresión metafórica” lograda cuando el asombro que nos produce una imagen consigue mantenerse. Eras imaginarias, refiriéndose a las eras o épocas históricas que se relacionan con la poesía a través del mito. Existen cinco. Pueden seguir sucediendo a medida que pasen los tiempos.

Estilo: Estudio literario del género poético, nos atrevemos a afirmar un ejercicio metalingüístico puesto que va más allá de la poesía en cuanto género, sino más bien de la poesía en cuanto expresión de las múltiples posibilidades de la mente y la creación humana. Es una reflexión de la poesía desde la creación misma, las imágenes y lo imaginario. Relacionadas con la historia del hombre a través de los mitos.

¹³². Ibid.

El asombro, como factor fundamental de la poesía, así como la causalidad y la progresión metafórica de ésta y el continuo de la imagen son algunos de los tópicos que destaca Lezama Lima en su ensayo acerca de la poesía.

La primera aseveración que él hace es situar la poesía en un mundo prelógico, aclarando que no por esto es ilógica, sino que se encuentra situado antes de la lógica. Esto es para nuestro autor el primer asombro que causa la poesía. Diferencia dos caminos en la poesía: uno que se debe seguir y otro el cual no debe ser penetrado.

Una primera causalidad es la realidad. Al entrar en la poesía quedamos expuestos a otra causalidad: la poesía misma, y siendo capaces de mantenernos en esta otra causalidad lograremos ganar una duración que crea las metáforas causales. Lo más complejo, señala el autor, es asumir la metáfora con el asombro que esta nos causa y mantenernos en ella. Pero para lograr este asombro que debiese producir la poesía es fundamental la imagen invocada. La causalidad metafórica y el continuo de la imagen, son los componentes fundamentales de la poesía. El uno sin el otro no tiene mayor sentido, es decir, la imagen debe poseer esa metáfora y aquella imagen debe sustentar a la metáfora. Ejemplo de esto son los epítetos homéricos: Terento, la de las grandes murallas, que luego de treinta y cuatro siglos fue comprobada gracias a las

excavaciones de los arqueólogos. Para el americano lo desconocido se convierte en digno de imitar. Tanto los hechizos como las situaciones excepcionales logran penetrar en el invisible poético, dándole un centro de gravedad.

Al entrar sujetos de una cultura en territorio de otra cultura, inevitablemente se produce una unión, especie de mestizaje cultural. Al volver a su cultura original, no será ya lo mismo puesto que sus ojos y sentidos en general han absorbido otras sutilezas. Esto de alguna manera es una forma de invasión, de apropiación que podría ser indebida, pero a la vez enriquecedora.

El asombro pasa de ser un hecho excepcional a formar parte de un todo, llevado a la misma intencionalidad durante un tiempo. Entonces tiempo e intencionalidad, forman una unidad inseparable y dentro del tiempo. Nuestro autor, destaca la capacidad de reiteración y reintegración de estos hechos, pero que al repetirse pierden su encantamiento inicial.

Dentro de esa coralidad que actúa en la imagen escoge: la espera a los pies de la muralla, el adolescente errante, la retirada y el destierro. Y justifica el hecho de

escoger por la espera a los pies de la muralla en vez de la ciudad sitiada, puesto que en el último caso a estos les espera la muerte o la rendición y en ninguno de los dos casos es muy digno. Diferente es el caso de Priamo que va a la ciudad enemiga en busca de su hijo muerto arriesgando que su regreso sea en las mismas condiciones de su hijo. Priamo y Aquiles se encuentran y surge una admiración mutua, existe comunicación entre las dos fuerzas, dos acciones; una noble y la otra reprobable son guiadas por el mismo dios. Aquiles es pagado para devolver el cadáver, su gentil acción se ve truncada por ser pagada, quitándole la real grandeza. Lo que une a ambos personajes es la tensión entre sitiados y sitiadores. Pero según el autor la única posibilidad para los que esperan a los pies de las murallas es la aceptación de estas dádivas.

Luego menciona a los etruscos, pueblo que era esencialmente teocrático. Estos creían irrevocablemente de que Dios, el monarca y el sacerdote eran la misma persona, esto nos demuestra la importancia de la vida sagrada que ellos tenían. Los compara con los romanos, para esto cita a Vico quien diferencia entre el nombre (*quaestionem nominis*) y la definición (*quaestionem definitionis*) que eran las “ideas que despertaban en la mente del hombre al proferir una palabra, puesto que con esta creencia de los etruscos nos damos cuenta de que ambas cosas cobraban un solo sentido.

Para terminar con este ensayo, nos define su concepto de las “eras imaginarias”, las cuales son épocas de la historia en que la imagen actúa en determinadas circunstancias o hechos excepcionales; por tanto nos aclara que no solo basta que la imagen se una a la historia para que nazca una era imaginaria, sino que estas deben surgir en un fondo histórico pero que este hecho se convierte en una causalidad metafórica. Menciona cinco eras imaginarias:

1. La filogeneratriz: que supone el estudio de tribus de tiempos primitivos. Esta comprende a los idumeos(Palestina), los escitas (Asia central. Siglo V a.c.) y los chichimecas (México. En la mitología de la primera, se explica el nacimiento del ser humano durante el sueño profundo de un hombre de cuyo costado crece un árbol y en una de sus ramas nace otra criatura.

2. Lo relacionado con la muerte en la cultura egipcia es la segunda era imaginaria mencionada por el autor. Egipto, según el autor, es el país que cultiva la mayor riqueza religiosa de la prehistoria mundial. El rey viene a ser una especie de copia casi reencarnada del período de los gigantes.

3. La tercera era se refiere a lo órfico y lo etrusco: órfico, relacionado con Orfeo el dios que desciende a los infiernos imitando a Jesucristo. En cuanto a los etruscos, la obtención del fuego puro y la fundación del templo de Vesta, guardador del fuego. Con los etruscos nace el “potens”, es decir, la posibilidad de validar algo que podría ser imposible pero sí es que ésta actúa sobre lo posible.

4. Cuarta etapa imaginaria es la de los reyes como metáforas: relación de Felipe IV con Sor María de Agreda, la sabiduría taoísta, los druidas y los aztecas, las piedras incaicas. Finalmente en esta era menciona los conceptos católicos de gracia, caridad y resurrección. Por la caridad es la única forma de obtener la gracia y la resurrección nos lleva a Dios.

5. La posibilidad infinita, el “potens”, en José Martí, es la quinta era. Mencionando especialmente la pobreza material que escampa en riqueza espiritual, y el que no es pobre podrá empezar de nuevo desechando su estado material, porque él cree que ser más pobre es vivir cerca del milagro. Todos los resultados de la pobreza

a uno lo llevan a la posibilidad infinita o “potens”, que definida en palabras del autor es cuando “lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud”.

Termina este ensayo afirmando que estamos en el comienzo de una era poética.

4.3.2. Análisis: La Imagen Histórica.

Voz: yo “tres fases colocaría yo en el umbral de esta nueva vicisitud de la imagen en la historia”¹³³ que a veces se convierte en un nosotros como queriendo reflexionar juntamente con el lector guiándolo en la reflexión “En el ejemplo anterior precisamos que la ausencia de diversidad es el primer muro que la imagen encuentra en su camino”¹³⁴

Tenor o tema del ensayo: La imagen. El nacimiento de esta en una preimagen.

Postulados:

¹³³ Ibid. En *La imagen histórica*. Pág. 330.

¹³⁴ Ibid. Pág. 327.

1. La ausencia de diversidad es el primer obstáculo que la imagen encuentra en su camino.
2. La imagen nace desde una preimagen
3. La poesía es el lugar donde lo imposible se vuelve posible.
4. La imagen existe más allá del símbolo y de la imaginación.

Lenguaje: Metafórico al explicar: *“la imagen extrae del enigma una vislumbre, con cuyo rayo podemos penetrar, o al menos vivir en la espera de la resurrección”*¹³⁵.

Comprendemos también en esta afirmación un lenguaje hiperbolizado, además de la creación de conceptos nuevos: “potens”: (ya mencionado y definido en **A partir de la poesía** y utilizado en este ensayo) “El imposible sobre lo posible crea un posible en la infinitud”. El hombre no puede justificar ni comprender la muerte, es imposible. Esta imposibilidad hace que la resurrección para el hombre sea factible. Otro ejemplo que da nos explica que aquel que cree vive ya en un mundo sobrenatural, ya que cualquier participación del hombre en lo imposible convierte al hombre en un ser también imposible.

¹³⁵Ibid. Pág. 330.

Estilo: Reflexión que apunta hacia la imagen como lo posible, pero que desencadena a la vez un imposible creado en nuestra mente. La imagen que pretende reducir lo sobrenatural a los sentidos del hombre. Es una reflexión desde la literatura y específicamente desde la poesía.

El concepto central de este ensayo es la imagen. Como primer acercamiento tenemos que la ausencia de diversidad es el primer y mas importante impedimento de la imagen, ahora bien menciona a Horacio y a Boileau, dándonos cuenta de los múltiples sucesos de intertextualidad que se nos presentan en su obra, que aseguran que también la extrema diversidad es desfavorable en el poema. E incluso cita las palabras de Lope de Vega diciendo que esto es muy vicioso. El autor pretende que esto no es tan cierto o por lo menos que la imagen puede doblegar la diversidad y actuar sobre ella pareciendo que este exceso de imagen no es tan abusivo o por lo menos no es innecesario.

También concibe el nacimiento de la imagen en una escuálida preimagen que fluctúa entre lo diverso o la extensión, ambas esferas donde esta surge. Ejemplifica la imagen con las escalas de perfección en el budismo: el vestíbulo del alfarero, el árbol

de coral, la cadena del ojo de tigre, el Ganges celeste, la terraza de malaquita, el infierno de las lanzas y el nirvana del perfecto. Todas estas imágenes ascienden desde lo pacífico al furor, como varias parejas antitéticas: una imagen placentera frente a otra fulminante.

Así como estas parejas de imágenes vemos aparecer con frecuencia las épocas mitológicas y oscuras, pero que muestran lo mitológico como el esclarecimiento, esta referencia a lo mitológico es muy particular de la tendencia barroca que se presenta en su obra, en especial influenciada por Góngora. Cita a Gianbattista Vico quien vio que la poesía, si es tiempo fabuloso, es oscura y se vuelve mitológica. Esta adivinación hace de la poesía el lugar donde lo imposible, se rinde a la posibilidad. Este autor dice que en el hombre existe otro tipo de razón que le permite a éste el nacimiento de una razón mitológica y comprender, a su vez, la conversión de lo fabuloso en mitológico. Este autor nos presenta ante a la idea platónica universal sus propias ideas de sus universales fantásticos e imaginarios.

Es posible vislumbrar así la imagen más allá del símbolo y de la imaginación, tal parece ser la intención del escritor cubano. De ejemplo se propone una rama que

puede ser símbolo de fertilidad, pero que cuando esta rama desciende al Hades esta rama se transforma en imagen. Imagen puede ser opuesta a imaginación. Sitúa a la poesía en un piso de ingenuidad y caridad pues esta todo lo cree.

Menciona tres fases de la imagen en la historia: “Lo imposible creíble” de Vico.

Vale decir que con el sólo hecho de creer el hombre se transforma y vive en un estado sobrenatural. La segunda: “Lo máximo se extiende incomprensiblemente” el ser máximo es el que debe ofrecer una realidad sino tendríamos que aceptar que la realidad no es tal. Y tercero: *“no es bueno que el hombre no vea nada; no es bueno tampoco que vea bastante para creer que posee, sino que vea tan sólo lo suficiente para conocer que ha perdido. Es bueno ver y no ver; esto es precisamente el estado de naturaleza.”*¹³⁶ La imagen pretende reducir lo sobrenatural a los sentidos del hombre.

El imposible sobre lo posible crea un posible en la infinitud. El hombre no puede justificar y comprender la muerte, es imposible. Esta imposibilidad hace que la resurrección para el hombre sea factible. Como para confirmar este ejemplo nos

¹³⁶ Ibid. Pág. 330

asegura que la claridad de un hecho puede ser la claridad de otro hecho. Aunque estos hechos no sean equivalentes.

En la mitología se habla de la existencia de gigantes, como los llama Ovidio, estos forman la imagen del hombre transfigurado, existiendo los de la luz y los de las tinieblas. Hesiodo habla de los titanes en el tiempo fabuloso o mitológico.

Para finalizar afirma que no sólo en la concepción sino en el relato de la concepción de Dios existe el Espíritu Santo.

En este ensayo deja claramente establecido la importancia del mito en la configuración de la identidad de una cultura, siendo lo mitológico influencia del Barroco. Por otra parte la intertextualidad presente en casi todos sus ensayos nos hablan de un escritor que no ignora la importancia del saber, no como un hecho acabado sino como un proceso de construcción, a pesar de lo anterior Lezama nos instruye en el lenguaje para una mayor comprensión del mundo que nos rodea, algo que no nos propone como una tarea fácil, debido a la complejidad de un lenguaje lleno de

metáforas e imágenes, recordándonos la importancia de la forma de expresar las cosas desde la belleza.

4.3.3. Análisis: Las Imágenes Posibles.

*Las imágenes posibles*¹³⁷, corresponde al tercer ensayo de José Lezama Lima que analizaremos. Este texto se divide en dos partes que hemos estudiado, de acuerdo con los modelos establecidos que se contemplan a continuación:

Voz: Un *yo* que se dirige a un interlocutor que a ratos se convierte en una pluralidad, pasa desde un *tú* hacia un *ustedes* y se maneja dentro de esos límites.

Tenor o tema del Ensayo: La noción de Imagen, como soporte de la esencia poética, como recurso indispensable para la poesía, de manera que trascienda o haga trascender los espacios universales que forman parte de nuestra cultura colectiva.

¹³⁷ *Ibíd.* “Las Imágenes Posibles”. Pág. 218.

Estilo, (de acuerdo con su naturaleza, si es crítica o reflexión): Contiene un pensamiento crítico, al valorar las nociones que se establecen en el transcurso del ensayo y un tipo de reflexión en torno a la importancia y necesidad de estas nociones.

Lenguaje utilizado: Lenguaje poético.

En este ensayo, del año 1948, Lezama Lima nos sitúa en el ámbito de la *imagen*, como espacio regulador y articulador de todo el texto. La importancia de la imagen se manifiesta en todos los sentidos, ya sea como creadora de la sustancia poética lo que le confiere el grado de absoluto ante cualquier espacio de creación. El concepto de imagen, según el autor, está arraigado en cada cultura, y para ejemplificarlo, nos lleva a través de los mitos que son núcleos reguladores y explicativos de los orígenes.

El autor se adentra en el texto, en primera instancia dando cuenta de la noción que origina este ensayo:

*“... La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen,
la imagen como la última de las historias posibles... Ni es posible que
un orgullo desacordado al enarcar la red de la imagen pueda prescindir
de la constitución de los cuerpos de donde partió...”¹³⁸*

Asimismo, la articulación o el habitar en el mundo, en consideración con el propio *ethos* de manera sentenciosa, como seres humanos, que se constituyen como creadores y funcionarios de esa misma creación, se lleva a cabo en función del concepto aludido, es por esto que el autor sostiene lo siguiente:

“...Pues solamente de la traición a una imagen es de lo que se nos puede pedir cuenta y rendimiento. Todo lo que el hombre testifica lo hace en cuanto a imagen y el mismo testimonio corporal se ve obligado a irse al pozo donde la imagen despereza soltando sus larvas. Y la escisión de semejanza e imagen presupondría un cuerpo bordeado como un ejercicio de sus límites imposibles. Límite que sería un ejercicio, no la inocencia ni el don órfico del canto. Y como la

¹³⁸ *Íbid.*

semejanza a una Forma esencial en infinita, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija."¹³⁹

De esta manera se da inicio a la reflexión en torno a la imagen, como concepto articulador del ensayo. Los seres se constituyen en imagen, desde el momento en que su habitar en el mundo se ve mediatizado como ente social autónomo y reflexivo, cuyo transitar se realiza en función las propiedades que les son intrínsecas pero que están vinculadas de raíz a aquello que es la constitución de la poesía, en tanto lugar de resguardo de la imagen. De esta manera se enfatiza el ligamento de los seres al imaginario que se despliega en el recurso lírico.

Es así como el autor se introduce en la siguiente parte donde hace alusión a distintos momentos de la historia donde las imágenes resaltan tanto, por su potencia metafórica como por su poder evocador de las eras imaginarias, por lo tanto sería la imagen y la metáfora las que condicionan el ciclo temporal de la historia. En este

¹³⁹ *Íbid*, Pág. 218-219.

sentido Lezama elabora un espacio dentro del texto donde da cuenta de hitos y momentos que contemplan un plano de sustitución mediante la imagen:

“...así vemos al griego en el período de los mitos, tratando las artes dentro de la revelación interpretada, pero el griego volvía a angustiarse en el período socrático o dialéctico al enfrentarse con el nacimiento del ser. La era mítica lo había enarcado hasta su destino, su espanto valía tanto como la sustitución que él hacía. La metáfora impulsando al hombre hasta su destino lo fortalecía.”¹⁴⁰

En este sentido el autor no establece una dicotomía entre las nociones de imagen y metáfora, sino que las hace válidas en un plano respectivo, por lo tanto *imagen* se corresponde con *metáfora*, en tanto dan cuenta, en forma de unidad, de aquello que permanece fijo a través del tiempo, en el cual el progreso o los rasgos evolutivos tienen un sentido inoficioso, porque nada supera el poder ejercido por las nociones ya mencionadas.

¹⁴⁰ Íbid, Pág. 220

Asimismo, podemos señalar que el ensayo **Las Imágenes Posibles**, contiene un alto grado de espíritu trágico, al manifestar con recurrencia los episodios acontecidos durante la época de la Grecia antigua. Se hace alusión al sino trágico, a un destino espantoso, que desencadena a su vez una serie de imágenes potentes que marcan un pensamiento al evocar épocas pasadas. Es lo que se conocería como saber trágico. De acuerdo con esto y siguiendo a Jaspers¹⁴¹:

“...en la tragedia griega es este mundo mítico el que constituye el material. Lo nuevo es que en el saber trágico ya no impera la tranquilidad, sino que su interrogante es impulsado siempre más adelante. Las preguntas y las respuestas alcanzan su culminación en las transfiguraciones de los mitos...”¹⁴²

Es así como el autor de nuestro ensayo instaura su reflexión en torno a la imagen, para luego decantar en la metáfora y las claves del mundo antiguo, en cuyo

¹⁴¹ Jaspers, Carl, 1883-1969. Médico psiquiatra y filósofo alemán, nacido en Oldenburg, es junto con M. Heidegger uno de los grandes representantes del existencialismo alemán. Antes de dedicarse a la filosofía, ejerce como psiquiatra durante ocho años en Heidelberg, donde primero enseña psicología y luego, a partir de 1916, filosofía, hasta ser expulsado en 1937 por su postura antinazi, adscrito a la corriente del existencialismo.

¹⁴² Jaspers, Carl, **Esencia y Formas de lo Trágico**, Editorial Sur, Buenos Aires, Argentina, 1960. Pág. 25.

soporte está la noción de mito, y es que perfectamente puede Lezama tratar de sustituir la tríada imagen-semejanza-metáfora, para establecer un soporte que reúna en sí mismo toda la tradición cultural y la esencia de la poesía. Recordemos que inicialmente sostiene que la imagen es la piedra angular del ejercicio poético y para ello hace alusión a la importancia del concepto en la cultura antigua y la era imaginaria. Es así como nos sitúa Lezama en la “lucha fratricida de Atreo y Tiestes, representada por Ifigenia en telas tejidas, o las relaciones que se establecen en el asesinato de la madre de Orestes, o la eterna flagelación que reduce a Prometeo a víctima de los dioses”. Todo ello nos permite configurar una secuencia de imágenes que explica el importante sentido de éstas para la creación humana. Lezama argumenta la importancia de la imagen y la metáfora como penetración de conocimiento para elaborar diversos recursos poéticos, así como para precisar conceptos que solamente se desprenden de los retratos individuales que nos formamos como individuos que consideran el espacio de creación literaria como opción.

Es así como transita por espacios de la cultura china, donde da cuenta de ceremoniales que permiten configurar un retrato pictórico y de sabiduría oriental, a su

vez como explicación de los orígenes y de la eterna complejidad del hombre en torno al ser:

“..Y en las conversaciones entre el rey Shan y el Marqués de Khi se trazan los principios invariables del método celestial, que comprende desde el uso armonioso de los cinco divisores del tiempo, hasta el tratamiento adecuado para el pago de las deudas. Así aquel pueblo extendía, como el inmenso desfile de las chirimías¹⁴³ de sus bandas, su sabiduría como la sierpe de sus murallas. Llegó a habitar el humo y el sueño, el rostro ante el estanque y la luna fría, que igual al estanque con el desierto.”¹⁴⁴

Todo lo dicho anteriormente, es un preámbulo para dar cuenta de la consistencia del espacio de la poesía, que a su vez requiere de alteraciones de los sentidos, a través de la metáfora, para poder constituirse como espacio de creación legítimo. De modo que el ensayo es un recurso doble al tiempo que se constituye como una autorreflexión

¹⁴³ Flautas, gaitas.

¹⁴⁴ Íbid. Pág. 223.

de lo que constituye a su vez el núcleo inicial de la poesía y al mismo tiempo genera una proyección de su propio trabajo poético, puesto que está reflexionando doblemente desde la poesía y desde la construcción del Ensayo con lo cual establece la posibilidad de configurar allí un nuevo género para abordar aquellos elementos que forman parte de la meta reflexión poética o bien de la meta reflexión narrativa. El ensayo es para Lezama la reconstrucción del mundo a partir de las claves otorgadas por las diversas culturas. Es por ello que el autor hace mención al interior de su obra, de los distintos espacios de códigos culturales, no tan sólo desde su propia experiencia latinoamericana, sino desde la ejecución histórica, a través de las distintas culturas. En este ámbito se declara consistentemente, a nuestro juicio, la dicotomía que surge entre el ejercicio ensayístico y el poético de nuestro autor. Como ya señalábamos, en el ensayo Lezama Lima incorpora un ejercicio reconstructivo del mundo, lo que se diferencia de la poesía, al no intentar *re-construir* sino otorgar nuevas *re-significaciones* a la realidad que opera para materializar el ejercicio escritural. Esto implica realizar una reinterpretación y fundar nuevos sentidos que se apliquen a la descripción del mundo. De ahí que el autor, procese las significaciones de los elementos de la naturaleza o simplemente los describa, pero reparando en aquello que está velado o tan expuesto, que cotidianamente lo anulamos. Nos referimos a

mecanismos exploratorios en torno a paradigmas, como son las claves culturales clásicas de las culturas ancestrales, a las que Lezama confiere segundas o terceras proposiciones de análisis.

... "Su galope, precedido y perseguido por un alma, hacia del caballo el habitante de una inmensa sustancia que rodeaba al caballo; pero si niego este cuerpo, este caballo, quedaba esa extensión que era un alma, que era como un inmenso caballo, como si en cada sitio regido por nuestra visión fuese inminente la aparición de un caballo... Y el caballo se tornaba en un gran cuchillo..."¹⁴⁵

Cuando hablamos de estas alternas proposiciones de análisis queremos destacar lo fundamental, pero visto desde otras perspectivas. Esto hace patente el sustrato barroco que atraviesa la obra de Lezama Lima. Específicamente el referirse a espacios de artificios formales a través de la metáfora, la adjetivación, el hipérbaton forzado o los efectos rítmicos y musicales del lenguaje. Todos los aspectos que hemos desarrollado en torno a las imágenes culturales resaltadas por nuestro autor, contemplan

¹⁴⁵ Íbid. Pág. 226

el recurso de *alteración de los espacios de realidad*¹⁴⁶ como dispositivo simbólico que vehiculiza su propio ejercicio analítico. Es así como al plantear la serie de acontecimientos clásicos, que forman parte de la raigambre cultural de los pueblos, resalta la presencia de lo extremado, para que la poesía pueda desarrollarse en todos los niveles y formas posibles. De acuerdo con esto, José Lezama Lima señala:

“...No nos encontramos al regreso con ninguna brusquedad excesiva, sino con su tercera palabra: lo que prueba demasiado, no prueba nada. Luego la poesía y su creación, necesitaban desde su inicio la prueba hiperbólica, y nos encontramos con que esa mentira toma peso y se justifica en esa prueba hiperbólica...” “En la multiplicación del sonido de los caracoles de guerra, en la instalación de los carros para el gran torneo verbal, rodeado de la muerte y de la incesante flecha, los dos príncipes situados armoniosamente en sus carros trazan los círculos del ser, de los mentirosos sentidos y la verdad del vencimiento.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ Esta alusión, nos es propia y la hemos desarrollado para formular un concepto que tiene que ver con la exageración de los niveles de realidad, que plantea José Lezama Lima, con la noción de *hiperbolismo*, o *prueba hiperbólica*.

¹⁴⁷ *Ibid.* Pág. 226.

Es de esta manera como el autor construye su propio pensamiento en torno a las alteraciones de la realidad, mediante un ejercicio de hiperbolismo para otorgarle el sentido de validez, a la hora de crear la composición poética. De acuerdo con esto, viene a bien citar a Carl Jaspers quien señala *“En las creaciones poéticas adviene a su validez lo que en el poeta es una construcción de pensamiento. Empero, cuanto más en ellas el pensamiento se muestra como tal, sin hacerse vivo en las figuras, tanto más endeble resulta la poesía”*.¹⁴⁸ De aquí el recurrente empleo de las figuras de imagen, para poder otorgar el carácter de validez al recurso poético.

En la segunda parte del ensayo, se introduce la presencia del simbolista francés Arthur Rimbaud, personaje admirado y ya aludido en la obra anterior de Lezama Lima. De pronto parece que el nombre del poeta francés, fuera causa de un pretexto para mencionarlo y de manera velada o como un subterfugio bien intencionado, para declarar de manera casi inconsciente la fatal admiración que el cubano sentía por los poetas denominados como malditos. Inicialmente, se desarrolla la idea de nutrición

¹⁴⁸ Jaspers, Carl, *Íbid.* Pág. 36.

poética, que dice relación con la presencia de un sub-tema que va enraizado en lo anterior, de manera de retomar la idea de prueba hiperbólica, compulsando con los poderes del hombre al reafirmar su propio orgullo, por medio de las creaciones que sustenta. Asimismo, retoma la temática de la mitología clásica para reformular la noción de exageración de la realidad inmediata, mediante la escritura o lo acontecido en la antigua Grecia:

“...En los misterios eleusinos, Ceres marcha acompañado de la flor de la adormidera¹⁴⁹, y el sacerdote, en la ofrenda de los cabritos, riega con el cántaro y empuña con el misterio de la siniestra adormidera. Cada esbozo de lanzar la semilla está acompañado por gestos de la adormidera para provocar su olvido, para sumirla en el sueño que marcha al encuentro de Perséfone.”¹⁵⁰

Luego señala:

¹⁴⁹ Tipo de planta parecido a la Amapola.

¹⁵⁰ Íbid. Pág. 228.

“...el estallante ojo frío de la mesa de azar; el alma desatada del capitán que avanza en el desierto rodeado de negros; el campamento dormido con las hogueras desiertas; las expectativas del agua corriendo entre el veneno y el atardecer...”

Estas acciones que se llevan a cabo al interior del ensayo, nos confieren la capacidad de ver las exageraciones que acontecen en el mismo y que de alguna forma nos hace pensar en el carácter barroco de la escritura lezamiana. Es así como se incorpora un tipo de relación intertextual con el escritor español Luis de Góngora, elemento recursivo en la obra de nuestro autor. Es así como se establece un diálogo cuando Lezama señala que la poesía sustenta un espejo que, a su vez, sustenta un revés que otorga una poesía de mayor movilidad, pero de muy difícil desciframiento. Pareciera como una suerte de justificación y para ello recurre a Góngora aludiendo a un soneto dedicado al Conde Villamediana, para celebrar el gusto que éste tuvo en cuanto a la elección de joyas, pinturas y caballos. Recordemos que una de las nociones fundamentales que aquí se abordan, tiene que ver con la exageración de la realidad, ya sea dentro de la poesía o fuera de ella para poder crearla. En este sentido Góngora, utiliza de manera brillante el recurso de la palabra, para simplemente crear una acción

de arte. De igual manera, en torno al elemento intertextual encontramos aludido a otro poeta maldito, Paul Verlaine, (en el sentido histórico) quien según el desarrollo de nuestro autor, se encuentra en compañía de Arthur Rimbaud:

“Ahora Paul Verlaine está en Londres con barras clownescas de brea y de hollín. Y Rimbaud está con él y ha sido la disculpa unas clases de francés que remediarán la pobreza. Detrás de ellos como antiestrofa o coro, las madres. La de Rimbaud, que ve siempre que su hijo se le escapa desde que tenía diez años. Y la de Verlaines, que es la madre muy vieja del cuarentón largo, que ve que su hijo, más allá de la esposa y del hijo, la busca siempre, le pertenece.”¹⁵¹

Nuevamente se desencadena al interior del ensayo el diálogo con las otras vertientes históricas de la realidad, que nuestro autor toma, para dar cuenta del ejercicio poético que las palabras pueden desencadenar. De ahí el recurso de la imagen que retrata cuando habla de la situación antes mencionada entre los poetas simbolistas

¹⁵¹ Íbid. Pág. 231.

franceses. Alude de esta manera, que la poesía, en sí misma es instante y discontinuidad, pero que puede ser llevada al plano de continuidad mediante el poema.

Finaliza este ensayo, dándose cuenta del poder no menos recursivo de la imagen como figura predominante en el ejercicio de la poética. Termina señalando la importante ejecución escritural que tuvo Dostoievski, mencionando el concepto de novela francesa del siglo XIX y la metafísica idealista alemana. De esta manera concluye con lo siguiente:

“Europa hizo la cultura. Y aquel verso: tenemos que fingir hambre cuando robemos los frutos. ¿Hambre fingida? ¿Es eso lo que nos queda a los americanos?. Aunque no estemos ni en armonía ni en ensueño, ni embriaguez o prelude: el toro ha entrado en el mar, se ha sacudido la blancura y la abstracción, y se puede oír su acompasada risotada baritonal, recibe otras flores en la orilla, mientras la uña de su cuerpo raspa la corteza de una nueva amistad.”¹⁵²

¹⁵² Íbid. Pág. 237.

Por lo tanto, el discurso ensayístico se acaba cuando se superpone la imagen del toro, simbolizando de manera solapada la cultura americana, que se alza por sobre la figura mediatizada en ente de la Europa creadora y precursora. Pero siempre estableciendo un vínculo, cuya alusión sería una nueva amistad.

4.3.4. Análisis: X y XX

*X y XX*¹⁵³, corresponde a uno de los ensayos de José Lezama Lima, perteneciente a su trabajo **Analecta del Reloj**. En este texto, se establece un diálogo que hemos analizado, de acuerdo con los modelos establecidos que se contemplan a continuación:

¹⁵³ *Ibíd.* “Analecta del Reloj, X y XX”. Pág. 207.

Voz: Una voz impersonal, que a ratos toma la forma de un *yo*, específico y aludido sistemáticamente para la ejecución el discurso.

Tenor o tema del Ensayo: El tema fundamental sería la condición propia de cada cosa, mencionando para ello algunos elementos originarios como son el viento o algunos animales, que han tenido una actuación fundamental en el desarrollo del espacio cultural mítico.

Estilo (de acuerdo con su naturaleza, si es crítica o reflexión): Es un ensayo más bien reflexivo, en el sentido en que se da cuenta de la propia visión (a ratos) de la voz presente, y crítico al inaugurar algunas categorías de análisis que son propias de José Lezama Lima.

Lenguaje utilizado: Lenguaje poético.

Nuestro autor, establece párrafos con diálogos de otras lenguas, sobre todo la francesa. Esto permite considerar su estrecha vinculación con la cultura europea, en

cuanto a autores y formas de expresión, por lo mismo, se da inicio a este ensayo con una frase en lengua francesa:

*“...Partir de un verso. Tout en moi / S’exaltait de voir / La
famille des iridées / Sourgir á ce nouveau devoir. Una iluminación para
la familia de las iridáceas¹⁵⁴: azafrán amarillo, la piña, flor del tigre.
Aún las cosas más oscuras y lejanas tienen sus deberes...”¹⁵⁵*

De inmediato el autor nos entrega la temática fundamental de su obra, pero esto no se consigue hasta llegar al término del ensayo, recién ahí se puede establecer que la frase que da inicio, desencadena la propuesta temática del texto. Lezama establece su discurso nuevamente desde la raigambre clásica griega, y a modo de intertextualidad primordial, habla de la ejecución verbal del poeta Mallarmé y de cómo las reminiscencias en función de su escritura hacen que desencadene la noción del inmenso poderío que tiene la palabra, como mecanismo de ejecución inexorable para la creación de realidades paralelas en el ejercicio escritural. De igual forma, la sentencia primordial al interior de este discurso, es el establecimiento de un diálogo entre dos

¹⁵⁴ La palabra iridáceas, está utilizada en este sentido como un tipo de flor.

¹⁵⁵ Íbid. Pág. 207. según la traducción que hemos realizado, la frase sería: “*Todo en mí / la exaltación de ver / La familia de las iridáceas / Surge un nuevo deber*”.

partes, denominadas como los números diez y veinte en romano. X y XX, dialogan mediante un código abundante en hermetismos, en el que se manifiesta la importancia de las cosas, de allí que señale al principio que inclusive las cosas más oscuras y lejanas tienen sus propios deberes. Esto implicaría la noción instrumental de los conceptos, de las formas utilizadas para nombrar, algo, una de las funciones básicas del lenguaje, lo que también puede entenderse como una forma de establecer límites al definir y otorgarle valor en sí mismas a las cosas.

Cuando el autor habla de *cosas*, alude de igual forma a una planta, al concepto de viento o a un animal, que tiene contenido en sí mismo un quehacer, en el interior de la poesía:

*... "El Céfito frío cuando toca en la boca abierta de las yeguas,
engendra caballos ligeros que viven muy poco..."¹⁵⁶*

Aquí se confiere al viento, denominado Céfito la condición creadora.

¹⁵⁶ *Íbid.* Pág. 208.

*... "Los desniveles de temperatura se vuelven creadores por la
velocidad del viento que reciben..."¹⁵⁷*

De acuerdo con esta proposición, nuestro ejercicio interpretativo, permitiría pensar la especificidad de la alusión. No solamente la temperatura hace lo suyo, como ente creador, sino que una parte de ella, como es el desnivel, también tiene que ver en los cambios que se producen desde la nada hacia el todo.

En el desarrollo de este diálogo, se refiere nuevamente al espacio de la intertextualidad, ahora con el filósofo Descartes, a quien el autor menciona, para dar a conocer que debe leerlo para establecer algunas precisiones en torno al tema de los quehaceres de las cosas. De inmediato se pone como recurso físico el elemento del sueño, pero no se sabe realmente si la voz desde el interior del ensayo habla por sí misma o da cuenta de aquello que sucedió a otro. Acá la voz, toma la forma más personal de todas y se tiende a pensar que aquel sueño sucede a nuestro autor. Es un espacio recursivo dentro de este ensayo, como una forma de poner de manifiesto que nada de lo que es, es lo que parece, o tal vez sí, es quizás el juego de la paradoja en Lezama Lima, propio de la actitud hermética con que lleva a cabo sus discursos.

¹⁵⁷ *Íbid.*

Asimismo, da a conocer sus preferencias en torno al espacio onírico, en que señala con propiedad que asume de mejor manera el sueño individual, por ser una aventura que no se puede provocar. Aquí la voz adquiere el tono más íntimo de todo el texto.

Luego comienza por establecer un diálogo con un *tú*, al interior de ese diálogo preexistente entre las categorías X y XX dice:

*... "Entonces usted cree que en el sueño una divinidad extraña
tiende sobre nosotros un paño, nos amarra, y se divierte
presentándonos frutos para el paladar más oscuro, pero colocando
entre nuestros deseos y su forma una corriente espesa que no podemos
atravesar nunca."*¹⁵⁸

Todo este ejercicio previo tiene que ver con manifestar la especial condición humana ligada *per se*, a la cotidianeidad de las cosas y como recurso innegable para la (des)- construcción poética, lo que da paso a un diálogo intertextual parafraseando a Miguel de Cervantes y enfatizando las imágenes brillantes que nos ha proporcionado,

¹⁵⁸ *Íbid.* Pág. 209.

aunque luego señala que tal brillantez en un escritor, tiene relación directa con el paso del tiempo. El Tiempo ejerce por sí mismo, un mejoramiento a la obra de los autores, por cuanto nos permite revalorar la esencia de sus discursos, a la vez que mejora sus frases o adecua los sentidos, lo que significa otorgar la condición de clásico a aquellos que han plasmado de manera peculiar sus ideas o cosmovisiones del mundo. Cuando Lezama alude al Tiempo, lo hace desde la base que ha propinado anteriormente a la esencia de las cosas, desde la noción de pervivencia a manera simbólica.

Luego del Tiempo vienen los espacios dialógicos de la Vida y la Muerte, encarnados en los conceptos de Príncipe de las Flores y Dama de las Serpientes, respectivamente. Lezama incorpora estos dos aspectos como inherentes a la noción de arte poética: *“Podemos seguir pensando, de acuerdo con esto en la continuidad misteriosa, casi diríamos anteriormente resuelta de la poesía.”*¹⁵⁹

Luego permite valorar una justificación del quehacer poético con el término de la vida. Aduce que la muerte nos recorre de la misma forma en que puede advertirse la continuidad de un poema, todo esto a raíz de su disquisición en torno a que la poesía,

¹⁵⁹ Íbid. Pág. 214.

por sí misma, se nutre de discontinuidad y que a juicio de Lezama, la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte. He aquí uno de los espacios fundamentales al interior del discurso. En relación con el término de la vida y el tránsito propio de un espacio poético.

Nuestro autor finaliza su discurso poniendo de manifiesto su rechazo ante el escritor Edgar Allan Poe, argumentando que le recuerda una época determinada (1830).

José Lezama Lima elabora una sistematización de las nociones de Tiempo, Muerte, Nacimiento, Poesía y Deberes de las Cosas. Para ello construye un mecanismo analítico que tiene como soporte fundamental la proximidad de los elementos de la naturaleza, ya presentes en las concepciones de los clásicos y de algunos autores que menciona. Este tipo de ensayo tiene más bien una condición poética para el desarrollo de las ideas que allí se exponen. El uso de imágenes es recursiva y a veces la sensación de absurdo puede palpase en algunas declaraciones, que son hechas ex profeso. Recordemos que la retórica barroca puede sintetizarse en la coexistencia de dos corrientes: el conceptismo y el culteranismo. Aunque generalmente suele afirmarse que se trata de dos estilos opuestos, lo cierto es que los dos buscan la complicación formal.

El culteranismo incrementa los elementos sensoriales mientras que el conceptismo se basa en la condensación expresiva y para ello se sirve de la polisemia, las elipsis, las oposiciones de contrarios o antítesis, las paradojas, entre otras.

Tenemos en cuenta entonces, que el tipo de discurso de Lezama Lima, de ninguna manera es simple: el hermetismo circunda los límites del texto, a veces ofreciendo párrafos a modo de recomendación de acuerdo a su propio ejercicio argumentativo. Por lo mismo se reconoce el sustrato barroco que envuelve lo dicho y la manera de decir en la obra del autor. A nuestro juicio, sería entonces declarado dentro de la noción de *discurso pragmático*, por lo versado de su ejercicio escritural, a la vez que se adscribe al mecanismo ensayístico, que contiene, el espíritu reflexivo y a la vez la condición poética. Este espacio escritural, que desarrolla nuestro autor está vinculado a las exposiciones de sus temas y las nociones a modo de axiomas o máximas de las cuales desprende su ejercicio analítico. De acuerdo con esto, citamos a Habermas¹⁶⁰:

¹⁶⁰ Habermas, Jürgen, (1929) es el representante más sobresaliente de la segunda generación de filósofos de la Escuela de Frankfurt y la gran figura del pensamiento europeo contemporáneo. **Habermas** estudió Filosofía, Psicología, Literatura y Economía en las universidades de Gotinga, Zurich y Bonn. De la mano de Theodor W. Adorno ingresó en el Instituto de Investigación Social de Frankfurt am Main, en cuya universidad obtuvo en 1964 la cátedra de Filosofía y Sociología.

...”Los discursos pragmáticos en los que fundamentamos recomendaciones técnicas y estrategias tienen un cierto parentesco con los discursos empíricos. Sirven para referir el saber empírico a fines y preferencias hipotéticos y para valorar las consecuencias de las decisiones, tomadas desde la base de ciertas máximas.”¹⁶¹

Lezama Lima integra la noción resolutive cuando permite conocer su estado anímico respecto de algún tema, junto con el ejercicio a modo de visión general acerca de lo que declara. Por lo mismo permite que conozcamos, de manera más bien cifrada, lo complejo de su situación como observador en torno a los temas que propone:

...”Mientras hablaba del nuevo sentido que el tiempo le regalaba a las frases, yo me fijaba en una coincidencia donde el misterio se hace delicia y juego. Piense usted: los labios que se acercan al agua, y el intermedio del vidrio, donde el agua y el aire se han hecho

¹⁶¹ Habermas, Jürgen, **Aclaraciones a la Ética del Discurso**, Editorial Trota, Madrid, España, 2000. Pág. 119.

una síntesis. Cada uno saborea las frases a la manera de sus labios, o al menos, necesita que el tiempo se le vuelva sensación en la boca... ”¹⁶²

Es así como el discurso de nuestro autor se torna intimista pues enuncia o dejar entrever sus propias proyecciones en torno a parámetros establecidos. Termina estableciendo la noción de discontinuidad, como una forma de aproximación a la noción de poesía, y a los deberes y quehaceres que envuelven a las cosas.

Tenemos claro que la claridad estilística del discurso es un recurso poderoso en hermetismos y dificultades, pues Lezama altera algunos niveles de la realidad, para generar nuevos espacios que sean dignos de analizar. Por ello, lo fundamental, es poder hablar de todo, pero decirlo de manera interesante o desde otros puntos en que se pueda implantar la mirada.

4.4. Narrativa.

¹⁶² José Lezama Lima, **El Reino de la Imagen**, *Analecta del Reloj, X y XX*, Editorial Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1981. Pág. 211.

4.4.1. Paradiso.

“Parto para hacer mi novela de una raíz poética, metáfora como personaje, imagen como situación, diálogo como forma de reconocimiento a la manera griega.”¹⁶³

En *Paradiso* se desencadena un reencuentro con la deslumbrante riqueza del idioma, la contemplación de un acto narrativo de gravedad y gracia. Lezama Lima se expresa simbólicamente en una narración bastante compleja, tanto por las características de su escritura barroca, como por la estructura narrativa en la cual hemos podido apreciar una multiplicidad de mundos, de espacios, de voces.

Lo sustancial del barroco latinoamericano en la obra de José Lezama Lima, es determinar y llevar a cabo la concepción de barroco, la cual guarda relación con la contradicción, marginalidad, el gusto por el exceso, la exageración, complejidad en el ejercicio escritural, siendo difícil de comprender, pretendiendo de esta manera, la

¹⁶³ <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras>

originalidad, mezclando incluso lo bello con lo vulgar, lo cual es tomado como medio de expresión popular para los sectores sociales.

El barroco latinoamericano, cuyo precursor es José Lezama Lima, adicto a las demostraciones literarias que realiza Góngora propias del culteranismo, no sólo abarca estos elementos, sino que en su escritura incluye una forma poética de hacerlo al integrar figuras literarias como metáforas, hipérboles, entre otras, sumadas a las imágenes pintadas por medio de palabras, la utilización de perífrasis al momento de ser exageradamente minucioso para describir los acontecimientos junto a todos los elementos propios de la narración. En nuestra investigación, el autor de **“Paradiso”** hace hincapié en la belleza de la escritura, en la expresión por sobre el contenido de lo que se escribe, y es así como Lezama Lima realiza una saturación, incluyendo todos los elementos anteriormente nombrados y además, propone lo esencial en la constitución de la cultura e identidad cubana, el cual es hacer constantes referencias mitológicas y concibe la integración de la raza negra como parte de nuestras raíces.

Específicamente en cuanto análisis del capítulo XII se refiere, la realización del accionar narrativo se presenta, en su mayoría, con un comienzo centrado en personajes

que las atraviesan de comienzo a fin. Personajes que de pronto se convierten en narrador observador o testigo, adoptando visión externa de la historia, y narradores que se convierten en personajes, acogiendo una postura en primera persona, participando de la historia: *Otros rastacueros con desviaciones medulares fingen asombro de clarisas porque comienzo las oraciones en tercera persona y las termino en primera, olvidando que esas mutaciones verbales son, desde Joyce, un hallazgo de la novela contemporánea*¹⁶⁴; esa es la riqueza principal que se desata en el ejercicio escritural de Lezama.

Es la situación que acontece en la historia tercera, en la que el personaje principal a ciertas instancias se transforma en un narrador observador: *“Al llegar al final del parque, dobló a la derecha por el Parque de las Misiones, hasta el anfiteatro”*¹⁶⁵. El narrador en esta ocasión ha relatado los acontecimientos, desde el comienzo, de manera externa, apuntando al personaje principal, adquiriendo una posición ajena a las situaciones. Sin embargo, los cambios de narrador de pronto se tornan bastante bruscos, lo que significa que para el lector la comprensión de los hechos

¹⁶⁴ “Un cuestionario para José Lezama Lima” entrevista cit., pág. 728.

¹⁶⁵ *Ibid.* “Cangrejos, Golondrinas”. Pág.159.

narrados puede tener alguna complicación. Pronto el narrador adopta una postura personal: “*Seguí por el camino que rodeaba al anfiteatro, en el último banco se vislumbraba un hombre*”¹⁶⁶. El narrador, se hace partícipe de los hechos, hablando en primera persona, como lo dictan sus características. Lo anterior significa que el narrador en esta historia es de tipo alternante, pues existe una combinación de voces entre narrador protagonista y testigo. Es decir, los narradores cuentan la historia en 1ª y 3ª persona.

Priman los diálogos cerebrales en los personaje: pensamientos, alma, locura, arrebatos y de un momento a otro, al cambio de historia, se tornan dulces, amables y hermosos. La caracterización de éstos se articula a medida que transcurren los hechos, y esta se realiza por medio de los mismos personajes de los narradores, por ejemplo, en la historia tercera logramos saber la edad del niño que protagonizaba la historia anterior por medio del narrador personaje: ...”*detrás estaba un muchacho como de tres años, con un ropón blanco...*”¹⁶⁷. De esta manera, lo anterior se incluye en historias fragmentadas, pero no por eso sin continuidad o sin conexiones. Lezama Lima articula

¹⁶⁶ *Ibíd.*

¹⁶⁷ *Ibíd.* “Paradiso, capítulo XII”. Pág.176

una narración sobrada de recursos, en la que visualizamos historias que se alternan. Por otra parte, el tiempo en las historias narradas sucede cronológicamente, con la dificultad de un traslado abrupto hasta otra dimensión narrativa explicado más adelante.

No obstante, el tema que trasciende en la historia primera, es la valentía, la bravura que presenta el personaje principal, Atrio Flaminio, al enfrentar los conflictos sociales entre legiones romanas, los gimnastas y las legiones de él, etc. En la historia segunda, el tema principal es en primera instancia la cercanía, el cariño, la sobreprotección que existe entre la abuela y el niño: *“Llegó el niño de nuevo para ver a su abuela, pero ya no se quería apartar de ella...”*¹⁶⁸.

En cambio, en la historia tercera, el tema central es la diversidad de acontecimientos por los que se pasea nuestro protagonista, y el cuestionamiento constante acerca de lo que vive, pues el mundo del paseante se desarrolla entre diversos recorridos vivenciales, en un principio propios y luego ajenos a él: el primero es un cuestionamiento interno acerca de los ruidos que oye; segundo, el encuentro con el hombre del anfiteatro y el cuestionamiento acerca de lo que él hace; tercero, el

¹⁶⁸ Ibid. Pág.158

entrecruzamiento con el matrimonio del mercado y escuchar la historia que les afligía, tomando algún tipo de posesión de esta historia.

La historia cuarta, presenta un tema bastante complejo, como es la obsesión de la mujer por mantener vivo a su esposo, el crítico de música: *“En la noche, aunque dormía, dio muestras de intranquilidad. Pero aquella noche la esposa quiso ir más allá de las virtudes somníferas de la leche.”*¹⁶⁹ *No se trataba de provocar un primer estado cataléptico, de llevar a un sujeto al sueño, sino, por el contrario, ya en el sueño, prolongarlo indefinidamente, prolongarlo hasta regiones bien diferenciadas de la muerte. Conservarlo en un sueño como si ya en la muerte, destilase algunas gotas de vida”*¹⁷⁰. Es así como lo anterior se desencadena habitualmente a través de todo el universo narrativo de *Paradiso*, en una diversidad de historias, como si fuera una suerte de collage relatado.

Por otra parte, el narrador que se presenta en la historia primera, desde el punto de vista en que éste se localice para contarnos la historia, sería llamado tercera persona

¹⁶⁹ *Ibíd.* Pág.176

¹⁷⁰ *Ibíd.* Pág.172

limitada (ver glosario), él sabe todo desde la perspectiva de un personaje específico más que de otros, vale decir, se enfoca en Atrio Flaminio, el personaje principal y no interviene en el accionar narrativo, puesto que sólo presencia la acción: *“Pero ya al acercarse la mañana comenzó a sentir congelarse, y el temblor en las piernas, sentía que volaba, pero al intentar poner el pie en la arena, se deshacía, se transfundían en la transparencia, se avergonzaba cuando daba traspiés y se iba de cabeza”*¹⁷¹. En este fragmento, el verbo sentir nos ayuda a entender que el narrador sabe no sólo lo que hace el personaje, sino que también sabe lo que siente, y en esta ocasión, el narrador sabe que Atrio Flaminio se siente fallecer, sabe que siente vergüenza de estar enfermo y decaer.

En tanto que en la segunda historia, el narrador también está en tercera persona, pero se introduce en la categoría de narrador omnisciente, es decir, sin limitarse a un solo personaje sino que se enfoca tanto al personaje principal (el niño) como a la abuela y a los demás personajes: *“Esa mañana sí fue cierto, la mestiza de pelo rubio que limpiaba por horas había lanzado con exceso de poderío el palo de trapear sobre*

¹⁷¹ Ibid. Pág.174

*el fondo del descanso del librero*¹⁷². *La abuela acompañada por la criada asustada, comenzó a recoger los pedazos de la jarra. Poco después llegó el nieto arropado con lana blanca*¹⁷³.

En cuanto al narrador en la historia cuarta, éste se presenta como un narrador omnisciente, puesto que sabe el sentir, el hacer, el accionar de los personajes, tanto principales como secundarios: *“La esposa se sintió acorralada por el anuncio de la visita. Empezó por destaponar al crítico y con el cuchillo de mantequilla fue raspando la cera*¹⁷⁴.

En relación con el concepto de tiempo presentado en las historias, éste se articula en todos a partir de un desarrollo lineal. Los hechos se presentan con el orden cronológico en que se produjeron, en el que se mezclan tiempos tanto de orden subjetivo como objetivo, es así como en ciertas historias el tiempo se marca tan sólo con una pequeña palabra, y nos sitúa en algún momento del día: *“El nieto parecía aquella mañana muy seguro en sus movimientos*¹⁷⁵. *“Esta vez no busco la noche*

¹⁷² *Ibíd.* Pág.165

¹⁷³ *Ibíd.*

¹⁷⁴ *Ibíd.* Pág.170

¹⁷⁵ *Ibíd.* Pág.165

portuaria, sino la madrugada en los mercados”¹⁷⁶. “*Al día siguiente convocaron con toda urgencia a la directiva de la Asociación de críticos musicales y dieron cuenta de lo sucedido*”¹⁷⁷. Es aquí donde se refleja la dimensión del tiempo objetivo, en el que nos sitúa en un tiempo medido. En tanto que también nos da la sensación como si hubiesen pasado años, pero no se evidencia concretamente como en lo anterior, haciendo mención a un tiempo subjetivo.

Para finalizar el análisis, la historia que se desarrolla en el capítulo XII de la obra “Paradiso” de José Lezama Lima, tiene en su parte última una compleja estructura en la que se ven envueltas todas las historias planteadas, es decir, las historias se articulan, se unen desde la historia primera hasta la historia cuarta en ciertos sucesos que el lector quizás no podría imaginarse.

En la historia tercera, el protagonista al acercarse a la urna de cristal, presente en la cuarta historia, sucede lo siguiente: “*Miles de personas habían asomado su rostro al cristal que cubría al crítico vencedor del tiempo y de la temática musical*

¹⁷⁶ *Ibid.* Pág.167

¹⁷⁷ *Ibid.* Pág. 172

*contemporánea en sus fases más temerosas e indescifrables. Le llegó su turno y asomó la cara con natural indiferencia. Un lento escalofrío lo petrificó. Vio al garzón que le había abierto la puerta, recogiendo la jarra danesa*¹⁷⁸. Luego, en la historia cuarta, sucede algo muy similar con la esposa del crítico al momento de pronunciar su cabeza en la urna de cristal para ver a su marido: “*Se acercó, vigilada de cerca por los críticos acompañantes, a la urna. Al poner su rostro en la urna se oyó un chillido, que bastó también para astillar la noche y hacer que la cuidadora del sueño infinitamente extensivo descendiese al tenebroso Erebo. ¿Qué vio al asomarse a la urna? El rostro de un guerrero romano, crispado en un gesto de infinita desesperación, tratando de alcanzar con sus manos la capa, las botas, las espadas de los legionarios que pasaban para combatir en lejanas tierras*”¹⁷⁹. Es de esta manera, que las historias narradas confluyen en este ejercicio escritural majestuoso, en el que se desatan conflictos aun mayores, y en donde se deja entrever que el ánimo de los personajes, ya finalizando la historia, es de tono perplejo, de incertidumbre. Lo anterior, lo hemos podido verificar a través de toda la obra leída de José Lezama Lima en “El Reino de la Imagen”.

¹⁷⁸ *Ibid.* Pág. 177

¹⁷⁹ *Ibid.* Pág. 179

La majestuosidad presente en la obra, y con esto pretendemos culminar nuestro análisis, se hace presente en todos los aspectos que a simple vista parecen sencillos dentro del estudio de la presente obra. El concepto de espacio plasmado en el universo narrativo del capítulo XII, apunta más que a un espacio físico o psicológico (por los diversos lugares en que transitan los personajes, y la atmósfera emocional en que se producen los hechos en términos de soledad, tensión o incertidumbre) hacia un espacio en que los acontecimientos se desarrollan en la mente del personaje central de la obra “Paradiso” José Cemí, el cual a través de su profundo soñar cuenta los diferentes sucesos que se traducen en historias, desde una primera hasta una cuarta y última.

“Paradiso se sitúa más allá de los géneros, lo que la hace gravitar hacia el futuro. Es una obra literaria total, a la vez poesía, prosa narrativa y tratado filosófico, siempre de una gran calidad, y de una tonalidad propia, intensamente original, en la que el lenguaje alcanza su modulación más alta.”¹⁸⁰

¹⁸⁰ <http://www.cubanet.org/CNews/y01/may01/04o5.htm>

Para finalizar con el espacio de la narrativa el modelo de análisis levantado para

la obra **Paradiso** de Lezama Lima es el siguiente:

| | |
|----------------------------------|--|
| Nombre de la Obra | Paradiso – Capítulo XII <i>Historia Primera</i> |
| a) Tipo de Narrador | Omnisciente |
| b) Personajes Principales | Atrio Flaminio |
| c) Personajes Secundarios | Las legiones de Atrio Flaminio |
| d) Tema | La bravura de Flaminio |
| e) Espacio | Espacio Físico: Mileto, Capadocia, Tesalia |
| f)Tiempo | Cronológico lineal, alterna subjetivo y objetivo |
| g) Conflicto | El conflicto principal es el enfrentamiento de Atrio Flaminio y sus legiones, con la hechicería. |
| h) Desenlace | La muerte de Atrio Flaminio debido a la hechicería, y el vencimiento de las tropas en Capadocia. |

| | |
|--|---|
| Nombre de la Obra | <i>Paradiso – Capítulo XII</i> <i>Historia Segunda</i> |
| a) Tipo de Narrador | En tercera persona, omnisciente. |
| b) Personajes Principales | El infante |
| c) Personajes Secundarios ▪ Personaje Incidental | La abuela María. La criada (mestiza) |
| d) Tema | El cariño de la abuela a su nieto, y el miedo de este hacia sus padres |
| e) Espacio | Espacio Físico: La casa de la abuela, el patio, el traspatio, |
| f) Tiempo | Cronológico lineal, alterna tiempo objetivo y subjetivo |
| g) Conflicto | El conflicto principal es al final de la historia, el temor que le producen los padres del niño a este. |
| h) Desenlace | El niño aparece muerto dentro de la urna |

| | |
|----------------------------------|--|
| Nombre de la Obra | <i>Paradiso – Capítulo XII</i> <i>Historia Tercera</i> |
| a) Tipo de Narrador | Narrador Alternante: alterna entre narrador protagonista y narrador testigo. |
| b) Personajes Principales | El Paseante |
| d) Tema | Conocer diferentes mundos sociales |
| e) Espacio | Espacio Físico: La casa, el parque, el puerto, el anfiteatro, el mercado, el foso. |
| f) Tiempo | Cronológico lineal, alterna tiempo objetivo y subjetivo |
| g) Conflicto | la diversidad de acontecimientos por las que se pasea nuestro protagonista, y el cuestionamiento constante acerca de lo que vive, no le permiten vivir su vida |
| h) Desenlace | El paseante se encuentra al niño que había visto, por el cual mantuvo |

| | |
|--|---|
| | inconmensurable curiosidad, entre los animales del foso, dentro de una urna de cristal. |
|--|---|

| | |
|----------------------------------|---|
| Nombre de la Obra | <i>Paradiso – Capítulo XII</i> <i>Historia Cuarta</i> |
| a) Tipo de Narrador | Omnisciente |
| b) Personajes Principales | El crítico musical Juan Longo |
| c) Personajes Secundarios | La esposa del crítico |
| ▪ Personaje Incidental | Los críticos de la Asociación |
| d) Tema | La obsesión por la eternidad |
| e) Espacio | La casa del crítico, el templo de la música. |
| f)Tiempo | Cronológico lineal, alterna tiempo objetivo y subjetivo |
| g) Conflicto | La obsesión que mantiene la esposa del crítico musical por mantener al esposo vivo, por medio de la ensoñación. |
| h) Desenlace | El esposo recupera la temporalidad, la noción del tiempo, y adquiere la eternidad. |

4.5. Conclusiones Preliminares.

En lo que se refiere a la lírica de José Lezama Lima, tanto en el análisis de datos como en el análisis de la poética, vemos la clara integración de la intertextualidad dentro de sus poemas, como por ejemplo el poema “Aguja de diversos”: *“La aparición del elytro litres tiene más carnal aprovechable / que los años en que Picasso comenzó sus platos”*¹⁸¹. También en el mismo poema encontramos otros versos: *“Hay que guardar la cuchara del palacio / de Gijón, con seis chimeneas para asar seis bueyes”*¹⁸²; *“...de azurita, y el cucharón sigue en un reposo / de campana, entre las piernas, flor de la Casa de Borgoña”*¹⁸³. Ahora bien, si en su poesía se ve un verso libre, donde no sigue reglas métricas y pareciera no tener un sentido claro, toda su poesía tiene un fin bien determinado: lo cubano. En toda su poesía se pueden ver temas patrióticos, ya sea, el tema de la música, como en el poema “Son diurno”: *“Ya en tus*

¹⁸¹ *Ibíd.* Pág. 71

¹⁸² *Ibíd.* Pág. 63

¹⁸³ *Ibíd.*

*oídos y en sus golpes duros / golpea de nuevo una larga playa*¹⁸⁴; el tema de la historia, como en el poema “El guardián inicia el combate circular”: “*Un alambre electrizado, en el arco de círculo golpeado por un tamborilero asustado, rueda por las hojas en los días de lluvia, cuando la lluvia pone su gusano sobre las hojas, y las hojas quieren saltar la emoliente cabalgadura del gusano, y no puede*”¹⁸⁵; o el tema de la fiesta, como en el poema “Danza a la Jerigonza”: “*Los cinco prisioneros no se oyen, / son los cinco vinos en la garrafa sucedidos*”¹⁸⁶. Y así se puede ver en todos sus escritos.

Toda su poesía se enfoca en rescatar o hacer trascender lo cubano, la nacional, lo propio de una cultura golpeada duramente por golpes de estado, por crisis económicas y por leyes que prohíben la comercialización con ellos. El pueblo cubano vibra con su historia, al igual que Lezama Lima, y éste lo deja plasmado en su poesía y en su claro mensaje de reconocer las raíces que han constituido al sujeto cultural e histórico que existe hoy en día.

¹⁸⁴ *Ibíd.* Pág. 8

¹⁸⁵ *Ibíd.* Pág. 22

¹⁸⁶ *Ibíd.* Pág. 39

Desde este punto de vista, el objetivo planteado que tiene directa relación con la historia cubana, se ha cumplido cabalmente, demostrando que delimita, no sólo el quehacer literario, sino que también delimita la idiosincrasia de un pueblo. De allí que Lezama Lima utilice la poesía como puente para dar a la luz lo cubano, la cosmovisión de su pueblo.

En cuanto a la intertextualidad de su escritura se puede ver que sus versos brotan esa comunicación con otros textos e historia, resultaría propio decir que sus versos necesitan esa intersubjetividad o intertextualidad para lograr esa vida llena de alegría, tristeza y anhelo, una vida cargada de la vida y de la sangre de un pueblo.

Con respecto al género del ensayo se puede concluir que Lezama Lima es un escritor complejo en su lectura inmediata, pero que intentando ser cómplice en su vocabulario se vuelve más accesible.

Sus ensayos son organismos que se relacionan entre sí. Ocupando la intertextualidad con textos de otros autores y la intratextualidad, es decir el diálogo que sirve para desarrollar ideas de su propia producción literaria como es el caso de la

novela **Paradiso** citada en el ensayo “Confluencias”: *“Paradiso, mundo fuera del tiempo se iguala con la sobrenaturaleza, ya que tiempo es también naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturaleza. La liberación del tiempo es la constante más tenaz de la sobrenaturaleza. Oppiano Licario quiere provocar la sobrenaturaleza...”*¹⁸⁷.

De pronto nos presenta nuevos conceptos como el de la sobrenaturaleza, por ejemplo que es definida en “Confluencias”. Explicándonos que el hombre ante el pesimismo de una naturaleza perdida se reconstruye una nueva naturaleza en su imaginación, por tanto la imagen de la naturaleza crea una nueva sobrenaturaleza.

Define muchas veces conceptos en un ensayo que luego son desarrollados en otros con mayor profundidad.

Utiliza el lenguaje sin mayores convencionalismos, reinventando el lenguaje, como si no existiera un anterior acuerdo de la relación entre la palabra y la cosa.

¹⁸⁷ “Confluencias”. Op. Cit. Pág. 361

Utiliza, además, un lenguaje lleno de metáforas: “*la espera y llegada de la mano iniciaba la cadena verbal, o en el interminable desarrollo se encontraba la mano nocturna. A veces la espera de la mano era infructuosa y eso alejaba desmesuradamente una sílaba de la otra, una palabra de su otra compañera de navegación*”¹⁸⁸, para referirse al momento nocturno de la escritura, como una metáfora del proceso escritural, de las ideas, de las palabras. Esto es una característica del Barroco que recibe como influencia.

Al momento del lenguaje, la imagen es lo principal que toma en cuenta, ya que para él las cosas son las imágenes que tenemos de ellas, y la imagen no como una cosa física sino más bien abstracta y que pertenece a nuestra mente.

Por lo anterior también se atreve a intentar nuevos conceptos para definir nuevas entidades que surgen en su mente y que necesitan ser nominadas para una mayor comprensión con los lectores, esto mismo hace que se cree una complicidad y una comunicación que se hace efectiva a medida que transcurren las lecturas y esto no solo en los ensayos sino que trasciende a la lírica y a la narrativa.

¹⁸⁸ Ibid. Pág. 357.

Su lectura es bastante compleja, pero interesante. Lezama logra poner en palabras cargadas de metáforas reflexiones y pensamientos que otros autores no se molestarían en transmitir desde la belleza del lenguaje.

Para Lezama lo difícil es estimulante, lo otro no tiene mayor trascendencia y no merece una mayor discusión. Su obra es complicada pero a medida que avanza estimula la curiosidad del lector y lo sumerge.

Se cuestiona los fundamentos actuales que se establecen dentro del área de la literatura y nos propone así una nueva dimensión de lo real. Asimismo él crea sus propias reglas de lo que debe ser la literatura, con mucha razón es llamado por muchos como un artesano del sentido y del lenguaje.

Su obra nos ayuda a reinterpretar el mundo, a mirarlo de una manera nueva y distinta a todas las concepciones del mundo.

Él critica nuestra forma de mirar el mundo y la forma que tenemos de expresarlo, por ejemplo en **La expresión americana**, Lezama Lima pone en duda la búsqueda de expresión en América latina.

En lo que se refiere a la narrativa, podemos concluir que la configuración del universo narrativo en la obra **El Reino de la Imagen** de José Lezama, gira en torno a los elementos de un ejercicio escritural latinoamericano de corte barroco, en el que confluyen historias que de pronto nos ofrecen una riqueza que toma por sustento un carácter propio de la sociedad cubana de antaño. Este rasgo se puede evidenciar específicamente en alguno de los cuentos presentes de esta gran obra, como lo es **Cangrejos, Golondrinas**¹⁸⁹, en el que se articulan narraciones ligadas a un pasado histórico propio de Cuba. Las raíces africanas, la magia, la medicina ancestral, entre otras cosas, ocupan un espacio en el desarrollo de la identidad que atraviesa la narrativa de Lezama Lima. Sin embargo, nuestro autor no sólo se enfoca en el rescate de una cultura a la cual él pertenece, sino que aporta con la influencia de rasgos de otras culturas, como la cultura oriental. Es lo que sucede en **El Juego de las**

¹⁸⁹ *Ibíd.* Pág. 123

Decapitaciones¹⁹⁰, ciertos aspectos de la cultura europea, presentes en **Paradiso**¹⁹¹ con la historia de Atrio Flaminio el capitán de legiones.

En el aspecto del ejercicio escritural barroco, Lezama Lima conforma sus relatos de una manera poco sencilla, desprovista de señales evidentes u obvias, muy por el contrario, en **El Reino de la Imagen**, confluyen elementos complejos para la estructuración de la obra. La organización de las historias, los nudos o conflictos casi indescifrables, la caracterización de los personajes, la secuencia de cuestionamientos incesantes por parte de los personajes, en fin, todo el universo narrativo está cargado y sobrecargado de datos minuciosos, que invita y socorre al mismo tiempo, a los lectores de esta extraordinaria obra. Es por esto que José Lezama Lima es tomado con uno de los principales y últimos escritores del barroco latinoamericano, porque otorga una escritura muy sabrosa en cuanto estructura narrativa y ejercicio escritural se refiere. Él, nos ha brindado toda su bondad al representar y dibujar los relatos, lo hace con palabras, con colores, con sentimientos, con sentidos, entre otras cosas. Nos lleva a un universo en donde lo paupérrimo no existe, por el contrario, nos regala un lenguaje bellissimo al

¹⁹⁰ Ibid. Pág.132

¹⁹¹ Ibid. Pág.151

interior de cada una de las historias, y es imposible dejar de pensar en las complejidades que presentan.

Por otra parte, analizar **Paradiso** ha significado un fuerte trabajo de lectura y relectura, José Lezama Lima emprendió una manera compleja de escribir, y también de ser leído. Los relatos están conformados de tal forma que el lector adquiere mayor información a medida que profundiza en la historia. Lo primero que hemos podido verificar es la complejidad de los personajes, pues la dificultad que presentan se centra en la estructura mental o psicológica de estos. Uno de los personajes más extraños de la novela **Paradiso**, es el joven paseante que se despierta una mañana escuchando la puerta, el sillón, entre otros, articulando una sonoridad entre ellos y cuestionándose acerca de ellos y su relación con éstos. Sin embargo, el personaje más complejo, es el crítico musical llamado Juan Longo, quien sufre por las obsesiones de su esposa, y es la historia que se transforma en piedra angular para las otras, puesto que al finalizar el capítulo XII de **Paradiso**, los relatos toman un rumbo conectado, lo que se demuestra al momento de que los personajes se acercan a la famosa urna de cristal, la que tiene un carácter funcional dentro de este capítulo, en el que el paseante y la esposa del crítico musical concurren a la urna para observar al cataléptico músico que ha permanecido

dormido por alrededor de cincuenta años. Los espacios, las acciones, los personajes, los conflictos, la continuidad de las historias escritas, demuestran por sí solos la difícil estructuración que José Lezama Lima se propuso realizar. Esto sucede en toda la narrativa presente en **El Reino de la Imagen**, los cuentos, por otra parte, también carecen de sencillez, los conflictos entre los personajes son en reiteradas ocasiones difíciles de entender, pero no por eso incomprensibles. De esta manera, consideramos que el punto más estratégico de la obra es enlazar al lector con la presencia de obstáculos escriturales y estructurales dentro del universo narrativo.

Finalmente podemos decir, tal como lo explica Julio Ortega en el prólogo de la obra, la riqueza de la obra lezamiana radica en el enigma *“a diferencia de las obras que pueden ser explicadas a plenitud, y de los lectores que encuentren en ello una virtud, la de Lezama no resiste con su enigmática naturaleza.”*¹⁹² Lezama nos pone constantemente a prueba sintiendo a menudo el fracaso al querer dar un análisis acabado de su obra, proyecto imposible puesto que su obra frecuentemente nos entrega nuevas claves para entenderla.

¹⁹² Lezama Lima, José. *“Prólogo”*. Op. Cit. Pág. XVII.

5. PROPUESTA PEDAGÓGICA.

5.1. Introducción.

El conocimiento literario se logra a través de la concepción del aprendizaje y debe pretender desarrollar personas proactivas con un interés crítico y agudo a las diversas problemáticas que se presentan en la sociedad actual.

De esta manera, la enseñanza literaria no debe dar cabida a la concepción antigua de lo meramente memorístico. La apreciación de la belleza de la lengua cae en la expresión y la manifestación de todo instinto sentimental. Sin embargo, el estimular el pensamiento creador de los estudiantes, toma valor al justificar el aprecio de ella.

En palabras de Luis Alberto Sánchez; *“El asunto básico de la enseñanza literaria ¿Qué nos proponemos con nuestra enseñanza?, ¿Qué pensamos hacer del joven con nuestras lecciones?”*¹⁹³ A partir de estas interrogantes debemos concebir la estimulación del pensamiento y el dominio del idioma a través de un conocimiento cultural suficiente que permita despertar el interés de un nivel de conocimientos que puedan servir de apoyo para juzgar la calidad de determinadas obras que estén al alcance de los y las estudiantes. En este sentido, la literatura está ligada con aspectos

¹⁹³ Sánchez, Luis Alberto. “Breve tratado de Literatura General”. Ediciones Ercilla. Santiago, Chile 1939. Pág. 15.

tanto con el conocimiento de la historia, costumbre, identidad y pensamiento de la cultura. Desde este punto, la enseñanza literaria toma conciencia del y los educandos para que dominen el lenguaje y aprehendan conocimientos relevantes suficientes para beneficio de los y las educados.

El docente debe acrecentar el mundo del estudiante dando herramientas suficientes para despertar el vínculo literario y el conocimiento de manera experiencial de manera enriquecedora. Por ello, el objetivo de una unidad, clase o taller excelente debe consistir no sólo en pensamiento o conocimiento, si no más bien, deberá adquirir todo tipo de recursos y conectores que sean capaces de expandir el conocimiento básico que ellos o ellas poseen.

La selección de textos deberá ser objeto de estudio o de lectura individual, el cual debe desarrollar un grado mental de los educandos y a sus intereses. Es de nuestra consideración que la obra **El reino de la imagen** de José Lezama Lima, es un texto que se puede trabajar en la sala de clases con estudiantes de Cuarto Año de Enseñanza Media. Ellos gracias al sistema educativo formal han alcanzado un nivel de comprensión y análisis adecuado para el desarrollo de la propuesta pedagógica.

En este sentido, nuestro postulado intenta desarrollar la integración de la literatura con la identidad latinoamericana, rescatando con esto la importancia del autor y su obra en la sociedad como edificación de la realidad identitaria latinoamericana.

“...Una obra literaria no representa objetos, se refiere al mundo extra literario seleccionando ciertas normas, sistemas de valores o ‘concepciones del mundo’.

Dichas normas son conceptos de realidad que ayudan a los seres humanos a extraer algún sentido del caos de su experiencia. El texto adopta un ‘repertorio’ de tales normas y suspende su validez dentro de su mundo ficticio (...)”¹⁹⁴. Es decir, buscamos el desarrollo inexplorado muchas veces por el lector o poco acotado de la obra de Lezama y su novela **El reino de la imagen**, como medio de expresión y formación literaria. No cumple solo una función de obra en si, sino que, además refleja discursos de exploración para comprender el medio que nos situamos o dentro de un contexto enajenado y poco tratado de la sociedad chilena y de América latina.

¹⁹⁴ Seco Reymundo, Manuel. Método de la Lengua y Literatura Española en el Bachillerato. Dirección General de Enseñanza Media (Ministerio de Educación y Ciencia). Madrid, España. 1966. Pág. 134.

5.2. Propósito de la Propuesta Pedagógica.

La principal motivación de nuestra propuesta, es situar a los alumnos de Cuarto Año de Enseñanza Media, en el contexto de la literatura latinoamericana, para comprender los procesos culturales influenciados por la identidad social y política, que pueden advertirse en la obra **El reino de la imagen**.

De la misma manera, consideramos de vital importancia el aporte, tanto conceptual como literario, de uno de los escritores fundamentales menos abordados en el marco de la literatura latinoamericana, como lo es José Lezama Lima (1910-1976), cuyas temáticas y procedimientos escriturales atraviesan la cosmovisión literaria latinoamericana, desde su cuestionada pertenencia a la generación del *Boom* hasta su incursión ensayística en la que propugna la libertad de expresión y desarrolla una visión que permite reconocer las virtudes y carencias de un pueblo revolucionario.

En este sentido, es fundamental el reconocimiento de José Lezama Lima como escritor que participa en el proceso identitario de la cultura latinoamericana. Un autor

completo, en cuanto al desarrollo de su obra, y que además incursiona con tanta propiedad en los espacios de la lírica, narrativa y ensayo.

De esta manera, el educador puede dar una primera aproximación a la obra de Lezama en ámbitos tan diversos como son lírica, narrativa y ensayo promoviendo distintas técnicas y manejos de conceptos tan básicos para la comprensión de diversos tipos de análisis desde un enfoque de y hacia el alumno, retroalimentando el conocimiento desde la base de la realidad cotidiana de la identidad a los conceptos fundamentales de la identificación latinoamericana.

El alumno deberá ser un conductor de su propio conocimiento a partir del diálogo a base de conceptos y técnicas de los diferentes géneros literarios.

El primer acercamiento que tendrán los alumnos con la obra de José Lezama Lima es a través de su biografía y el contexto histórico y literario que enmarca su obra. Se continuará con el conocimiento de parte de su composición en los géneros ya mencionados introduciendo a los alumnos en las características de cada uno de ellos.

Nuestra intención es que el alumno sea capaz de generar un diálogo personal con el autor y su obra a través del cual relacione el proceso de identidad en la literatura latinoamericana con el autoconocimiento y la canalización de la idiosincrasia chilena.

El profesor deberá proveer las herramientas necesarias para el manejo y conocimiento de las distintas materias ya señaladas para la incorporación de los distintos conceptos adquiridos secuencialmente por el o los alumnos, es así como el docente deberá utilizar una pauta, conceptos y técnicas pertinentes para abordar a Lezama en el campo de la lírica, narrativa y ensayo, del mismo modo el alumno deberá estar capacitado en un grado de conocimiento previo a la enseñanza de nuevos conceptos

De esta manera el alumno, al finalizar esta unidad, habrá adquirido actitudes que tiene relación con identidad, valoración, coherencia y creatividad. Por otra parte las destrezas que esperamos promover dentro de la expresión escrita son la coherencia, cohesión, redacción, léxico, contraposición, argumentación y descripción.

5.3. Objetivos de la Propuesta Pedagógica.

Consideramos que, a partir de la investigación realizada desde el texto recopilativo **El reino de la Imagen**, se puede configurar el proceso de identidad cultural y la reconstrucción de una mirada histórica / cultural de Latinoamérica.

Esto debido a la importancia que este adquiere en la literatura, como manifiesto de la identidad cultural y el descubrimiento del autor en el contexto latinoamericano como en el literario. De esta manera, acercaremos a los estudiantes al desarrollo de una visión policultural, que les permitirá conocer, sensibilizarse y aceptar la identificación presente en nuestra sociedad.

Por consiguiente, los objetivos que delimitarán la presente Propuesta Pedagógica son los siguientes:

5.3.1. Objetivo General.

1. Conocer y relacionar la construcción de la identidad en la Literatura a partir de la selección de algunos textos de la recopilación **El Reino de la Imagen** de José

Lezama Lima y la relevancia de éste en el género lírico, narrativo y ensayo, en América Latina.

5.3.2. Objetivos Específicos.

1. Asociar la importancia de la identidad latinoamericana dentro del marco educacional integrando conceptos pertinentes de la cultura a partir de diferentes técnicas de los análisis literarios para los (a) educandos.
2. Reconocer conceptos básicos de los distintos géneros literarios (lírica, narrativa, ensayo) desde José Lezama Lima, para la construcción de la identidad latinoamericana.
3. Comprender y valorar los diversos elementos identitarios que constituyen la cultura y la realidad para enfocar a los jóvenes en la identidad chilena y latinoamericana.

5.3.3. Objetivos Específicos (OFV).

1. Reconocer el concepto de rasgos distintivos como una dimensión social e individual del ser humano, problematizando la configuración de la literatura de nuestra época.
2. Apreciar la significación e importancia de la obra póstuma **El reino de la Imagen** de José Lezama Lima y del lenguaje en algunos de sus aspectos y manifestaciones de la literatura latinoamericana.
3. Valorar la literatura como medio de expresión y construcción del mundo actual, mediante la lectura comprensiva de textos literarios y no literarios.

5.3.4. Objetivos Fundamentales Transversales (OFT).

1. Reforzar el conjunto de valores de formación ética, a través del desarrollo de actitud de reconocimiento, respeto y valores de la identidad.

2. Generar una disposición solidaria y de tolerancia entre los miembros de diferentes grupos sociales, culturales y nacionales que conforman los diversos espacios en los que las y los estudiantes deben actuar.

5.4. Modelo de Planificación T.

Sector : Lenguaje y Comunicación.

Sub-sector : Lengua Castellana y Comunicación.

Unidad : Literatura e Identidad.

Sub-unidad : Trascendencia Identitaria.

Duración : 32 horas pedagógicas.

Curso o Nivel : Cuarto Año Medio Educación Diferenciada Científico.

5.4.1. Diseño del Modelo T de Planificación.

| Contenidos Conceptuales | Procedimientos – Estrategias |
|--|--|
| <p>Comunicación Oral:</p> <ul style="list-style-type: none">• Participación en foros, exposición y mesas redondas, en las cuales compartan sus visiones y distintas perspectivas de los temas a tratar.• Desarrollo adecuado del vocabulario. <p>Comunicación Escrita:</p> <ul style="list-style-type: none">• Correcta aplicación de diferentes técnicas de conceptos y redacción. | <ul style="list-style-type: none">• Un mes antes de iniciar la presente unidad Temático-Didáctica, los estudiantes deberán iniciar la selección de lectura de la obra El reino de la imagen de José Lezama Lima.• Lectura de diversos tipos de textos a partir de los cuales identificarán el concepto de identidad. |

| | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Uso correcto del léxico y de las normas de ortografía acentual y puntual. • Argumentar en forma adecuada. • Escribir en forma coherente y desarrollar una buena cohesión. <p>Literatura:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dominio y manejo de algunos textos de intérpretes latinoamericanos. • Dominio y manejo de algunos textos de autores chilenos. • Conocimientos de textos seleccionados de la obra El reino de la imagen de José Lezama Lima. | <ul style="list-style-type: none"> • Los alumnos identificarán los distintos géneros (lírica, narrativa y ensayo) y sus distintos conceptos. • Reconocer los rasgos principales de la identidad en la obra de José Lezama Lima. • Reconocer los rasgos principales y las expresiones de la lírica, narrativa y ensayo en la obra de José Lezama Lima. |
|--|--|

| Objetivos | |
|---|---|
| Capacidades / Destrezas | Valores / Actitudes. |
| <ul style="list-style-type: none"> • Valoración de la obra literaria de José Lezama Lima como despliegue de la identidad latinoamericana y de construcción de la realidad. • Reconocer la visión del mundo y de interpretar la realidad que ofrece el análisis de los textos seleccionados de la recopilación El reino de la imagen. • Afianzar el desarrollo de la creatividad por medio del | <ul style="list-style-type: none"> • Demostrar respeto por las ideas de los demás. • Ser responsable en las ideas que se emiten y aceptar las del grupo de curso e individualmente. • Ser razonable y debatir respetando las ideas de los alumnos y alumnas y del grupo curso. • Valorar la posición crítica en su relación de la obra literaria y los textos siendo capaz de debatir, opinar, sacar conclusiones y tener |

| | |
|---|--|
| ejercicio de la interpretación de los textos. | conceptos claros, coherentes y propios. <ul style="list-style-type: none">• Ser participativo y responsable en la integración de los temas y tópicos de la identidad entre la sociedad y los grupos de curso. |
|---|--|

5.4.2. Conocimientos Previos.

Para que el desarrollo de esta unidad sea óptimo, y que las y los alumnos comprendan a cabalidad el proceso, deben contar con los siguientes conceptos y contenidos:

- **Romanticismo y Naturalismo en América Latina.**

- Literatura romántica en Hispanoamérica.
- Literatura realista y naturalista en Hispanoamérica.

- **Géneros Literarios.**

- Lírica.
- Novela /Cuento.
- Ensayo.

- **Análisis y Comprensión de las obras.**

- Contexto histórico.
- Contexto cultural.
- Contexto social.

5.5. Distribución de los Contenido Conceptuales.

| Sesión | Contenidos |
|--------------------------|-------------------|
| (Clase Realizada) | |

| | |
|--|---|
| <p style="text-align: center;">Primera</p> <p style="text-align: center;">“Tanteemos tus conocimientos”</p> | <p>Evaluación Diagnóstica:</p> <p>En esta sesión, se buscará determinar cuales son los conocimientos previos de los y las estudiantes. Luego se tomarán las decisiones correspondientes, ya sea para corregir y/o aumentar dichos conocimientos que se desarrollarán en las siguientes sesiones.</p> |
| <p style="text-align: center;">Segunda</p> <p style="text-align: center;">¿Qué es Identidad?</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Concepto de Identidad.</p> <p>Identidad en América Latina.</p> <p>Comprensión de lectura.</p> <p>Datos biográficos de Sonia Montecino y de Pablo Neruda.</p> <p>Actividades:</p> <p>Los estudiantes deberán realizar una lectura crítica de un fragmento de la obra</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>Mestizaje e identidad latinoamericana</p> <p>de Sonia Montecino y escucharán el tema</p> <p><i>Sube a nacer conmigo hermano</i></p> <p>interpretado por el grupo Los Jaivas, que</p> <p>tiene relación con el tema de la identidad</p> <p>cultural y al finalizar la lectura se</p> <p>formarán equipos de debate en torno a las</p> <p>conclusiones obtenidas por las y los</p> <p>estudiantes a partir de preguntas</p> <p>planteadas desde el texto.</p> |
|--|---|

| | |
|---|--|
| <p>Tercera</p> <p>Identidad v/s Barroco Latinoamericano.</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Concepto de Identidad.</p> <p>Concepto de Barroco</p> |
|---|--|

Compresión Lectora.

Redacción y Ortografía.

Datos biográficos de José Lezama Lima.

Expresión Oral.

Actividades:

Los alumnos deberán leer una guía de conceptos en relación a la identidad y el barroco, entregada por el profesor.

Luego de la lectura que realizarán en voz alta por las y los alumnos, discutirán la pertinencia de las características con relación al barroco y a la identidad según la guía. Posteriormente en forma grupal (máximo de dos personas) desarrollarán la lectura *A santa Teresa sacando unos idolillos* de José Lezama Lima, en la cual

| | |
|--|--|
| | <p>identificarán los conceptos de Barroco e</p> <p>identidad planteados.</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p>Cuarta</p> <p>“(Re) Descubriendo</p> <p>los</p> <p>géneros literarios: Lírica”</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Conceptos de Lírica.</p> <p>Datos de contexto literario de José Lezama Lima y Vicente Huidobro.</p> <p>Comprensión de Lectura.</p> <p>Actividades:</p> <p>Lectura de los poemas <i>Rueda el cielo</i> de José Lezama Lima y un fragmento de <i>Canto II, Altazor</i> de Vicente Huidobro.</p> <p>Reunidos en grupos de cinco desarrollaran una reflexión en torno a los poemas y su relación con los conceptos</p> |
|--|---|

| | |
|--|---|
| | <p>del género literario Lírica que más te llamaron la atención.</p> |
|--|---|

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">Quinta</p> <p style="text-align: center;">“De vuelta a los conceptos: Identidad, Barroco y lírica”.</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Reforzamiento de los conceptos de Identidad, Barroco y Lírica.</p> <p>Redacción y ortografía.</p> <p>Expresión oral.</p> <p>Manejo de vocabulario.</p> <p>Contenidos:</p> <p>Reforzamiento de los conceptos de identidad, barroco y lírica. Desde estos conceptos los alumnos y alumnas trabajarán en clase. Posteriormente los alumnos crearán un objeto o creación artística, ya sea, pintura, poesía, collage, etc., por pareja, que representaran los conceptos tratados. Cada pareja deberá explicar a sus compañeros o compañeras, por qué su objeto o creación artística se</p> |
|---|--|

| | |
|--|---|
| | relaciona con la identidad, Barroco y lírica. |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p>Sexta</p> <p>“(Re) Descubriendo los Géneros literarios: Narrativa ”</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Manejo de vocabulario.</p> <p>Conceptos de Género Narrativo.</p> <p>Redacción y ortografía.</p> <p>Manejo de la lectura en voz alta.</p> <p>Redacción, ortografía y coherencia.</p> <p>Actividades:</p> <p>Se entregará a los estudiantes un texto que contenga los conceptos básicos del género narrativo. Al finalizar la lectura de éste. Se comentará en equipos de tres integrantes las apreciaciones personales</p> |
|---|---|

| | |
|--|--|
| | <p>con respecto al escrito. Por ultimo, cada estudiante deberá escribir sus propios conceptos de lo que entiende por género narrativo.</p> |
|--|--|

| | |
|---|--|
| <p>Séptima</p> <p>“Paradiso”</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Lectura previa de un capítulo o extracto del texto Paradiso de José Lezama Lima.</p> <p>Concepto de género narrativo.</p> <p>Concepto del movimiento Barroco Latinoamericano.</p> <p>Compresión lectora.</p> <p>Debate o mesa redonda.</p> <p>Actividades:</p> <p>Los educados deberán subrayar en el texto leído, todo lo que les llame la atención.</p> <p>Palabras, párrafos, frases, estilos de redacción y argumentación que tengan relación con la identidad y el barroco.</p> <p>Después comentarán en grupos de cuatro estudiantes las conclusiones, en torno a un debate o mesa redonda.</p> |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p style="text-align: center;">Octava</p> <p style="text-align: center;">Midamos tus conocimientos de</p> <p style="text-align: center;"><i>Paradiso</i></p> | <p>Contenidos:</p> <p>Comprensión lectora.</p> <p>Manejo de vocabulario.</p> <p>Presentación y Responsabilidad.</p> <p>Coherencia y cohesión.</p> <p>Expresión oral.</p> <p>Expresión corporal.</p> <p>Gozo intelectual.</p> <p>Actividad:</p> <p>Creación artística o adaptación a través de la interpretación corporal de los personajes de la novela Paradiso de José Lezama Lima.</p> |
|---|--|

| | |
|--|--|
| <p style="text-align: center;">Novena</p> <p style="text-align: center;">Narrativa v/s Barroco.</p> | <p>Contenido:</p> <p>Concepto del género Narrativo.</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| | <p>Concepto de Barroco.</p> <p>Lectura comprensiva de la novela Paradiso de José Lezama Lima.</p> <p>Redacción y ortografía.</p> <p>Expresión oral.</p> <p>Actividades:</p> <p>Los estudiantes preparan una exposición oral, la cual deberán caracterizar un personaje de la novela Paradiso de José Lezama Lima, la cual consistirá en crear un escrito con ciertas características del personaje que va a representar. Una vez representado deberá el curso descubrir de qué personaje se está interpretando. Luego los alumnos deberán interpretar con sus propias palabras cual es la unión entre el barroco y la narrativa.</p> |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <p style="text-align: center;">Décima</p> <p style="text-align: center;">(Re) descubriendo</p> <p style="text-align: center;">los</p> <p style="text-align: center;">Género literario: Ensayo.</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Concepto de Ensayo.</p> <p>Concepto de Ensayo latinoamericano.</p> <p>Manejo de vocabulario.</p> <p>Datos biográficos de Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, José Martí y José Lezama Lima.</p> <p>Actividad:</p> <p>Los alumnos se formarán en grupos de cuatro y deberán traer un ensayo de cada autor mencionado en los datos biográficos e identificarán al período que pertenecen cada ensayista y las características a través de las cuales</p> |
|---|---|

| | |
|--|---|
| | <p>podemos adscribirlos a dicho periodo.</p> <p>Finalmente, de acuerdo a las características estructurales del ensayo.</p> <p>Considerarán las siguientes características.</p> <ul style="list-style-type: none">-Argumentación.-No requiere de un tema inicial trascendental.-Actualidad del tema.-No es exhaustivo ni especializado.-Subjetividad.-Asistematicidad.-Relación dialógica con el lector.-Voluntad de estilos. <p>Posteriormente escucharán el tema</p> <p><i>Latinoamérica es un pueblo al sur de</i></p> <p><i>Estados Unidos</i> de Los Prisioneros y</p> |
|--|---|

| | |
|--|--|
| | <p><i>Cuando Dios hizo el Edén pensó en América</i> de Nino Bravo; por ultimo, los estudiantes en forma individual crearan su propio ensayo desde el tema: Identidad y América para después exponerlo en clases.</p> |
|--|--|

| | |
|--|---|
| <p style="text-align: center;">Undécimo</p> <p>(Re) expresemos la historia a través de la interpretación literaria.</p> | <p>Contenidos:</p> <p>Foro- Panel.</p> <p>Vocabulario.</p> <p>Dicción.</p> <p>Expresión Corporal.</p> <p>Actividades:</p> <p>Exposiciones orales de treinta minutos; identificando los conceptos entregados</p> |
|--|---|

| | |
|--|---|
| | <p>en cada clase (Identidad, Barroco, género Literario: Narrativa, Lirica y ensayo). Se realizara un diálogo entre el curso y los expositores y/o expositoras al finalizar cada presentación.</p> |
|--|---|

Primera Sesión: “Tanteemos tus conocimientos”.

Diagnóstico

Nombre:

Curso:

Fecha:

El presente diagnóstico busca determinar con claridad los conocimientos previos que posees con respecto a los siguientes temas. Para ello, deberás responder en un mínimo de cinco líneas, las preguntas que a continuación son enunciadas:

1. ¿Qué entiendes por Identidad?

2. ¿Qué entiendes por Barroco?

3. ¿Qué relación puedes establecer entre identidad y barroco?

4. Según tu punto de vista, ¿cuál es la función de la literatura dentro de la sociedad?

5. ¿Qué sabes sobre los géneros literarios?

6. ¿Quién es José Lezama Lima?

Segunda Sesión: ¿Qué es Identidad?

Lee con atención el siguiente fragmento extraído del texto *Madres y huachos, alegorías del mestizaje chileno*, escrito por Sonia Montecino.

Mestizaje e identidad latinoamericana.

El punto de partida para acercarnos a una definición del ser mujer y ser hombre en nuestro territorio se sitúa en el gran problema de la existencia o inexistencia de una cultura latinoamericana y por tanto de una identidad latinoamericana. Algunos autores como Pedro Morandé, Octavio Paz y Jorge Guzmán, entre otros, encaminan sus reflexiones hacia la aseveración de que somos una cultura ritual cuyo nudo fundacional es el mestizaje acaecido durante la Conquista y Colonización. La conjunción de las culturas indígenas –y en muchos casos negras- con las europeas posibilitó una síntesis social, desde la cual, en un juego de elaboraciones y reelaboraciones, habría surgido un *ethos* particular: la cultura mestizaje latinoamericana. Así, nuestro continente sería producto de un encuentro entre culturas que se combinaron para formar una nueva.

La particularidad de esta cultura se revela, entre otras cosas, en que: “Los sujetos latinoamericanos se han definido a sí mismos desde diversas posiciones de subalternidad, en una imbricación muy entrañable que no admite posiciones maniqueas: en cada sujeto coexisten en “uno” y el “otro”, el dominante y el dominado, el conquistador y el conquistado, el blanco y el indio, el hombre y la mujer [...]El latinoamericano construyó su identidad en la Colonia, al identificarse con el español y percibir su diferencia [...]” (Adriana Valdés). Arguedas, por su lado, señala lo mestizo latinoamericano con total claridad: “Yo no soy un aculturado; yo soy peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua.” Sin duda, solo un mestizo puede autorreferirse como un demonio feliz.

Otros autores han precisado que la cultura mestiza de América Latina encuentra en el barroco su más prístina faz: “Y el mestizo [...] comenzó a dejar su propia

expresión en el barroco. El modelo se recibía y se abandonaba en multitud de detalles.

La concepción general se respetaba. Pero iban siendo diferentes los modelos humanos.

Las frutas nuestras, las flores del trópico, se iban tallando lentamente. Y los dioses, sus

dioses, adquirían su sitio en el abisgarro barroquismo [...] Esa fue la primera gran protesta. Lo que creaba el mestizo era lo que obedecía a su fuego íntimo. Fue la gran rebelión espiritual. La más profunda” (Otto Morales).

Si bien el Barroco define una época cultural europea, será en Latinoamérica donde se desplegará, otorgando especificidad a todo el territorio. El Barroco “anunciara” su “modernidad” por su carácter urbano, masivo e integrador. Para el

sociólogo Carlos Cousiño, a diferencia de la Ilustración, quien intentará resolver el

problema de la Ilustración, que intentará resolver el problema de la integración social

a través del mercado, el barroco lo haría apelando “[...] a la capacidad de síntesis

contenida en la sensibilidad y en los espacios representativos. Más que el mercado, lo

que predomina en la sociedad barroca es el templo, el teatro y la corte”. Así, los

aspectos ceremoniales y rituales cobrarán un gran valor; las manifestaciones artísticas

serán fundamentalmente visuales, ornamentales; “[...] el Barroco aspira a penetrar por

los ojos no para promover la convicción racional sino para mover la representación sensible”. Esta cultura barroca no se caracteriza por ser “cultura”, textual o ilustrada, sino más bien popular, oral.

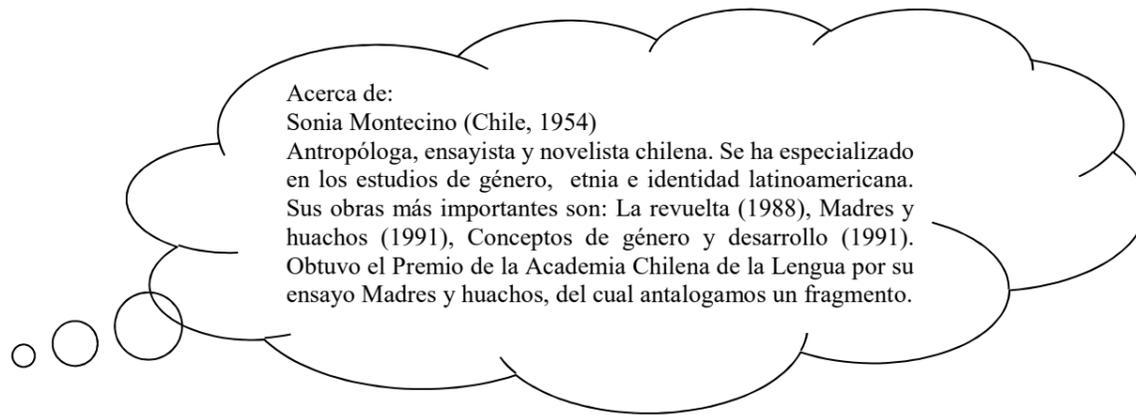
De este modo, investir a América Latina como una cultura mestiza, barroca y ritual es pensarla como una particularidad, en donde se amalgamaron sangre y símbolos, en una historia de complejas combinaciones que torna, muchas veces, difícil definir su rostro. Las mismas denominaciones del territorio patentizan su incerteza: América, nuevo Mundo, Hispanoamérica, Latinoamérica, Indoamérica, siendo las tres últimas las que muestran el intento por singularizar el juego de la etnicidad múltiple, dándole dominancia a unos componentes por sobre otros: el latino, el español, el indio. Tal vez, la acuñación del término “Mestizoamérica”, propuesto por Aguirre Beltrán, sea el que con mayor precisión enuncia el rasgo cultural más sobresaliente de nuestro continente.

A la luz de lo expuesto podemos decir, entonces, que es posible postular la existencia de una identidad latinoamericana peculiar emanada de una síntesis cultural mestiza.

Montecino, Sonia. "Madre y huachos, alegorías del Mestizaje chileno".

Editorial Cuarto Propio. Santiago, Chile. 1991.

Segunda sesión: ¿Qué es la identidad? (Dos horas pedagógicas)



Actividades

1. Comprensión

a) ¿Qué quiere decir Sonia Montecino Al hablar de una “síntesis cultural mestiza”?

b) Al escuchar *Sube a nacer conmigo hermano* de Pablo Neruda interpretado por Los Jaivas, ¿Cuál es la relación con la identidad?

c) ¿Qué piensas del termino “Mestizoamérica”? ¿Cuál es su relación con el barroco?

2. Aplicación de Conceptos

a) Determina el tipo de lector con el que pretende dialogar Sonia Montecino.

b) ¿Cuál es la imagen de nuestra sociedad moderna con la identidad? ¿Cómo la ves tú?

c) ¿Cuál es la imagen que nos presenta Pablo Neruda en su poema?

Pablo Neruda (1904-1973), Premio nacional y Premio Nóbel de Literatura. Su primera etapa juvenil está representada por *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924). Aun cuando se situaba en la línea postmodernista, por su tratamiento y contenido se le consideró una poesía humana. Con residencia en la *Tierra* (1933-1935), tal vez su obra más importante, Neruda se incorporó a la vanguardia surrealista. La tercera etapa, en una línea más política y social. Su *Canto General*; su proyecto original era hacer un canto general a Chile, pero finalmente se transformó en un canto a toda América.

Tercera Sesión: Identidad v/s Barroco Latinoamericano. (Dos horas

pedagógicas)

Lee atentamente el siguiente poema **A santa Teresa sacando unos idolillos**

de José Lezama Lima.

A Santa Teresa sacando unos idolillos

Los ídolos de cobre sobre el río
Pusiste en obra del amor llagado.

Su casta fuera, redoble enamorado

Tuerce la mueca de inhumano brío.

Cuando la imagen balbuciente al frío

Lastima su rostro, espejo despreciado,

Y demonio alado disfraza el poderío

Que es menester para no ser penado.

Navega el ídolo y no se cierra,

Flor especial en noche eterna crece,

Cerca al roció, ángel de la tierra.

Y así en enojos al barro se decrece.

Sólo el fuego libera si se encierra

Y sin buscar el fuego, palidece.

José Lezama Lima.

Guía de Conceptos

Barroco:

(Del francés *Barroque*, Extravagancia): Periodo de la cultura europea, caracterizada por la conflictividad, que repercute en el contenido y en la forma; se crean paradojas conceptuales e imágenes sorprendentes.

Barroco Literario:

Adoptó nombres y estilos particulares en varios países: Italia, marinismo, Inglaterra, Eufemismo, España, dos corrientes complementarias: Culteranismo, representante Góngora y conceptualismo con Quevedo a la cabeza. Todos estos derivan del formalismo petrarquista. Según José María Valverde el termino Barroco empezó a usarse en sentido despectivo, como extravagante o deforme, es probable que esta acepción sea el resultado de la función del portugués barroco del castellano barrueco, que significan una perla irregular y de la voz Barrocco, nombre de una figura del silogismo, propio del razonamiento confuso e hinchado.

Culteranismo.

Estilo literario desarrollado en España desde finales del siglo XVI y a lo largo del siglo XVII, caracterizado, entre otros rasgos, por la riqueza abusiva de metáforas sorprendentes, el uso exagerado de cultismos y la complejidad sintáctica.

Formalismo. m. Rigurosa aplicación y observancia, en la enseñanza o en la indagación científica, del método recomendado por alguna escuela. Tendencia a concebir las cosas como formas y no como esencias.

Identidad (Del b. Lat. *identitas*, *-ātis*). f. Cualidad de idéntico. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.

José Lezama Lima (1910-1976), poeta, narrador y ensayista cubano, uno de los escritores más significativos de la literatura hispanoamericana del siglo pasado.

Nació en La Habana, en cuya universidad estudió la carrera de derecho. Trabajó en un bufete de abogados y posteriormente fue funcionario. Dirigió numerosas revistas literarias, entre ellas *Orígenes* (1944-1956), publicación que dio nombre a un grupo de escritores que tendría una enorme influencia en la vida cultural de Cuba. Después del triunfo de la Revolución Cubana desempeñó diversos cargos relacionados con el mundo de la edición,

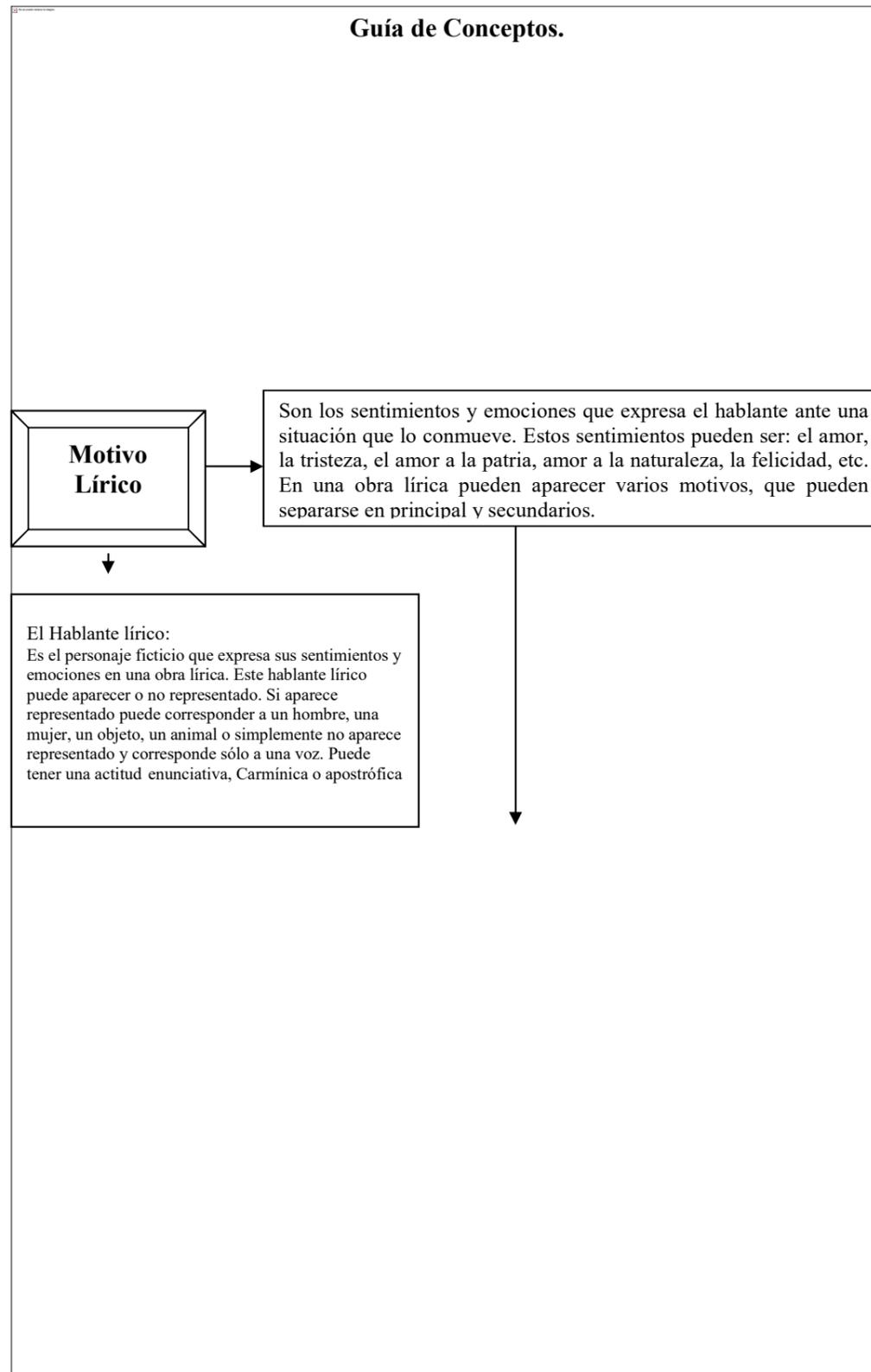
¿Cambiemos opiniones? (Dos horas pedagógicas)

Después de leer los conceptos de Identidad, Barroco y el Poema *A santa Teresa sacando unos idolillos* de José Lezama Lima. Reunidos en grupos de cinco personas reflexionarás acerca de los temas ya señalados, y marcarás las características que más llamaron tu atención.

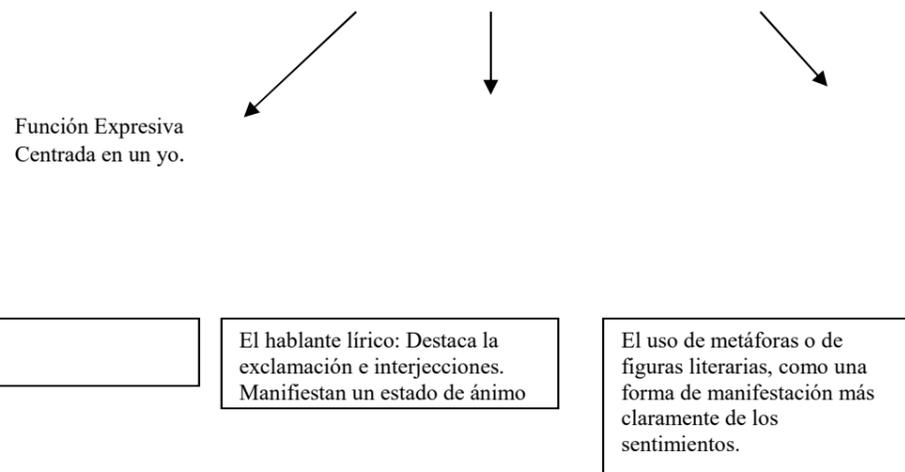
Luego comenta con tus compañeros y/o compañeras y tu profesora de qué manera crees que la identidad ha influido en tu vida.

Cuarta Sesión: “(Re) Descubriendo los géneros literarios: Lirica” (Dos horas

pedagógicas)



Predomina la función poética del lenguaje



Vicente Huidobro (Chile 1893-1948)

Poeta chileno, creador del movimiento literario llamado “creacionismo”. También escribió novelas, guiones para cine y ensayos. Fue una figura clave en las vanguardias poéticas latinoamericanas junto a Pablo Neruda, Oliveira Girondo y

Cesar Vallejo. Sus obras más importantes son: *El espejo de agua*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Vientos contrarios*, *Altazor*.

Enunciativa: El hablante lírico habla directamente, capta un hecho y lo expresa

olvidándose de sí mismo.¹⁹⁵

Carmínica: El hablante lírico expresa su propio estado de ánimo.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Barros, Héctor / Berrios, Matilde. "Guía del docente". Editorial Juvenil. Santiago, Chile. 1987. Pág. 258

¹⁹⁶ *Ibid.*

Apostrófica: El hablante lírico se enfrenta con el hecho, un objeto y se dirige a él

como a un tú.¹⁹⁷

Estrofa: Cualquiera de las partes compuestas del mismo número de versos y ordenadas de modo igual, de que constan algunas composiciones poéticas. Cualquiera de estas mismas partes, aunque no estén ajustadas a exacta simetría.¹⁹⁸

Rima: Es la igualdad de sonidos finales de dos o más versos. Para identificar la rima entre los versos, se compara desde las últimas sílabas acentuadas. Podemos encontrar dos tipos de rima: rima consonante y rima asonante.¹⁹⁹

Rima Asonante: Es la igualdad de sonido sólo de las vocales finales de cada verso.²⁰⁰

Rima Consonante: Es la igualdad de sonido desde la última vocal acentuada hasta el final del verso.²⁰¹

¹⁹⁷Ibíd. Pág. 259

¹⁹⁸ Real Academia Española. "Diccionario de la Lengua Española". Editorial Espasa-Calpe. Madrid, España. 1992. Pág. 650

¹⁹⁹ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 264

²⁰⁰ Ibíd.

²⁰¹ Ibíd.

Figuras Retóricas: Recursos que le proporcionan un nuevo sentido al lenguaje cotidiano. Se les denomina recursos literarios. Entre las figuras más utilizadas, están: comparación, personificación, hipérbole, hipérbaton, metáfora y reiteración.²⁰²

Comparación: Acción y efecto de comparar. Símil retórico.²⁰³

Personificación: Acción y efecto de personificar. *Personificar:* Atribuir vida o acciones o cualidades propias del ser racional al irracional, o a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas.²⁰⁴

Hipérbole: Figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla. Exageración de una circunstancia, relato o noticia.²⁰⁵

²⁰² *Ibíd.* Pág. 259

²⁰³ *Ibíd.* Pág. 367

²⁰⁴ *Ibíd.* Pág. 259

²⁰⁵ *Ibíd.*

Hipérbaton: Figura de construcción, consiste en invertir el orden que en el discurso deben tener las palabras con arreglo a la sintaxis llamada regular.²⁰⁶

Metáfora: Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita.²⁰⁷

Reiteración: Consiste en utilizar dos o más veces un mismo término. La intención de repetir es señalar un hecho que se quiere destacar. La repetición puede ser de palabras, sinónimos, frases, oraciones, versos o estrofas.²⁰⁸

²⁰⁶ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 783

²⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 965

²⁰⁸ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 261

Cuarta sesión: “(Re) Descubriendo los géneros literarios: Lirica” (Dos horas pedagógicas)

Guía de Género Literario: Lirica.

| <i>Rueda el Cielo</i> | <i>Canta II Altazor (Fragmento)</i> |
|--------------------------------------|---|
| Rueda el cielo –que no concuerde | Mujer el mundo esta amueblado por tu ojo |
| Su intento y el grácil tiempo- | Se hace más alto el cielo en tu presencia |
| A recorrer la posesión del clavel | La tierra se prolonga de paloma en paloma |
| Sobre la nuca más fría | Al irte dejas una estrella en tu sitio |
| De ese alto imperio de siglos. | Dejas caer tus luces como el barco que pasa |
| Rueda el cielo –el aliento le corona | mientras te sigue mi canto embrujado |
| De agua mansa en palacios | Como una serpiente fiel y melancólica |

Silenciosos sobre el río-

Y tú vuelves la cabeza detrás de algún astro

A decir su imagen clara.

¿Qué combate se libra en el espacio?

Su imagen clara.

Esas lanzas de luz entre planetas

Va el cielo a presumir

Reflejo de armaduras despiadadas

-los mastines desvelados contra el viento-

¿Qué estrellas sanguinaria no quiere ceder el
paso?

de un aroma aconsejado.

Rueda el cielo

En donde estás triste noctámbulas

Sobre ese aroma agolpado

Dadora de infinito

En las ventanas

Que pasea en el bosque de los sueños.

Como una oscura potencia

Desviada a nuevas tierras.

Rueda el cielo

Sobre la extraña flor de este cielo,

De esta flor,

Vicente Huidobro.

Única cárcel:

Corona sin ruido.

José Lezama Lima

Actividades

1. ¿Qué características peculiares de la Lirica presenta el poema *Rueda el Cielo* de José Lezama Lima y *Canto II Altazor* de Vicente Huidobro?
- 2.Cuál es el sentido de cada uno de los poemas?, ¿Cómo los interpretas?
3. Busca cuales figuras Literarias están presentadas en los poemas de Lezama Lima y Huidobro.
4. Compara a los dos hablantes líricos, señalando similitudes y diferencias.

Quinta sesión: “De vuelta a los conceptos: Identidad, Barroco y lírica” (dos horas pedagógicas)

¿Compartamos lo aprendido?

Sobre la base de los conceptos entregados en las clases y en tu material de creación artística, reformulen su explicación referente a las definiciones y luego expónganla ante sus compañeros.

Luego comenta con tus compañeros y/o compañeras y tu profesor (a) de qué manera crees que la identidad, barroco y la lírica se unen en la literatura.

Sexta sesión: “(Re) Descubriendo los Géneros literarios: Narrativa” (Dos

horas pedagógicas)

Conceptos Básicos del Género literario: Narrativa.

Narrativa: Del latín *narrativa*, *t.f. de -vus, narrativo*). Género literario constituido por la novela, la novela corta, y el cuento. Habilidad o destreza en narrar o en contar las cosas. Acción y efecto de *narrar*.

Novela: Del it. *Novella*, *noticia, relato novelesco*. Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de

pasiones y de costumbres. Hechos interesantes de la vida real que parecen ficción.

Ficción o mentira en cualquier materia

Cuento: Del latín *computus, cuenta*. Relación de un suceso. Relación de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. Breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecho con fines morales o recreativos.

Espacio Narrativo: Del latín *spatium, lugar, escenario, recinto, atmósfera*. Con la renovación de las técnicas narrativas, se produce en la novela del siglo XX un profundo cambio que afectará al lenguaje, temas, puntos de vista, así como al concepto de tiempo y espacio. Por un lado tendríamos el espacio ambiental, creado por su propia situación anímica, y el mundo de objetos externos que le rodea.

Narración: Del latín *narrativo, -onis*. Acción y efecto de narrar. Una de las partes que suele considerarse dividido el discurso retórico, en la que se refieren los hechos para facilitar el logro de los fines del orador.

Narrador: Del latín *narrador*, *-oris*. Adj. Que narra. La persona o voz que dirige la narración y a través de quien se observa el acontecer narrativo, es el narrador. Este, como los personajes, la acción y el ambiente, forman parte de la ficción literaria que ha creado el autor de la novela. En este sentido, el narrador posee características determinadas, que difieren de una obra a otra, y, en ningún caso, puede ser identificado con el autor, aunque éste, en algunos casos, forma parte del proceso narrativo (autor – personaje)

Narrador observador: Este Narrador conoce parcialmente el acontecer y los personajes, a través de la visión que posee cada uno de ellos. No participa de la acción narrativa.

Narrador omnisciente: Este narrador no forma parte del acontecer, ni es personalizado. Nada se sabe sobre su persona. Sin embargo, él sabe todo lo que hacen, piensan o sienten los personajes, incluso se desplaza en el tiempo y en el espacio, presentando, por ejemplo, simultáneamente el sentir de dos o más personajes que pueden estar a kilómetros de distancia.

Narrador protagonista: Este narrador forma parte esencial de la narración, pues es uno de los personajes protagónicos; habla en primera persona, configurando un alto grado de personificación y conocimiento del narrador.

Narrador Testigo: - Forma parte del acontecer narrativo, sin ser un personaje protagónico.

Personaje: Sujeto de distinción, calidad o representación en la vida pública. Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, que toman parte en la acción de una obra literaria. Criatura de ficción que interviene en una obra literaria, teatral o de cinematografía. A veces pueden ser animales, especialmente en los dibujos animados.

“Diccionario Larousse”, Edición especial de la Enciclopedia Metódica Larousse,

1990.

Sexta sesión: “(Re) Descubriendo los Géneros literarios: Narrativa” (Dos

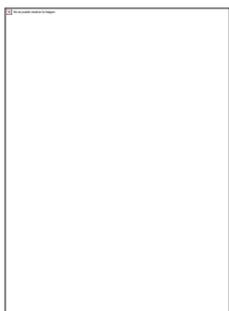
horas pedagógicas)

¡Creando tus propios conceptos!



Júntate con un grupo de máximo tres compañeros y realicen las siguientes actividades:

1. Comenten los conceptos entregados y dialoguen acerca de qué es el género Narrativo.
2. Señalen las características de los conceptos entregados por el profesor.
3. Después de haber leído atentamente los conceptos, expresen por escrito lo que entendieron de él.



Séptima sesión: *Paradiso* (Dos horas pedagógicas)

Sobre la base de la lectura de la novela **Paradiso** de José Lezama Lima y a los conceptos trabajados en clase en torno a la identidad, movimiento Barroco y el género narrativo, comentaran las conclusiones del debate; considerando los siguientes aspectos:

-Influencias del movimiento Barroco.

-La identidad.

-Conceptos del género narrativo.

-Función de la novela **Paradiso** como precursor del movimiento Barroco en América latina.

Octava sesión: Midamos tus conocimientos de *Paradiso*

Acerca de: Paradiso

Novela original, excéntrica, singular, Paradiso es la obra que rompió con el realismo en la literatura. El personaje central, José Cemí, pertenece a una de las dos familias cubanas en torno a las cuales gira la trama de esta novela. En el fragmento elegido se narra el acto de inauguración del Castillo del Morro al que asiste el coronel José Eugenio Cemí acompañado de sus hijos: el asmático José y su hija preferida Violante, quien sufre un accidente por satisfacer la soberbia de su padre.

Actividades a realizar: (Esta actividad se llevará a cabo con previa lectura de un fragmento o capítulo de la novela **Paradiso**, resumida en el anexo).

- Después de leer el texto de José Lezama Lima, escoge al personaje que más llamó tu atención.

- A continuación selecciona la parte del texto donde se relaciona el personaje de tu elección y la interpretación significativa de éste.

- Después, prepara una pequeña representación, de no más de cinco minutos, donde exprese su parecer respecto del fragmento escogido.

Décima Sesión: (Re) descubriendo los Géneros literarios: Ensayo. (Dos horas

pedagógicas)

Guía de Ensayo.

Ensayo: Según *Medardo Vittier*: de la lectura del libro *Del ensayo americano*, podemos inferir que el autor denomina ensayo al género literario que siendo parte de la narrativa tiene sus propias reglas. Es la doctrina pero diluida en el comentario reflexivo, amplio y didáctico. El ensayo es una composición en prosa, interpretativa y flexible en método y estilo, que expone variados temas en un tono subjetivo y de extensión relativa. “Posee cierto rigor de desarrollo, y por otra parte, amplia libertad ideológica y formal”²⁰⁹. Se enmarca, además, dentro de una dimensión estética y una dimensión lógica (que no es mayormente explicada).

Posee elementos de la didáctica y la poesía. De la didáctica tiene las nociones expuestas por el ensayista para comunicar los criterios que este posee de un asunto. De

²⁰⁹ Vittier, Medardo. “Del ensayo americano”. Editorial Fondo de Cultura Económica. Pánuco, México. 1945. Pág. 295.

la poesía toma la manera de exponer las ideas con un estilo mucho más flexible que en los libros típicos de enseñanza. No son escritos como un tratado.

Al estar ligado a la poesía, el ensayo revela la personalidad de su autor. Esto deriva en diversos matices entre los distintos escritores. Unos descuidan la objetividad comunicando con mayor soltura su mundo emocional; en otros casos se privilegia la objetividad dejando a un segundo plano la visión personal del tema. Ambos factores: subjetividad y objetividad son parte importante de la voz que se realiza en el ensayo. Existen pequeñas dificultades al demarcar las diferencias entre el artículo, estudio crítico, monografía y ensayo, debido a que se mezcla con estos géneros.

Décima Sesión: “(Re) descubriendo los Géneros literarios: Ensayo”. (Dos

horas pedagógicas)

Actividades

Creación e Investigación

En grupos de cuatro personas realizarán un ensayo referido a los temas: Identidad y América, de no más de tres páginas a partir de las biografías de los ensayistas; Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, José Martí y José Lezama Lima. La idea de esta actividad consiste en que puedas proponer alguna interrogante sobre los autores escogidos.

Características del Ensayo

- Argumentación
- No requiere de un tema inicial trascendental
- Actualidad del tema.
- No es exhaustivo ni especializado.
- Subjetividad.
- Asistematicidad.
- Relación dialógica con el lector.
- Voluntad de estilo.

Después de analizarlo conforme al esquema.

Veamos si te has ajustado a las características del ensayo y si tu escrito las cumple. Además de los conceptos puedes ayudarte también yendo a la biblioteca de tu establecimiento educacional.



Aplicación de conceptos

Identifica el período al que pertenece cada ensayista leído y las características que respaldan tal clarificación.

Undécima Sesión: (Re) expresemos la historia a través de la interpretación

literaria. (Cuatro horas pedagógicas)

Actividades

Prepara una exposición en forma oral acerca de los ensayistas; Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, José Martí y José Lezama Lima; es decir, una información y explicación oral. Una Exposición no es una lectura en voz alta.

Pasos a seguir:

1. Antes de empezar, piensa siempre:

-A quién va dirigido tu tema.

-De cuánto tiempo dispones para tu exposición.

2. Elaboración:

-Elige un tema que te interesa.

-Anota todas las ideas o hechos que conozcas sobre él.

-Busca más información, si lo crees necesario.

-Escribe el texto.

-Léelo varias veces en voz alta.

3. Antes de la exposición oral.

-Decide si expondrás sentado o de pie. La posición que elijas es importante para tu voz.

-Ensaya varias veces el texto.

-Ensaya la entonación. Debes atraer la atención de los oyentes.

4. Durante la exposición.

-Mira directamente a la audiencia y pon tu texto sobre la mesa. No te cubras la cara con él.

-Si tienes que mirar tu texto de vez en cuando, hazlo de manera discreta.

-No te pongas las manos en la cara o en la boca.

-Si necesitas escribir algo en una pizarra, escríbelo y después explica lo que has escrito. Si hablas de espaldas, la audiencia no te oirá.

5.6. Evaluación.

El concepto de evaluación, a grandes rasgos, se puede precisar así: calcular, valorar, apreciar o señalar un valor a algo, pero en este caso, lo esgrimiremos como una forma de conseguir datos de la adquisición y aprendizaje de los contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales distinguiendo para el proceso de enseñanza- aprendizaje.

En la Unidad Didáctica aplicaremos dos modelos de evaluación: uno cuantitativo que sirve para tasar los procesos observables. Y la evaluación cualitativa, para evaluar los pasos no medibles directamente. De esta manera, tendremos la precaución de tomar las providencias necesarias al momento de la reflexión de nuestra inventiva empleada.

Hemos respetado trabajar los objetivos fundamentales transversales para buscar en los estudiantes, la unión de valores interconectados consigo mismo(a), con la naturaleza y con su cultura. Este aspecto por considerar es la unificación en el medio social y cultural que los rodea, ya que es desde este contexto de donde se deben preferir

los dispositivos que forman parte del currículo escolar. En este aspecto, rozaremos valores como el respeto hacia su cultura y hacia otras, y desarrollar un sentido crítico frente a su medio, el compromiso en equipo y el respeto.

La actual unidad busca extender la investigación, imaginación y comprensión durante toda la enseñanza-aprendizaje.

Los objetivos fundamentales, están relacionados con la capacidad y destreza que giran en torno al desarrollo de los contenidos, tales como: un adecuado uso del vocabulario, la organización del discurso, capacidad de creación, elaboración de textos no literarios y literarios.

En este ítems se expondrán las evaluaciones a realizar:

- a. Tabla de cotejo para la apreciación del proceso de enseñanza- aprendizaje, en las situaciones de comunicación oral y grupal.

- b. Tabla de cotejo para evaluar los contenidos desarrollados en trabajo y/o pruebas escritas.

Primera Tabla de Cotejo:

| Criterios variables | Bueno | Aceptable | Deficiente |
|--|--------------|------------------|-------------------|
| Presentación personal (adecuado al contexto de enunciación). | | | |
| Uso de elementos no verbales y paraverbales (gestual, proxémica, kinesica, entonación, énfasis, pausas). | | | |
| Tolerancia para aceptar opiniones divergentes. | | | |
| Nivel de lenguaje empleados (culto: formal, informal; o inculto: formal, informal). | | | |

| | | | |
|---|--|--|--|
| Capacidad de síntesis (presentación inicial y/o resumen final del expuesto). | | | |
| Coherencia entre las ideas (mantención sostenida del tema del discurso). | | | |
| Capacidad para formular críticas constructivas. | | | |
| Aportes de ideas significativas en relación al tema (progresión temática). | | | |
| Capacidad de argumentación y contraargumentación. | | | |
| Amplitud de la selección léxica (uso de lenguaje técnico o especializado, según sea el caso). | | | |
| Capacidad para exponer los resultados de sus interpretaciones en una mesa redonda o discusión guiada sobre el tema. | | | |
| Valoración de la relación con el otro como un factor de desarrollo de una personalidad e identidad. | | | |

Segunda Tabla de Cotejo:

| Criterios Variables | Bueno | Aceptables | Deficientes |
|---|--------------|-------------------|--------------------|
| Reconoce el carácter explicativo del tratamiento del tema identitario en los textos literarios y no literarios que leen o escuchan. | | | |
| Identifica rasgos de identidad en personas o comunidades presentes en los textos. | | | |
| Interpreta rasgos caracterizados en la construcción de los textos. | | | |
| Plantea interpretaciones históricas y literarias contextualizadas de los textos. | | | |
| Lee comprensivamente y críticamente dichos textos. | | | |

| | | | |
|---|--|--|--|
| Produce textos de intención literaria y no literaria en los que se aprecia coherencia y cohesión en sus ideas. | | | |
| Emplea correctamente la ortografía puntual y acentual. | | | |
| Redacta textos grupales, textos literarios y no literarios en los que se observa la apropiación del tema. | | | |
| Propone interpretaciones escritas sobre los distintos aspectos que involucran la identidad, movimiento Barroco, géneros literarios; Lírica, narrativa y ensayo. | | | |
| Organiza adecuadamente, sus interpretaciones críticas. | | | |
| Escribe relatos, ensayos en los que se observa el dominio lingüístico. | | | |

| | | | |
|---|--|--|--|
| Reflexiona y expresa en forma escrita sus personales puntos de vistas respecto a temas y problemas que plantea la representación y la discusión del tema tratado. | | | |
|---|--|--|--|

5.7. Conclusión de propuesta pedagógica.

En este último postulado de nuestro seminario de estudio, se presentarán las conclusiones con respecto al problema del estudio: a los objetivos, tanto generales como específicos; a la hipótesis; a nuestra propuesta pedagógica. Así también, las problemáticas y limitaciones de futuras investigaciones en torno al tema propuesto en nuestra investigación.

Al término de nuestra investigación, consideramos que el proceso de (re) construcción de la identidad latinoamericana en la novela recopilatoria **El reino de la imagen** de José Lezama Lima, se realiza de manera circular, es decir, la mirada del novelista se sitúa desde un campo temático a partir de distintas técnicas y géneros literarios tomando los conocimientos y la cultura Latinoamericana, y en especial, la cultura cubana.

Lezama nos brinda una construcción de la identidad Latinoamericana, otorgándole valor a los diferentes discursos expuestos en el género de la lírica, novela y ensayo. Esta creación se realiza desde un orden temático o de tópicos que van

desarrollándose a través de todas sus obras formando un hilo conductor y puente de aproximación a nuevas entidades culturales.

La condición de la visión de la literatura que nos presenta José Lezama Lima, a través de sus escritos, nos permiten distinguir y percibir con luminosidad como los agentes culturales latinoamericanos ayudan a fortalecer redes de sistemas con los cuales se crea una unión implícita en las microculturas desarrollando una macrovisión de las distintas entidades que conforman la identidad. Lezama recoge a partir de esta visión, distintos relatos de los pueblos que han sido transmitidos en forma oral y los recrea en la base de la escritura. En la recopilación **El reino de la imagen**, recoge estas distintas versiones existentes en Cuba y las traslada a la versión oficial, haciendo una ruptura en esta última a través de la historia.

Por otra parte, a través de la lectura y el análisis de la obra se consideran los factores del proceso de la construcción cultural, específicamente en el apartado donde se analizó la novela **El reino de la imagen** a partir de los postulados de Julia Kristeva.

Los factores del movimiento Barroco y de la identidad se presentan como ejes fundamentales que determina la construcción Identitaria a partir de los géneros

literarios lírica, novela y ensayo. A partir de ellos, se determina la construcción de la cultura latinoamericana y en especial la cultura cubana.

A través de la obra **El reino de la imagen**, podemos ver cómo el sujeto cultural se encuentra limitado como un ente fragmentado, ya que pertenece a una cultura impropia y al favoritismo de interés indebidos o desplazados, que pasan a formar parte de una minoría que “obstaculiza” el desarrollo de una entidad propia. Es por esto, que han sido silenciados y no poseen importancia bajo los pueblos occidentales.

A partir de nuestro postulado, desarrollar el conocimiento y relacionar la construcción de la identidad en la Literatura a partir de la selección de algunos textos de la recopilación **El Reino de la Imagen** de José Lezama Lima y la relevancia de éste en el género lírico, narrativo y ensayo, en América Latina, podemos inferir que la identidad no se puede establecer como un mecanismo puro, ya que esta, se desarrolla a través de distintas situaciones, tanto en el ámbito social, político y cultural. Estableciendo una conexión propia de un ente llamado cultura. Desde este punto el profesor debe desarrollar el eje identitario como una conexión o lazos de redes que se aproximan y forman una cosmovisión del mundo o de un lugar determinado.

Otro punto para tomar en cuenta son los postulados específicos, los cuales asocian la importancia de la identidad latinoamericana, dentro del marco educacional integrando conceptos, los cuales deben ser pertinentes dentro de la cultura. Esto a partir de diferentes técnicas de los análisis literarios para los (a) educandos.

El reconocer conceptos básicos de los distintos géneros literarios (lírica, narrativa, ensayo) desde José Lezama Lima, desarrolla la visión tanto de la perspectiva enseñanza- aprendizaje y para el enfoque de su propia construcción de la identidad latinoamericana.

El comprender y valorar los diversos elementos identitarios que constituyen la cultura, aproxima a la identidad de los estudiantes; y al ver la realidad para enfocar a los jóvenes en la identidad chilena y latinoamericana.

Es en estos puntos donde el profesor o profesora debe desarrollar una visión clara y analítica de las distintas situaciones vividas por los estudiantes. No acotamos otros enfoques producidos en el sentido de la realización de esta propuesta, sino más bien, el aporte bajo una creación y la aproximación de esta para que el joven cree su

propio conocimiento de la identidad, ocupando conceptos preestablecidos pero claros
y puros, de una manera objetiva y centrada con respecto al contexto histórico
establecido en América latina.

6.- CONCLUSIÓN GENERAL

Hablar de literatura latinoamericana es referirse directamente a la historia de los pueblos que habitan este continente. Resulta imposible generar una ruptura entre literatura e historia, puesto que la primera refleja, de manera fictiva, ideativa y estética,

la realidad de un pueblo, las vivencias y sentimientos provocados por un hecho histórico determinado, o bien, por un proceso que genera emociones en el ser humano. Entonces, la literatura se convierte en el portavoz de un pueblo, en la voz silenciosa de cada persona que vive a través de los acontecimientos de la historia.

Por esto la literatura es la herramienta más cercana a lo intrínseco del ser humano, es por medio de esas primeras páginas en blanco que luego se ven alimentadas por los sentimientos y emociones de un escritor determinado a expresar las necesidades más profundas y oscuras de esa voz acallada por la historia. Es a través de esas páginas que se van construyendo mundos e identidades propias de cada pueblo. Historia y literatura van de la mano cuando hablamos de un proceso de construcción de identidad. Es por esto que José Lezama Lima utiliza claramente el concepto de “lo cubano”. Utiliza la literatura como medio comunicativo sensorial, por donde pasan las ideas y la realidad del pueblo cubano. Aquí es donde el término de “lo cubano” toma la fuerza que Lezama Lima pretende otorgarle, utilizándolo como puente hacia el camino que nos muestra: la construcción de una identidad propia. Tanto en su poesía como en sus ensayos y narrativa, toma lo nacional, lo propio de un pueblo, lo explica, lo clarifica y lo inserta en las mentes de todos sus lectores.

José Lezama Lima lo plantea claramente, al hablarnos de “lo cubano”, la identidad nacional empieza a construirse a partir de la nueva concepción literaria, es decir, de la nueva cosmogonía cubana: *“lo cubano es una cualidad atemporal que siempre estuvo ahí desde los comienzos de la historia y que legítimamente puede penetrar en cualquier tipo de poesía”*. Con esto, la idea de identidad comienza a partir de la literatura, la nueva ideología del pueblo cubano. Por ejemplo, la poética de José Lezama Lima se ve alimentada de sentimientos patrios, trata temas como la música nacional, la religión, el recuerdo de la historia e incluso la naturaleza, como parte propia y característica de un pueblo.

Claramente, Lezama Lima toma la realidad cubana para explicar la construcción de una identidad caracterizada por lo propio; sin embargo, se puede llevar a un nivel macro y vincularla con la realidad de cada pueblo, de cada país o nación. Lo que plantea se encamina más allá de la experiencia de un pueblo, se encamina hacia la realidad de toda Latinoamérica, desde el punto de vista de que cada pueblo ha sufrido, de diversas maneras, las rupturas propias que conlleva el tratar de construir una identidad definida, una identidad que no busque más allá de lo que tiene en sus propias

tierras, en su propia cultura y raíces, es decir, que no intente buscar donde no existe, o bien, donde la quieran amoldar o transformar.

Desde este punto de vista, el objetivo general planteado, se ve cumplido, demostrado y justificado por gran parte del marco teórico y el análisis de datos. Donde se trabaja el tema de “lo cubano” dentro de la poesía de José Lezama Lima, y el por qué de la construcción de una nueva identidad cubana. El por qué es simple: la ruptura que se produjo con la revolución requirió una nueva realidad cubana, por ende, una nueva identidad, una identidad que estuviera a la altura de las circunstancias. Nuevamente se explica la importancia de la historia y la literatura para construir una identidad propia. En conclusión, la literatura es el principal puente entre la realidad y la ficción, entre los sentimientos de quienes los expresan y la voz silenciosa de un pueblo. La literatura es la voz de quienes necesitan ser escuchados, necesitan construir algo propio, algo que los identifique y los haga sentir dignos de ser quienes son.

Lezama Lima es un gran influenciado por el Barroco español; sin embargo, construye una identidad nacional, una idea de nación que alcanza altas expectativas dentro de la historia cubana. Y no sólo es Lezama Lima, sino que también diversos

autores latinoamericanos tratan de construir una identidad nacional, acorde con la historia de su pueblo, de acuerdo con sus sentimientos, ideas, emociones y experiencias de vida. Pero ello no impide que utilicen características escriturales de otras culturas. Entonces, ¿es sano plantear que la identidad latinoamericana está formada a partir de un conjunto de culturas dominantes? Para comprender esta pregunta, resultaría necesario realizar otra investigación dedicada específicamente al tema; sin embargo, nos resulta necesario dejar planteada esta interrogante. ¿Hemos logrado tomar la historia como punto de partida para la construcción de algo propio? Vendría a ser como quién nace primero ¿el huevo o la gallina?

Lezama Lima es influenciado por el Barroco español, especialmente por el culteranismo de Góngora, por tanto podemos hablar de Barroco Latinoamericano, pero ya no sólo por la producción literaria barroca en Latinoamérica, sino que por la nueva idea de este concepto formada con el cruce de ésta corriente española con las características propias de lo Latinoamericano. Al menos en América el Barroco es ahistórico por que no se limita a una época determinada sino que es una modalidad de escritura apropiada por nuestros escritores. El Barroco es parte de nuestra identidad, al menos es lo que refleja la obra de Lezama Lima ya que él ve en el Barroco la

integración de la raza negra de principal importancia en la configuración de la cultura latinoamericana.

La literatura barroca sirve para expresar la contradicción y búsqueda de identidad en Latinoamérica. Con el Barroco se afirma el comienzo de una nueva liberación social reprimida por la contradicción, opresión y resentimiento que produjo la dominación europea en América y que también fue expresada por este movimiento. Finalmente es necesario afirmar que el Barroco reitera y confirma nuestra occidentalidad y a la vez da una posibilidad expresiva al conflicto surgido en el pueblo indígena.

En cuanto a la intertextualidad que utiliza José Lezama Lima dentro de su literatura, se puede decir esta desborda por todos lados, es como si poseyera vida propia, como si tuviera la necesidad de salir a flote sin que se lo pidan. La necesidad de expresarse y de expresar los sentimientos del autor, se ve en cada escrito, es decir, en gran parte de su obra se pueden ver indicios de intertextualidad, tomando en cuenta la definición hecha anteriormente en que cada texto se construye con la transformación y absorción de otro texto ya sea, en su poesía, en sus ensayos o en su narrativa, por

todos lados se ven rasgos haciendo referencia a otros escritos, a otras culturas, o bien, a otras identidades nacionales, como si fuera más fácil entender desde otro punto de vista, o desde otra experiencia lo nuestro, lo cotidiano de nuestra cultura, nuestras propias vidas. Aquí es donde salta la interrogante: si hablamos de lo propio, de construir una identidad nacional acorde con nuestras raíces, entonces ¿por qué tomamos como ejemplo la historia y la literatura de otros?

Ahora bien, tomando otro punto: nuestro quehacer pedagógico. Al valorar la literatura como medio de expresión y construcción del mundo actual, mediante la lectura comprensiva y el análisis de textos literarios estamos reforzando el conjunto de valores de formación literaria y ética, a través del desarrollo de una actitud reflexiva de reconocimiento en relación a valores de la identidad, y con ello generamos una disposición solidaria y de tolerancia entre los miembros de diferentes grupos sociales, culturales y nacionales que conforman los diversos espacios latinoamericanos los cuales deben ser estudiados en forma más rigurosa ya que se trata de reconocer nuestras marcas de identidad Latinoamericana.

El tratar de entender la construcción de una identidad nacional, resultó sumamente complejo; por ende, creemos que para nuestros alumnos resultaría mucho más escabroso, por eso, se realizaron temáticas didácticas acorde con la experiencia de nuestros estudiantes. El trabajar temas como la identidad por medio de canciones y poemas de autores de nuestro propio país, los acerca más a nuestra realidad y a lo que pretendemos lograr: tomar conciencia de la necesidad de construir una identidad propia y definida. Para ello, tomamos la segunda, la tercera y la undécima sesión de clases para trabajar este tema. En las otras sesiones se trabajaron temas que complementarían y les darían las herramientas suficientes a los niños como para entender los temas más trascendentales de la unidad.

Con todas estas clases, creemos haber podido lograr nuestro objetivo, ya que a través de las diversas temáticas de trabajo, se desarrolla un proceso de comprensión y configuración de una identidad cultural, se desarrolla una aceptación del otro a partir del mismo concepto de unificación, o bien, como lo utiliza Lezama Lima: “lo cubano”. A partir de “lo cubano”, de una misma identidad, se puede lograr el respeto y la aceptación de los y las estudiantes. La intención es lograr, a través de la identidad, una gama de valores y principios propios de nuestra cultura, que seamos un cuerpo

enamorado de nuestras raíces, que caminemos juntos hacia la búsqueda de una
identidad nacional definida.

7.- GLOSARIO.

1.- **Apostrófica:** El hablante lírico se enfrenta con el hecho, un objeto y se dirige a

él como a un tú.²¹⁰

2.- **Autor:** del latín *auctor*, el que es causa de alguna cosa. Persona que ha hecho

alguna obra científica, literaria o artística.²¹¹

3.- **Barroquismo:** De barroco, tendencia a lo Barroco, la palabra se utiliza también

con el significado de extravagancia o mal gusto.²¹²

4.- **Cabritos:** Cliente de casas de lenocinio. *Lenocinio:* casa de prostitución.²¹³

5.- **Carmínica:** El hablante lírico expresa su propio estado de ánimo.²¹⁴

²¹⁰ *Ibíd.* Pág. 259

²¹¹ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 165

²¹² *Ibíd.*

²¹³ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 245

²¹⁴ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 258

6.- Cocuyos: Árbol silvestre que alcanza unos 10 metros de altura; hojas lanceoladas, ondeadas y lampiñas; fruto del tamaño de la aceituna, y madera muy dura que se emplea en las construcciones.²¹⁵

7.- Comparación: Acción y efecto de comparar. Símil retórico.²¹⁶

8.- Condotiero: Nombre del general o cabeza de soldados mercenarios italianos y luego aplicado a los de otros países.²¹⁷

9.- Cronograma²¹⁸: Trata de exponer una lista lo suficientemente aclarativa para visualizar la producción literaria de Latinoamérica.

Narrativa

²¹⁵ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 350

²¹⁶ *Ibid.* Pág. 367

²¹⁷ *Ibid.* Pág. 377

²¹⁸ De Riquer, Martín / Valverde, José María. "Historia de la literatura Universal. De las vanguardias a nuestros días. Volumen 10. Capítulo 5: La literatura Hispanoamericana: Boom y revolución". Editorial Planeta. Barcelona, España. 2002. Pág. 261-305

| País | Autor | Libro |
|---|---|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Argentina | <ul style="list-style-type: none"> • Roberto Arlt | <ul style="list-style-type: none"> • “El juguete rabioso” (1926) • “Aguafuertes porteñas” (1958) • “El jorobadito” (1932) • “Los siete locos” (1929) • “Los lanzallamas” (1931) • “El amor brujo” (1932) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Jorge Luis Borges | <ul style="list-style-type: none"> • “El Aleph” (1949) • “El libro de los seres imaginarios” (1967) |

| | | |
|---|--|--|
| | | <ul style="list-style-type: none"> • “El informe de Brodie” (1969) • “El libro de arena” (1975) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Julio Cortázar | <ul style="list-style-type: none"> • “Bestiario” (1951) • “Final de juego” (1956) • “Historias de cronopios y de famas” (1962) • “Rayuela” (1963) • “Todos los fuegos el fuego” (1966) • “Octaedro” (1979) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Uruguay | <ul style="list-style-type: none"> • Juan Carlos Onetti | <ul style="list-style-type: none"> • “El astillero” (1961) |

| | | |
|---|--|---|
| | | <ul style="list-style-type: none"> • “Juntacadáveres” (1964) • “Un sueño realizado” (1951) • “El infierno tan temido” (1962) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Mario Benedetti | <ul style="list-style-type: none"> • “La Tregua” (1960) • “La muerte y otras sorpresas” (1968) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Chile | <ul style="list-style-type: none"> • Manuel Rojas | <ul style="list-style-type: none"> • “Hombres del sur” (1926) • “Lanchas en la bahía” (1932) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • María Luisa Bombal | <ul style="list-style-type: none"> • “La última niebla” (1935) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Carlos Droguett | <ul style="list-style-type: none"> • “Eloy” (1960) |

| | | |
|--|--|--|
| | | <ul style="list-style-type: none"> • “Patas de perro” (1965) • “Todas esas muertes” (1971) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Fernando Alegría | <ul style="list-style-type: none"> • “Los días contados” (1968) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • José Donoso | <ul style="list-style-type: none"> • “Coronación” (1958) • “Este domingo” (1966) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Bolivia | <ul style="list-style-type: none"> • Augusto Céspedes | <ul style="list-style-type: none"> • “El pozo” • “El diputado mudo” • “Metal del diablo” |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Augusto Guzmán | <ul style="list-style-type: none"> • “Prisionero de guerra” |
| <ul style="list-style-type: none"> • Paraguay | <ul style="list-style-type: none"> • Augusto Roa Bastos | <ul style="list-style-type: none"> • “Hijo de hombre” (1960) |

| | | |
|--|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • Perú | <ul style="list-style-type: none"> • Ciro Alegría | <ul style="list-style-type: none"> • “La serpiente de oro” (1935) • “Los perros hambrientos” (1939) • “El mundo es ancho y ajeno” (1941) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • José María Arguedas | <ul style="list-style-type: none"> • “Los ríos profundos” (1958) • “Todas las sangres” (1964) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Mario Vargas Llosa | <ul style="list-style-type: none"> • “Los jefes” (1958) • “La ciudad y los perros” (1962) • “Pantaleón y las visitadoras” (1973) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Colombia | <ul style="list-style-type: none"> • Arturo Echeverri Mejía | <ul style="list-style-type: none"> • “Antares” (1949) |

| | | |
|---|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Gabriel García Márquez | <ul style="list-style-type: none"> • “La hojarasca” (1955) • “El coronel no tiene quien le escriba” (1958) • “La mala hora” (1961) • “Los funerales de la Mamá Grande” (1962) • “Cien años de soledad” (1967) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Guatemala | <ul style="list-style-type: none"> • Miguel Ángel Asturias | <ul style="list-style-type: none"> • “El señor presidente” (1942) • “Leyendas de Guatemala” (1930) |

| | | |
|--|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> • México | <ul style="list-style-type: none"> • Juan José Arreola | <ul style="list-style-type: none"> • “Confabulario” (1952) • “Bestiario” (1959) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Juan Rulfo | <ul style="list-style-type: none"> • “El llano en llamas” (1953) • “Pedro Páramo” (1955) |
| <i>Poesía</i> | | |
| País | Autor | Libro |
| <ul style="list-style-type: none"> • México | <ul style="list-style-type: none"> • Octavio Paz | <ul style="list-style-type: none"> • “Libertad bajo palabra” (1935-1957) • “Salamandra” (1958-1961) • “Ladera este” (1962-1968) • “Blanco” (1966) |

| | | |
|---|--|---|
| | | <ul style="list-style-type: none"> • “Discos visuales” (1968) • “Topoemas” (1968) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Nicaragua | <ul style="list-style-type: none"> • Pablo Antonio Cuadra | <ul style="list-style-type: none"> • “Poemas nicaragüenses” (1933) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Ernesto Cardenal | <ul style="list-style-type: none"> • “El estrecho dudoso” (1966) • “Homenaje a los indios americanos” (1970) • “Canto nacional” (1972) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Uruguay | <ul style="list-style-type: none"> • Mario Benedetti | <ul style="list-style-type: none"> • “El cumpleaños de Juan Ángel” (1971) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Chile | <ul style="list-style-type: none"> • Nicanor Parra | <ul style="list-style-type: none"> • “Poemas y Antipoemas” |

| | | |
|--|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Enrique Lihn | <ul style="list-style-type: none"> • “La musiquilla de las pobres esferas” (1969) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Jorge Tellier | <ul style="list-style-type: none"> • “Pueblo fantasma” (1978) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Fernando Lambert | <ul style="list-style-type: none"> • “Señoras y señores” (1973) |
| Teatro | | |
| País | Autor | Libro |
| <ul style="list-style-type: none"> • México | <ul style="list-style-type: none"> • Rodolfo Usigli | <ul style="list-style-type: none"> • “El gesticulador” (1947) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Juan José Arreola | <ul style="list-style-type: none"> • “La hora de todos” (1954) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Perú | <ul style="list-style-type: none"> • Mario Vargas Llosa | <ul style="list-style-type: none"> • “La señorita de Tacna” |
| <ul style="list-style-type: none"> • Chile | <ul style="list-style-type: none"> • Jorge Díaz | <ul style="list-style-type: none"> • “El cepillo de dientes” |

| | | |
|---|---|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • Egon Wolf | <ul style="list-style-type: none"> • “Los invasores” |
| <i>Ensayo</i> | | |
| País | Autor | Libro |
| <ul style="list-style-type: none"> • Perú | <ul style="list-style-type: none"> • José Carlos Mariátegui | <ul style="list-style-type: none"> • “Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana” (1926) |
| <ul style="list-style-type: none"> • México | <ul style="list-style-type: none"> • Octavio Paz | <ul style="list-style-type: none"> • “El laberinto de la soledad” (1950) |
| <ul style="list-style-type: none"> • Argentina | <ul style="list-style-type: none"> • Ezequiel Martínez Estrada | <ul style="list-style-type: none"> • “Muerte y transfiguración de Martín Fierro” (1948) |
| | <ul style="list-style-type: none"> • Jorge Luis Borges | <ul style="list-style-type: none"> • “Inquisiciones” (1925) • “El tamaño de mi esperanza” (1926) • “Discusión” (1932) |

10.- Cuento: Del latín *computus*, *cuenta*. Relación de un suceso. Relación de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención. Breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecho con fines morales o recreativos.²¹⁹

11.- Daiquiri: Cóctel hecho con ron ligero, zumo de lima, almíbar y unas gotas de marrasquino.²²⁰

12.- Dátil: Molusco lamelibranquio cuya concha, algo más larga que el fruto de la palmera, se asemeja a este por el color y por la forma. Es comestible y se aloja en cavidades que él mismo hace perforando las rocas.²²¹ (Pág. 469)

13.- Ensayo: Según *Medardo Vittier*: de la lectura del libro *Del ensayo americano*, podemos inferir que el autor denomina ensayo al género literario que siendo parte de la narrativa tiene sus propias reglas. Es la doctrina pero diluida en el comentario reflexivo, amplio y didáctico. El ensayo es una composición en prosa, interpretativa y flexible en método y estilo, que expone variados temas en un tono subjetivo y de

²¹⁹ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 436

²²⁰ http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi//ee_diccionario.html

²²¹ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 469

extensión relativa. “Posee cierto rigor de desarrollo, y por otra parte, amplia libertad ideológica y formal.”²²² Se enmarca, además, dentro de una dimensión estética y una dimensión lógica (que no es mayormente explicada).

Posee elementos de la didáctica y la poesía. De la didáctica tiene las nociones expuestas por el ensayista para comunicar los criterios que este posee de un asunto. De la poesía toma la manera de exponer las ideas con un estilo mucho más flexible que en los libros típicos de enseñanza. No son escritos como un tratado.

Al estar ligado a la poesía, el ensayo revela la personalidad de su autor. Esto deriva en diversos matices entre los distintos escritores. Unos descuidan la objetividad comunicando con mayor soltura su mundo emocional; en otros casos se privilegia la objetividad dejando a un segundo plano la visión personal del tema. Ambos factores: subjetividad y objetividad son parte importante de la voz que se realiza en el ensayo. Existen dificultades al demarcar las diferencias entre artículo, estudio crítico, monografía y ensayo, debido a que se mezcla con estos géneros.

²²² Vitier, Medardo. *“Del ensayo americano”*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Pánuco, México. 1945. Pág. 295

14.- Enunciativa: El hablante lírico habla directamente, capta un hecho y lo expresa

olvidándose de sí mismo.²²³

15.- Epifanía: Festividad que celebra la Iglesia Católica anualmente el día 6 de

enero, y que también se llama de la “Adoración de los Reyes”, en alusión al nacimiento

de Jesucristo.²²⁴

16.- Espacio Narrativo: Del latín *spatium*, *lugar*, *escenario*, *recinto*, *atmósfera*.

Con la renovación de las técnicas narrativas, se produce en la novela del siglo XX un

profundo cambio que afectará al lenguaje, temas, puntos de vista, así como al concepto

de tiempo y espacio. Por un lado tendríamos el espacio ambiental, creado por su propia

situación anímica, y el mundo de objetos externos que le rodea.²²⁵

²²³ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 258

²²⁴ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 606

²²⁵ Mike Bal (1987), Diccionario de Términos Literarios, María Vistoria Ayuso de Vicente, Consuelo García Tallarín y Sagrario solarío santos, Ediciones AKAL, 1997, pág. 133.

17.- Estrofa: Cualquiera de las partes compuestas del mismo número de versos y ordenadas de modo igual, de que constan algunas composiciones poéticas. Cualquiera de estas mismas partes, aunque no estén ajustadas a exacta simetría.²²⁶

18.- Fállica: Relativo al falo. *Falo:* Miembro viril.²²⁷

19.- Fantástico: del latín *phantasticus*, adjetivo, quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste sólo en la imaginación. 2. Perteneciente a la fantasía: (phantasia), latín, facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar los ideales en forma sensible o de idealizar las reales. 3. Imagen formada por la fantasía.²²⁸

20.- Ficción: Del latín *fictio*, *-onis*. Acción y efecto de fingir. Invención, cosa fingida.²²⁹

²²⁶ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 650

²²⁷ García-Pelayo y Gross, Ramón. "pequeño Larousse ilustrado". Ediciones Larousse. Buenos Aires, Argentina. 1990. Pág. 457

²²⁸ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 671

²²⁹ *Ibid* Pág. 680

21- Figuras Retóricas: Recursos que le proporcionan un nuevo sentido al lenguaje cotidiano. Se les denomina recursos literarios. Entre las figuras más utilizadas, están: comparación, personificación, hipérbole, hipérbaton, metáfora y reiteración.²³⁰

22.- Flamboyant: Palabra de origen inglés que significa extravagante.²³¹

23.- Galantina: Carne con gelatina que se come fría como fiambre.²³²

24.- Generación: Conjunto de personas que por haber nacido en fechas próximas y recibido educación e influjos culturales y sociales semejantes, se comportan de manera afín o comparable en algunos sentidos.²³³

25.- Hablante Lírico: Es el personaje ficticio que expresa sus sentimientos y emociones en una obra lírica. Este hablante lírico puede aparecer o no representado. Si aparece representado puede corresponder a un hombre, una mujer, un objeto, un animal

²³⁰ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 259

²³¹ http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/ee_diccionario.html

²³² García-Pelayo y Gross, Ramón. Op. Cit. Pág. 490

²³³ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 729.

o simplemente no aparece representado y corresponde sólo a una voz. Puede tener una actitud enunciativa, carmínica o apostrófica.²³⁴

26.- Hipérbaton: Figura de construcción, consiste en invertir el orden que en el discurso deben tener las palabras con arreglo a la sintaxis llamada regular.²³⁵

27.- Hipérbole: Figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente aquello de que se habla. Exageración de una circunstancia, relato o noticia.²³⁶

28.- Imagen: Del latín *imago*, Figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa. En retórica, representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje.²³⁷

29.- Indicio: Del latín *indictium*. Fenómeno que permite conocer o inferir la existencia de otro no percibido.²³⁸

²³⁴ Barros, Héctor/ Berrios, Matilde. Op. Cit. Pág. 258

²³⁵ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 783

²³⁶ *Ibíd.*

²³⁷ *Ibíd.* Pág. 806

²³⁸ *Ibíd.* Pág. 817

30.- Jerigonza: Lenguaje especial de algunos gremios, jerga. Lenguaje de mal gusto, complicado y difícil de entender.²³⁹

31.- Marmitón: El que hace los humildes oficios en la cocina. Ayudante de cocina de un buque mercante.²⁴⁰

32.- Metáfora: Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita.²⁴¹

33.- Motivo Lírico: Son los sentimientos y emociones que expresa el hablante ante una situación que lo conmueve. Estos sentimientos pueden ser: el amor, la tristeza, el amor a la patria, amor a la naturaleza, la felicidad, etc. En una obra lírica pueden aparecer varios motivos, que pueden separarse en principal y secundarios.²⁴²

²³⁹ *Ibíd.* Pág. 850

²⁴⁰ Real Academia Española. *Op. Cit.* Pág. 939

²⁴¹ *Ibíd.* Pág. 965

²⁴² Barros, Héctor / Berríos, Matilde. *Op. Cit.* Pág. 258

34.- Narración: Del latín *narrativo*, *-onis*. Acción y efecto de narrar. Una de las partes que suele considerarse dividido el discurso retórico, en la que se refieren los hechos para facilitar el logro de los fines del orador.²⁴³

35.- Narrador: Del latín *narrador*, *-oris*. Adj. Que narra. La persona o voz que dirige la narración y a través de quien se observa el acontecer narrativo, es el narrador. Este, como los personajes, la acción y el ambiente, forman parte de la ficción literaria que ha creado el autor de la novela. En este sentido, el narrador posee características determinadas, que difieren de una obra a otra, y, en ningún caso, puede ser identificado con el autor, aunque éste, en algunos casos, forma parte del proceso narrativo (autor – personaje).²⁴⁴

36.- Narrador observador: Este Narrador conoce parcialmente el acontecer y los personajes, a través de la visión que posee cada uno de ellos. No participa de la acción narrativa.²⁴⁵

²⁴³ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 1011

²⁴⁴ “Diccionario Larousse”, Edición especial de la Enciclopedia Metódica Larousse, 1990, Pág. 17.

²⁴⁵ *Ibid.*

37.- Narrador omnisciente: Este narrador no forma parte del acontecer, ni es personalizado. Nada se sabe sobre su persona. Sin embargo, él sabe todo lo que hacen, piensan o sienten los personajes, incluso se desplaza en el tiempo y en el espacio, presentando, por ejemplo, simultáneamente el sentir de dos o más personajes que pueden estar a kilómetros de distancia.²⁴⁶

38.- Narrador protagonista: Este narrador forma parte esencial de la narración, pues es uno de los personajes protagónicos; habla en primera persona, configurando un alto grado de personificación y conocimiento del narrador.²⁴⁷

39.- Narrador Testigo: - Forma parte del acontecer narrativo, sin ser un personaje protagónico.²⁴⁸

40.- Narrar: Del latín *narrare*²⁴⁹. Cortar, referir lo sucedido, o un hecho o una historia ficticia.

²⁴⁶ *Ibíd.*

²⁴⁷ *Ibíd.*

²⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 18

²⁴⁹ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 1011.

41.- Narrativa: Del latín *narrativa*, t.f. de *-vus, narrativo*). Género literario constituido por la novela, la novela corta, y el cuento. Habilidad o destreza en narrar o en contar las cosas. Acción y efecto de *narrar*.²⁵⁰

42.- Novela: Del it. *Novella, noticia, relato novelesco*. Obra literaria en prosa en la que se narra una acción fingida en todo o en parte, y cuyo fin es causar placer estético a los lectores con la descripción o pintura de sucesos o lances interesantes, de caracteres, de pasiones y de costumbres. Hechos interesantes de la vida real que parecen ficción. Ficción o mentira en cualquier materia.²⁵¹

43.- Nuncupatoria: Aplicase a las cartas o escritos con que se dedica una obra, o en que se nombra e instituye a uno por heredero o se le confiere un empleo.²⁵²

44.- Órficos: Pertenciente o relativo a Orfeo. Pertenciente o relativo al orfismo.²⁵³

²⁵⁰ *Ibíd.*

²⁵¹ *Ibíd.* Pág. 1027

²⁵² *Ibíd.* Pág. 1030

²⁵³ *Ibíd.* Pág. 1053

45.- Párrafo: Cada una de las divisiones de un escrito señaladas por letra mayúscula al principio del renglón y punto y aparte al final del trozo de escritura.²⁵⁴

46.- Personaje: Sujeto de distinción, calidad o representación en la vida pública. Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos, ideados por el escritor, que toman parte en la acción de una obra literaria. Criatura de ficción que interviene en una obra literaria, teatral o de cinematografía. A veces pueden ser animales, especialmente en los dibujos animados.²⁵⁵

47.- Personificación: Acción y efecto de personificar. *Personificar:* Atribuir vida o acciones o cualidades propias del ser racional al irracional, o a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas.²⁵⁶

48.- Pífanos: Flautines de tono muy agudo, usado en las bandas militares.²⁵⁷

²⁵⁴ *Ibíd.* Pág. 1087

²⁵⁵ *Ibíd.* Pág. 1122

²⁵⁶ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. *Op. Cit.* Pág. 259

²⁵⁷ Real Academia Española. *Op. Cit.* Pág. 1135

49.- Prosa: Estructura o forma natural de la expresión lingüística no sujeta a las exigencias de rima y medida de los versos: un texto en prosa.²⁵⁸

50.- Realismo: sistema estético que asigna como fin a las obras artísticas o literarias, la imitación fiel de la naturaleza. Realismo Mágico: movimiento literario hispanoamericano surgido a mediados del siglo XX, caracterizado por la introducción de elementos fantásticos inmersos en una narrativa realista; que actúa con sentido práctico o trata de ajustarse a la realidad: existencia real y efectiva de una cosa, verdad, lo que ocurre verdaderamente, lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio.²⁵⁹

51.- Reiteración: Consiste en utilizar dos o más veces un mismo término. La intención de repetir es señalar un hecho que se quiere destacar. La repetición puede ser de palabras, sinónimos, frases, oraciones, versos o estrofas.²⁶⁰

²⁵⁸ http://diccionarios.elmundo.es/diccionarios/cgi/ee_diccionario.html

²⁵⁹ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 1229

²⁶⁰ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 261

52.- Revista Orígenes²⁶¹: Como materialización consecuente del espíritu grupal origenista contó, en primer lugar, con la colaboración de todos sus integrantes, con la excepción de algunos, no obstante, asiduos participantes a las tertulias de "El Turco sentado", los domingos en Bauta o, más tarde, la casa de Trocadero (mencionemos en tal caso a Bella García Marruz y Agustín Pi). El resto de ellos colaboró en mayor o menor medida en la revista, ya sea con entregas literarias, editoriales o plásticas. Nos referimos a: José Lezama Lima, Angel Gaztelu, Guy Pérez - Cisneros, Gastón Baquero, Virgilio Piñero, Justo Rodríguez Santos, Alfredo Lozano, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, José Ardévol, Julián Orbón, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Octavio Smith, Lorenzo García Vega.

Más allá de este primer núcleo de colaboradores, hubo una notable participación de intelectuales cubanos y extranjeros que se dieron a conocer, algunas veces, y prestigiaron, siempre, la revista. Entre estos se cuentan: Paul Claudel, Octavio Paz, Juan Ramón Jiménez, María Zambrano, T.S.Eliot, Jorge Guillén, Paul Valery, Luis Cernuda, Rainier María Rilke, Paul Éluard, Luis Aragón, Aimé Césaire, Robert

²⁶¹ Fuentes, Ivette. "Regreso a Cuba Literaria. Grupo Orígenes". 1999.
http://www.cubaliteraria.cu/antologia/grupo_origenes/revistas_col.html

Altmann, Vicente Aleixandre, José Bergamín, Carlos Fuentes y Efraín Huerta. Muchas de las colaboraciones aparecieron en su primera versión al español (alrededor de 26 traducciones fueron realizadas por José Rodríguez Feo). Entre los cubanos, además de los ya mencionados integrantes del Grupo, colaboraron en sus páginas: Alejo Carpentier, Lydia Cabrera, Samuel Feijóo, Enrique Labrador Ruiz, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamis, Pablo Armando Fernández, Cleve Solís, Mariano Brull, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Rolando Escardó, Pedro de Orúa, Luis Marré, Alcides Iznaga, Roberto Friol, Francisco de Orúa.

Orígenes se caracterizó en su entrega editorial por una cuidadosa realización y muestra de la riqueza del patrimonio pictórico del país. Entre los ilustradores más ligados al Grupo estuvieron (además de los ya mencionados Mariano Rodríguez, Alfredo Lozano y René Portocarrero): Amelia Pelaez, Wilfredo Lam, Carmelo González, Luis Martínez Pedro, Aristides Fernández, Jorge Arche, Eduardo Abela y Roberto Dihago.

Después de más de cincuenta años de creada la revista y revestido de personalidad propia el Grupo *Orígenes* asiste al "nuevo acto naciente" al que tanto

aspiró para salvar - hoy también - "las insuficiencias toscas de lo inmediato". La consonancia en eco y voz más allá de sus páginas, es la imantación de una filiación espiritual de la que él mismo fue deudor: de tal herencia fueron y son: Raúl Hernández Novás, Emilio de Armas, Aramis Quintero, Lourdes Rensoli, Roberto Méndez, Jorge Iglesias, Jorge Luis Arcos, Virgilio López Lemus, Rafael Almanza, entre otros.

53.- Rima: Es la igualdad de sonidos finales de dos o más versos. Para identificar la rima entre los versos, se compara desde las últimas sílabas acentuadas. Podemos encontrar dos tipos de rima: rima consonante y rima asonante.²⁶²

54.- Rima Asonante: Es la igualdad de sonido sólo de las vocales finales de cada verso.²⁶³

55.- Rima Consonante: Es la igualdad de sonido desde la última vocal acentuada hasta el final del verso.²⁶⁴

²⁶² Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 264

²⁶³ *Ibíd.*

²⁶⁴ *Ibíd.*

56.- Sílides: Nombre de cierta ninfa del aire. Mujer delgada y graciosa.²⁶⁵

57.- Tema: Del latín *thema, -atis*²⁶⁶. El tema es la idea central o motivo fundamental de una obra literaria. Jean Paul Weber (1960), diferencia tema (*situación infantil, que se manifiesta inconscientemente en una obra o en un conjunto de obras de arte, sea simbólica o claramente*) de motivo (*todo elemento lingüístico que aparece con insistencia en la obra de un escritor*). Según Carlos Ries (1985), dos son las características del tema: a) Su carácter abstracto, es decir, la capacidad de evocar una concepción de la existencia, una serie de valores (tema del amor, la muerte, la felicidad, etc., todos ellos nombres abstractos si seguimos a la gramática tradicional). b) Universalidad, los temas no se agotan en una época, son retomados en otras, no se ciñen a fronteras cronológicas, circulan geográficamente en una época (tema del adulterio).

58.- Velamen: Conjunto de velas de una embarcación.²⁶⁷

59.- Venablos: Prorrumpir en expresiones de cólera y enojo.²⁶⁸

²⁶⁵ García-Pelayo y Gross, Ramón. Op. Cit. Pág. 944

²⁶⁶ Ayuso de Vicente, María Victoria / García Tallarín, Consuelo / Santos, Solaros. Op. Cit. Pág. 370.

²⁶⁷ Real Academia Española. Op. Cit. Pág. 1467

²⁶⁸ Ibid. Pág. 1468

60.- Verso: Es la unidad de sentido y sonido, es decir, una frase rítmica. Se reconoce porque ocupa una línea en el texto. La extensión de los versos se mide en sílabas métricas. Existen dos tipos de versos: verso métrico y verso libre.²⁶⁹

61.- Verso Libre: Es el verso, en el cual, el número de sílabas que lo componen no está sujeto a medida, cada verso tiene un número distinto de sílabas, no riman los versos entre sí. Es el tipo de verso más usado en la poesía contemporánea.²⁷⁰

²⁶⁹ Barros, Héctor / Berríos, Matilde. Op. Cit. Pág. 262

²⁷⁰ Ibid. Pág. 263

8.- ANEXOS.

8.1. Análisis de la poética de José Lezama Lima.

Esta parte del trabajo de investigación cumple una función muy específica: analizar los poemas de José Lezama Lima que aparecen en el libro **El Reino de la Imagen**. Para el análisis se tomarán los tópicos siguientes: Hablante Lírico, Motivo Lírico, Verso, Prosa, Estrofas o Párrafos, Tipo de Rima y las Figuras Retóricas más recurrentes; y además, los conceptos que se utilicen a modo de ejemplo en las figuras retóricas, para mayor aclaración de los términos.

Respecto de la aclaración de los conceptos utilizados, tales como los tópicos que se tomaron en cuenta, serán definidos en el Glosario de esta investigación. En ese

punto se podrá leer qué entendemos por los conceptos utilizados, para que no haya confusión con respecto a su finalidad.

La idea principal de este análisis es descubrir las principales características de la poesía de Lezama Lima, es decir, los temas más recurrentes, los tipos de rima que utiliza y las figuras retóricas más marcadas. En conclusión, la idea central es la de conocer más a fondo su escritura y realizar un barrido completo del libro **El Reino de la Imagen**.

| | |
|--|--|
| <i>“Una oscura pradera me convida”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Amor a la naturaleza |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> |

| | |
|---------------------------|--|
| | Estrofa 1: Verso 8-10/11-13/16-18 |
| Figuras Retóricas | <i>Metáfora:</i> |
| A modo de Ejemplo: | <ul style="list-style-type: none"> • “Una oscura pradera me convida, sus manteles estables y ceñidos, giran en mí, en mi balcón se aduermen” • “Una oscura pradera va pasando” |

| | |
|------------------------------|--|
| “Sonetos a la Virgen” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Alabanza a la divinidad |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Divididas por Soneto |

| | |
|---------------------|--|
| Tipo de Rima | <p><u>Soneto 1:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Terceta</p> <p><i>Consonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 2: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 3: Verso 1-4/3-6</p> <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 2: Verso 2-4</p> <p><u>Soneto 2:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Cuarteta</p> <p><i>Consonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 2: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 3: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 4: Verso 1-3</p> |
|---------------------|--|

| | |
|--|---|
| | <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Retuércese la sombra, nadie alabe” • “la armadura del cielo que nos canta” |
|--|---|

| | |
|---|---|
| <i>“A Santa Teresa sacando unos Idolillos”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Alabanza a la divinidad |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Cuarteta |
| Tipo de Rima | <p><i>Consonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 1-4/ 2-3</p> <p>Estrofa 2: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 3: Verso 1-3</p> |

| | |
|---------------------------|---|
| | Estrofa 4: Verso 1-3 |
| Figuras Retóricas | <i>Hipérbaton:</i> |
| A modo de Ejemplo: | <ul style="list-style-type: none"> • “flor especial en noche eterna crece” |

| | |
|---|--|
| “San Juan de Patmos ante la puerta latina” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrófica |
| Motivo Lírico | Engrandecer la divinidad |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Dos |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 4-6/ 5-7/ 10-12/ 14-16/ 19-21/ 20-22/ 26-28/ 30-32/ 33-35/ 37- 39 |

| | |
|--|---|
| | <p>Estrofa 2: Verso 1-3/ 8-10/ 12-14/ 15-16/ 20-22/ 26-28/ 32-34/ 33-35/ 37-39/ 40-42/ 49-51/ 52-54/ 61-63/ 62-64</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Hipérbole:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Su salvación es marina, su verdad de tierra, de agua y de fuego” <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “El aceite hirviendo que muerde con dientes de madera” <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “mucho tiempo sumergida en el río, blanda y eterna, como la carne, como el ave” |

| | |
|--|---|
| <i>“Noche Insular: Jardines Invisibles”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Amor a la naturaleza |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Décimas |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 1-3/ 5-7/ 11-13 Estrofa 2: Verso 1-3/ 4-6 Estrofa 3: Verso 1-3/ 5-7/ 9-11 Estrofa 5: Verso 1-3/ 12-14 Estrofa 6: Verso 3-5/ 9-11/ 23-25/ 26- 28/ 34-36/ 35-37/ 38-40/ 42-44 Estrofa 7: Verso 2-4/ 8-10/ 15-17/ 20-22 Estrofa 8: Verso 2-4/ 5-7/ 10-12/ 11-13 Estrofa 9: Verso 2-4/ 6-8/ 7-9/ 10-12/ 13-15 |

| | |
|--|--|
| | <p>Estrofa 10: Verso 2-4/ 3-5/ 10-12/ 11-13/ 15-17 24-26/ 25-27</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Hipérbaton:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Llueve en todas las grutas tus silencios” <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Como animales de unidad ruinoso, dulcemente peinados, sobre nubes” • “Una caricia de ese eterno musgo” • “Dance la luz ocultando su rostro” <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “que la nieve derrite suavemente como la flor por el sueño invadida” |

| | |
|---|--|
| “Llamado del deseoso” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Declaración del sujeto |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Dos |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 12-14 Estrofa 2: Verso 1-3/ 4-6/ 7-9 |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Reiteración:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco” • “Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay” <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “y ella apetece mirar el árbol como una piedra” |

| | |
|-----------------------------|---|
| “El retrato ovalado” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Declaración de advertencia a quién corresponda |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Nueve |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: 2-4/ 5-7/ 6-8/ 12-14/ 13-15/ 16-18/ 22-24 <i>Consonante:</i> Estrofa 2: Verso 2-3 Estrofa 3: Verso 1-3 Estrofa 4: Verso 1-3 Estrofa 5: Verso 1-3 |

| | |
|--|---|
| | <p>Estrofa 6: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 7: Verso 1-4/ 2-3</p> <p>Estrofa 8: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 9: Verso 2-3</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “La esposa quiere ser una concha y pegar sueva como el molusco” • “y se le entregan los retratos como la pianola en el naufragio” |

| | |
|--|--|
| <i>“El Guardián inicia el combate circular”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión enunciativa |
| Motivo Lírico | Anhelo de historia |
| Tipo de escritura | Prosa Poética |

| | |
|---|--|
| Párrafo | Doce Párrafos |
| Tipo de Rima | No existe |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Y la esterilidad de los vacilantes senadores descorre ese maullido como trasciende la joven cabeza de tortuga entre la yerba antediluviana” • “Son volteados al aire, como el borracho homenaja a la noche” <i>Personificación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Así de sus senos, de sus cinturones blanduchos, almibarados, fluye una simpatía discreta” • Un animal prolongado, de hocico felino y brillantez escamosa, inicia su fuga con cierta elegancia desorbitada” <i>Reiteración:</i> |

| | |
|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “Rueda por las hojas en los días de lluvia, cuando la lluvia pone su gusano sobre las hojas, y las hojas quieren saltar la emoliente cabalgadura del gusano” |
|--|--|

| | |
|------------------------------------|---|
| “Pensamientos en la Habana” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión enunciativa |
| Motivo Lírico | Rescatar los pensamientos nacionales |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Catorce |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 3-5/ 4-6/ 12-14 Estrofa 2: Verso 4-6/ 5-7 |

| | |
|--|---|
| | Estrofa 3: Verso 6-8/ 13-15/ 17-19 |
| | Estrofa 4: Verso 1-3/ 2-4/ 8-10/ 12-14/ 13-15 |
| | Estrofa 5: Verso 1-3/ 6-8/ 10-12/ 11-13/ 14-16 |
| | Estrofa 6: Verso: 3-5/ 8-10/ 13-15/ 20- 22 |
| | Estrofa 7: Verso 1-3/ 9-11/ 10-12 |
| | Estrofa 8: Verso 1-3/ 2-4/ 6-8/ 9-11/ 13- 15 |
| | Estrofa 9: Verso 5-7/ 9-11/ 15-17 |
| | Estrofa 10: Verso 1-3/ 9-11 |
| | Estrofa 11: Verso 3-5/ 7-9/ 10-12 |
| | Estrofa 12: Verso 1-3/ 6-8/ 11-13 19-21 |
| | Estrofa 13: Verso 2-4/ 6-8/ 9-11/ 12-14/ 13-15 |
| | Estrofa 14: Verso 1-3/ 7-9 |

| | |
|--|---|
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Porque habito un susurro como un velamen” • “recibido como una galantina de los obesos embajadores de antaño” <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “la ardilla que con el rabo se ajusta las medias” |
|--|---|

| | |
|------------------------------------|--|
| <p><i>“Censuras Fabulosas”</i></p> | |
| <p>Hablante Lírico</p> | <p>Corresponde a una voz con expresión enunciativa</p> |
| <p>Motivo Lírico</p> | <p>Declaración a la naturaleza</p> |
| <p>Tipo de escritura</p> | <p>Prosa Poética</p> |
| <p>Párrafo</p> | <p>Un Párrafo</p> |

| | |
|---|--|
| Tipo de Rima | No existe |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Lenta es como el chapaleo invisible del plomo” • “Mientras la luz como un soplete oxhidrónico pintaba animales” <i>Personificación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “El tiburón va asomando su sonrisa, su frenesí despacioso y cabal” |

| | |
|--------------------------------------|---|
| “Pifanos, Epifanía, Cabritos” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión enunciativa |
| Motivo Lírico | La vida en sí misma |
| Tipo de escritura | Prosa Poética |

| | |
|---|--|
| Párrafo | Un Párrafo |
| Tipo de Rima | No existe |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Claras oscuridades que la sangre en chorro y en continuidad resolvía, como la mariposa acaricia la frente del pastor mientras duerme” <i>Reiteración:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Un nacimiento que estaba antes y después, antes y después de los abismos” <i>Hipérbole:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “El árbol nocturno, puede declarar mortal, abatir, desgajar la centella” |

| | |
|---|---|
| “La sustancia adherente” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión enunciativa |
| Motivo Lírico | Alabanza a la naturaleza |
| Tipo de escritura | Prosa Poética |
| Párrafo | Un Párrafo |
| Tipo de Rima | No existe |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Para hacer tal vez con ellas una región de arenas como ojos” <i>Hiperbole:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Así aquel fragmento sumergido, asegurado por la paz probatoria, es devuelto por eco y reflujó, en misterio sobrehumano, blanquísimo” <i>Reiteración:</i> |

| | |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “Lentísimo como de la vida al sueño, como del sueño a la vida, blanquísimo” |
|--|---|

| | |
|---|--|
| “Peso del sabor” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión enunciativa |
| Motivo Lírico | Amor a la naturaleza |
| Tipo de escritura | Prosa Poética |
| Párrafo | Un Párrafo |
| Tipo de Rima | No existe |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “El papel y la gota de plomo hacia abajo, son como la tortuga hacia arriba mas sin ascender” |

| | |
|--|---|
| | <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Persiguiendo así la noche a la noche” |
|--|---|

| | |
|---|--|
| “Muerte del Tiempo” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión enunciativa |
| Motivo Lírico | El pasar de la vida |
| Tipo de escritura | Prosa Poética |
| Párrafo | Un Párrafo |
| Tipo de Rima | No existe |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Así el vacío queda definido e inerte como mundo de la no resistencia” • “Suave como lámina de cristal, duro como frontón o lámina de acero” |

| | |
|---------------------------------------|--|
| “El arco invisible de Viñales” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Recuerdo de la historia |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Trece |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 1-3 Estrofa 2: Verso 2-4/ 3-5 Estrofa 3: Verso 1-3/ 4-6 Estrofa 4: Verso 1-3 Estrofa 5: Verso 1-3/ 5-7 Estrofa 6: Verso 7-9 Estrofa 7: Verso 1-3/ 4-6/ 8-10/ 9-11 Estrofa 8: Verso 2-4 |

| | |
|--|---|
| | <p>Estrofa 9: Verso 2-4/ 7-9</p> <p>Estrofa 11: Verso 1-3/ 4-6/ 9-11/ 10-12/ 15-17/ 27-29/ 30-32/ 31-33/ 34-36/ 41-43</p> <p>Estrofa 12: Verso 8-10/ 11-13</p> <p>Estrofa 13: Verso 5-7</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “que ahora son serpentinas que rodean a los cocuyos, a los cien cocuyos que tiran sus frentes” <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “La luz de artificio abullonando el agua se queda como lagarto blanco” • “No hacían ruido en una felpa largamente arrugada, |

| | |
|--|--|
| | como piedras de cobre con predominio del verde” |
|--|--|

| | |
|--------------------------------|---|
| “Danza de la Jerigonza” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Alabanza al baile |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Terceta |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 10-12/ 15-17/ 18-20/ 28-30/ 34-36/ 35-37/ 39-41/ 43-45/ 49- 51/ 50-52/ 53-55/ 56-58/ 57-59/ 68-70/ 73-75/ 74-76/ 79-81/ 80-82/ 83-85/ 84- |

| | |
|--|--|
| | <p>86/ 87-89/ 101-103/ 102-104/ 107-109/ 108-110/ 112-114/ 116-118/ 117-119/ 120-122/ 121-123/ 126-128/ 129-131/ 133-135</p> <p>Estrofa 2: Verso 1-3/ 2-4/ 5-7/ 8-10/ 11-13/ 19-21/ 22-24</p> <p>Estrofa 3: Verso 1-3/ 16-18/ 17-19/ 20-22/ 23-25/ 26-28</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Otra guarida lame como lobo a su noche” <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “y al buey le posa azules lamparones” • “La incesante caricia de la serpiente de mil manos” <p><i>Reiteración:</i></p> |

| | |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “¿Oye alguien mi canción? ¿Oye alguien mi canción?” |
|--|---|

| | |
|---------------------------------------|---|
| “Para llegar a la Montego Bay” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Rescatar la cultura y la identidad |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Cuarenta y dos |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 1-4/ 2-3 Estrofa 2: Verso 1-4/ 2-3 Estrofa 3: Verso 1-2/ 3-4 Estrofa 4: Verso 1-3 Estrofa 5: Verso 1-3 |

Estrofa 6: Verso 1-4/ 2-3

Estrofa 7: Verso 1-2/ 3-4

Estrofa 8: Verso 1-2/ 3-4

Estrofa 9: Verso 1-2/ 3-4

Estrofa 10: Verso 1-3

Estrofa 11: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 12: Verso 2-3

Estrofa 13: Verso 1-3

Estrofa 14: Verso 1-2/ 3-4

Estrofa 15: Verso 1-3/ 4-6/ 5-7/ 8-10/

12-14/ 15-17

Estrofa 16: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 17: Verso 3-5

Estrofa 18: Verso 1-3

Estrofa 19: Verso 2-4/ 5-7

Estrofa 20: Verso 1-3

Estrofa 22: Verso 1-3/ 2-4/ 6-8/ 9-11/

14-16/ 18-20/ 21-23

Estrofa 23: Verso 1-3/ 8-10

Estrofa 24: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 25: Verso 1-4/ 2-3

Estrofa 26: Verso 3-4

Estrofa 27: Verso 1-3

Estrofa 28: Verso 2-4

Estrofa 29: Verso 2-3

Estrofa 30: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 31: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 32: Verso 1-3

Estrofa 33: Verso 2-4

Estrofa 34: Verso 2-3

Estrofa 35: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 36: Verso: 2-3

Estrofa 37: Verso 2-4

| | |
|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “El hocico se enterraba hasta el fracaso del pozo” |
|--|--|

| | |
|------------------------------------|---|
| “Himno para la luz Nuestra” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Himno para la Libertad |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Treinta y siete |
| Tipo de Rima | <i>Consonante:</i> Estrofa 1: Verso 2-3 Estrofa 2: Verso 2-3 Estrofa 3: Verso 2-4/ 1-3 Estrofa 4: Verso 1-4/ 2-3 Estrofa 5: Verso 1-4/ 2-3 |

Estrofa 6: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 7: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 8: Verso 1-4/ 2-3

Estrofa 9: Verso 2-3

Estrofa 10: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 11: Verso 1-3

Estrofa 12: Verso 1-4/ 2-3

Estrofa 13: Verso 1-4/ 2-3

Estrofa 14: Verso 1-3

Estrofa 15: Verso 1-3

Estrofa 21: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 22: Verso 1-3

Estrofa 23: Verso 2-3/ 1-4

Estrofa 24: Verso 2-3

Estrofa 31: Verso 1-4/ 2-3

Estrofa 32: Verso 1-3/ 2-4

Estrofa 33: Verso 1-3/ 2-4

| | |
|--------------------------|---|
| | <p>Estrofa 34: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 35: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 36: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 37: Verso 2-3</p> <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 16: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 17: Verso 1-4/ 2-3</p> <p>Estrofa 18: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 19: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 20: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 25: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 26: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 27: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 28: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 29: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 30: Verso 1-3/ 2-4</p> |
| Figuras Retóricas | <i>Personificación:</i> |

| | |
|----------------------------------|---|
| <p>A modo de Ejemplo:</p> | <ul style="list-style-type: none"> • “la paloma, su buche secreto rueda la mano de una estrella” <p><i>Hiperbole:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “El pastor establece el ganado sonoro, los métricos deseos y las guerreras quejas” |
|----------------------------------|---|

| | |
|-------------------------------------|--|
| <p>“Doce de los Órficos”</p> | |
| <p>Hablante Lírico</p> | <p>Corresponde a una voz con expresión apostrofica</p> |
| <p>Motivo Lírico</p> | <p>Alabanza a la Divinidad</p> |
| <p>Tipo de escritura</p> | <p>Verso Libre</p> |
| <p>Estrofa</p> | <p>Catorce</p> |
| <p>Tipo de Rima</p> | <p><i>Asonante:</i></p> |

| | |
|--|--|
| | <p>Estrofa 1: Verso 1-3/ 4-6/ 5-7/ 10-12/ 13-15/ 14-16/ 17-19</p> <p>Estrofa 2: Verso 3-5/ 8-10/ 9-11/ 12-14/ 13-15/ 16-18</p> <p>Estrofa 3: Verso 5-7/ 8-10/ 9-11</p> <p>Estrofa 4: Verso 3-5/ 4-6/ 7-9</p> <p>Estrofa 5: Verso 1-3/ 4-6/ 7-9/ 11-13</p> <p>Estrofa 6: Verso 1-3/ 7-9/ 10-12</p> <p>Estrofa 7: Verso 6-8/ 10-12</p> <p>Estrofa 8: Verso 1-3/ 2-4/ 8-10/ 9-11/ 16-18</p> <p>Estrofa 9: Verso 4-6/ 7-9</p> <p>Estrofa 10: Verso 1-3/ 4-6/ 7-9/ 10-12/ 14-16</p> <p>Estrofa 11: Verso 1-3/ 8-10/ 12-14/ 15- 17/ 22-24/ 23-25</p> <p>Estrofa 12: Verso 6-8/ 13-15</p> |
|--|--|

| | |
|----------------------------|---|
| “Aguja de diversos” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Rescatar los Valores Humanos |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Divididas por Soneto |
| Tipo de Rima | <p><u>Soneto 1:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 1-3/ 4-6</p> <p><u>Soneto 2:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 4-6/ 7-9</p> <p><u>Soneto 3:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 5-7/ 8-10/ 12-14</p> |

Soneto 4:

Estrofa: Una

Asonante: 8-10/ 14-15

Soneto 5:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 4-6

Soneto 6:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 1-3/ 7-9

Soneto 7:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 3-5

Soneto 8:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 6-8/ 10-12

Soneto 9:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 2-4/ 10-12/ 16-18/ 22-

24

Soneto 10:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 1-3/ 7-9/ 10-12/ 15-17/

19-21/ 22-24

Soneto 11:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 2-4/ 6-8/ 11-13/ 21-23/

24-26/ 27-29/ 32-34/ 46-48/51-53/ 55-

57/ 60-62/ 65-67/ 68-70/ 80-82/ 90-92/

95-97/109-111/ 114-116/ 120-122/ 124-

126/ 127-129/ 130-132

Soneto 12:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 2-4/ 7-9/ 10-12

Soneto 13:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 7-9/ 10-12/ 15-17

Soneto 14:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 2-4/ 5-7

Soneto 15:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 3-5/ 6-8

Soneto 16:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 2-4/ 8-10/ 14-16

Soneto 17:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 5-7/ 11-13/ 15-17

Soneto 18:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 1-3/ 8-10/ 15-17/ 18-

20/ 27-29/ 30-32

| | |
|--------------------------|--|
| | <p><u>Soneto 19:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 7-9/ 18-20</p> <p><u>Soneto 20:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 24-26/ 27-29/ 30-32/ 34-36/ 40-42/ 43-45/ 46-48/ 54-56</p> <p><u>Soneto 21:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 1-3/ 12-14/ 16-18/ 19- 21/ 22-24/ 26-28/ 31-33/ 44-46/ 50-52/ 54-56/ 59-61/ 72-74/ 77-79/ 84-86/ 89- 91/ 93-95</p> |
| Figuras Retóricas | <i>Personificación:</i> |

| | |
|----------------------------------|--|
| <p>A modo de Ejemplo:</p> | <ul style="list-style-type: none">• “que los cerdos no brinquen por las calles”• “Pero los caballos brincan al ver al cerdo” <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none">• “Los dientes los recuerda como una espina”• “voraz que se hunde y continúa como la cabellera” <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none">• “se descifra en la palma de la mano y la mano tropieza con el amargo aguarrás de la boca” <p><i>Metáfora:</i></p> <ul style="list-style-type: none">• “Las comadres y las dinastías que fríen ajos, |
|----------------------------------|--|

| | |
|--|--|
| | han olvidado la dirección del marmitón” |
|--|--|

| | |
|--------------------------|---|
| “Fragmentos” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Ensalzar los momentos íntimos de la vida |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Dieciocho |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 3-5 Estrofa 2: Verso 2-4 Estrofa 3: Verso 3-5/ 4-6 Estrofa 5: Verso 5-7 |

| | |
|---------------------------------|--|
| | <p>Estrofa 6: Verso 10-12</p> <p>Estrofa 7: Verso 2-4</p> <p>Estrofa 8: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 9: Verso 3-5</p> <p>Estrofa 10: Verso 2-4</p> <p>Estrofa 11: Verso 1-3/ 4-6</p> <p>Estrofa 12: Verso 3-5</p> <p>Estrofa 13: Verso 2-4/ 5-7</p> <p>Estrofa 14: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 15: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 16: Verso 2-4</p> <p>Estrofa 17: Verso 4-6</p> <p>Estrofa 18: Verso 1-3</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “El cuerpo completo en su doctrina es que el que escoge |

| | |
|----------------------------------|--|
| <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p>se sumerge, cae o posesiona, como la tierra posee”</p> <p><i>Hiperbole:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “burlándose de sus cronistas y flamencos, venablos de imágenes multiplicándose en venatoria, chisporroteando terroso del potro enajenado” |
|----------------------------------|--|

| | |
|----------------------------------|--|
| <p>“El Coche Musical”</p> | |
| <p>Hablante Lírico</p> | <p>Corresponde a una voz con expresión carmínica</p> |
| <p>Motivo Lírico</p> | <p>Recordar la música</p> |
| <p>Tipo de escritura</p> | <p>Verso Libre</p> |
| <p>Estrofa</p> | <p>Veinte y cinco</p> |

| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> |
|---------------------|-----------------------|
| | Estrofa 1: Verso 1-3 |
| | Estrofa 2: Verso 2-4 |
| | Estrofa 4: Verso 1-3 |
| | Estrofa 5: Verso 2-4 |
| | Estrofa 6: Verso 1-3 |
| | Estrofa 7: Verso 1-3 |
| | Estrofa 8: Verso 2-4 |
| | Estrofa 11: Verso 1-3 |
| | Estrofa 12: Verso 2-4 |
| | Estrofa 14: Verso 1-3 |
| | Estrofa 17: Verso 2-4 |
| | Estrofa 18: Verso 1-3 |
| | Estrofa 19: Verso 1-3 |
| | Estrofa 20: Verso 2-4 |
| | Estrofa 21: Verso 1-3 |
| | Estrofa 24: Verso 1-3 |

| | |
|---|--|
| | Estrofa 25: Verso 2-4 |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Como un general entienda el vozarrón y regala cigarros en las garitas, Valenzuela recorría las marcas zodiacales” • “Como cuando en el terraplén de la playa seguía una gaviota” <i>Reiteración:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Cuatro debajo de cuatro árboles” |

| | |
|--|---|
| <i>“Nuncupatoria de entrecruzados”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |

| | |
|--------------------------|--|
| Motivo Lírico | Recordar las batallas que derramaron sangre |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Veinte y tres |
| Tipo de Rima | <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 5-7</p> <p>Estrofa 2: Verso 3-4</p> <p>Estrofa 3: Verso 1-3/ 4-6</p> <p>Estrofa 4: Verso 2-4</p> <p>Estrofa 5: Verso 4-6/ 5-7</p> <p>Estrofa 6: Verso 1-3/ 4-6</p> <p>Estrofa 7: Verso 3-5</p> <p>Estrofa 8: Verso 2-4</p> <p>Estrofa 9: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 10: Verso 1-3/ 4-6</p> <p>Estrofa 11: 2-4</p> <p>Estrofa 12: Verso 4-6</p> |

| | |
|--|--|
| | <p>Estrofa 13: Verso 1-3/ 5-7</p> <p>Estrofa 14: Verso 4-6</p> <p>Estrofa 15: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 16: Verso 4-6</p> <p>Estrofa 17: Verso 3-5</p> <p>Estrofa 18: Verso 5-7</p> <p>Estrofa 19: Verso 7-9/ 11-13</p> <p>Estrofa 20: Verso 1-3/ 4-6</p> <p>Estrofa 21: Verso 1-3/ 4-6</p> <p>Estrofa 23: Verso 2-4/ 5-7</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Si acaso como príncipe rehace las impuestas escalas de la sangre, como condotiero saborea la indiferencia” |

| | |
|--|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “cuando una moneda se apoya sobre la otra, se borra como la quemante cera” <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “El vagabundo no saluda al campesino de rameados verdes y entresilbos, el campesino escucha al vagabundo” |
|--|---|

| | |
|--------------------------|---|
| “El número Uno” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Hablar de las mentiras de un predicador |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Divididas por Soneto |

| | |
|---------------------|--|
| Tipo de Rima | <p><u>Soneto 1:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 1-3/ 4-6/ 7-9/ 13-15/ 16-18</p> <p><u>Soneto 2:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 2-4/ 3-5/ 6-8/</p> <p><u>Soneto 3:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 2-4/ 6-8/ 9-11/ 10-12</p> <p><u>Soneto 4:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> |
|---------------------|--|

| | |
|--|---|
| | <p><i>Asonante:</i> Verso 1-3/ 4-6/ 12-14/ 17-19/ 20-22</p> <p><u><i>Soneto 5:</i></u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 4-6/ 8-10/ 13-15/ 17-19</p> <p><u><i>Soneto 6:</i></u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 5-7/ 11-13/ 14-16/ 17-19/ 22-24/ 25-27/ 33-35</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “el dátil, como un murciélago en la luna” • “de terciopelo que entona como los rollos de una pianola” |

| | |
|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “y adormecidos peinamos el candelabro como los pájaros azules” |
|--|--|

| | |
|---------------------------------|---|
| “Oda a Julián del Casal” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Rescatar el recuerdo de un personaje |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Divididas por Soneto |
| Tipo de Rima | <u>Soneto 1:</u> <u>Estrofa:</u> Una <u>Asonante:</u> Verso 9-11 <u>Soneto 2:</u> <u>Estrofa:</u> Una |

Asonante: Verso 8-10

Soneto 3:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 9-11

Soneto 4:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 1-3/ 2-4/ 9-11

Soneto 5:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 4-6/ 9-11/ 12-14/ 15-

17/ 19-21

Soneto 6:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 7-9/ 14-16

Soneto 7:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 12-14

Soneto 8:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 9-11/ 15-17

Soneto 9:

Estrofa: Una

Asonante: Verso 3-5/ 4-6/ 10-12

Soneto 10:

Estrofa: Una

| | |
|---------------------------------|---|
| | <p><i>Asonante:</i> Verso 2-4</p> <p><i>Soneto 11:</i></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 2-4/ 5-7/ 8-10/ 15-17/ 18-20</p> <p><i>Soneto 12:</i></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Asonante:</i> Verso 1-3/ 5-7/ 8-10</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> | <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “quédese, quédese” <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “hacia el frutero donde están los osos con el plato de nieve, o el reno de la escribanía, con su manilla de ámbar” |

| | |
|----------------------------------|---|
| <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “que se acercan para llorar en su sonido como los sillones de mimbre de las ruinas del ingenio” <p><i>Hipérbole:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Sus manos no están frías, frío es el sudor” |
|----------------------------------|---|

| | |
|--|---|
| <p><i>“Hai Kai en Gerundio”</i></p> | |
| <p>Hablante Lírico</p> | <p>Corresponde a una voz con expresión carmínica</p> |
| <p>Motivo Lírico</p> | <p>Narrar los miedos del hombre</p> |
| <p>Tipo de escritura</p> | <p>Verso Libre</p> |
| <p>Estrofa</p> | <p>Terceta</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Tipo de Rima</p> | <p><i>Consonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 1-3</p> <p>Estrofa 2: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 3: Verso 1-3/ 7-9</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “El toro de Guisando no pregunta cómo ni cuándo” <p><i>Hiperbole:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Estoy también entre los que preguntan cómo y cuándo creciendo y raspando” |

| | |
|----------------------------------|---|
| “Décimas de la querencia” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Amor y respeto |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Divididos por dedicatoria |
| Tipo de Rima | <p><u>Finá García Marruz:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Dos</p> <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 3-5/ 4-6/ 7-9</p> <p>Estrofa 2: Verso 1-3/ 4-6</p> <p><u>Carlos y Rosario Spottorno:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Consonante:</i> Verso 3-5/ 4-6/ 5-7</p> <p><u>José Triana:</u></p> |

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4

Juan David:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 2-4/ 6-7/ 8-9

Darío Mora:

Estrofa: Una

Consonante: 1-3/ 2-4

Reinaldo Arenas:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4

Luis Martínez Pedro:

Estrofa: Una

| | |
|--------------------------|---|
| | <p><i>Consonante: 2-3/ 4-5/6-7/ 8-9</i></p> <p><u><i>Mañanas en la sociedad:</i></u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Consonante: Verso 1-3/ 6-7/ 8-9</i></p> <p><u><i>Reynaldo González:</i></u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Consonante: Verso 1-2/ 3-4/ 5-6/ 9-10</i></p> <p><u><i>Décima sin escritura:</i></u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Consonante: 1-3/ 2-4</i></p> |
| Figuras Retóricas | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “fingí astucia divina |

| | |
|---------------------------|---|
| A modo de Ejemplo: | <p>como un griego”</p> <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “En el mar y en la llanura y en la llanura del mar” |
|---------------------------|---|

| | |
|--------------------------|---|
| “Octavio Paz” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Amor a la patria |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 1-3/ 5-7/ 11-13/ 16-18/ 21-23/ 27-29/ 31-33</p> |
| Figuras Retóricas | <i>Metáfora:</i> |

| | |
|----------------------------------|--|
| <p>A modo de Ejemplo:</p> | <ul style="list-style-type: none"> • “serpiente que penetra en el costado de la lanza” <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “Es el ciervo que ve en las respuestas del río” |
|----------------------------------|--|

| | |
|---------------------------------|---|
| <p>“Discordias”</p> | |
| <p>Hablante Lírico</p> | <p>Corresponde a una voz con expresión carmínica</p> |
| <p>Motivo Lírico</p> | <p>La grandeza de la poesía</p> |
| <p>Tipo de escritura</p> | <p>Verso Libre</p> |
| <p>Estrofa</p> | <p>Una</p> |
| <p>Tipo de Rima</p> | <p><i>Asonante:</i></p> |

| | |
|--|--|
| | <p>Estrofa 1: Verso 2-4/ 5-6/ 9-11/ 10-12/ 13-15/ 16-18/ 19-21/ 27-29/ 33-35/ 40-42</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Hipérbole:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “De la contradicción de las contradicciones” <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “y una interrupción que responde, como un hueco que se llena de larvas” • “Caricioso y aparece indistinto como una pro fálica” |

| | |
|--------------------------------|---|
| <i>“Mi esposa María Luisa”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carnílica |

| | |
|---|--|
| Motivo Lírico | Amor |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa1: Verso 2-4/ 6-8/ 17-19/ 23-25/ 34-36/ 37-39 |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Hipérbole:</i> • “Eres la hermana que se fue, la madre que se durmió” <i>Comparación:</i> • “allí hay que caminar como un ciego” |
| “Enemigos” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Pasiones, odio y lucha |
| Tipo de escritura | Verso Libre |

| | |
|--|---|
| Estrofa | Cuarteta |
| Tipo de Rima | <p><i>Consonante:</i></p> <p>Estrofa 2: Verso 1-3/ 2-4</p> <p>Estrofa 3: Verso 1-2</p> <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 2-4</p> <p>Estrofa 4: Verso 1-2</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “el brazo se petrifica, el brazo más maduro pende como las pesas del reloj de la torre” |

| | |
|--------------------------|--|
| “Agua Oscura” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Amor a la patria y a la vida |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Divididas por soneto |
| Tipo de Rima | <p><u>Soneto 1:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Consonante:</i> Verso 1-3/ 6-7/ 8-9</p> <p><u>Soneto 2:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Consonante:</i> Verso 3-5/ 6-7/ 8-9</p> <p><u>Soneto 3:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><i>Consonante:</i> Verso 3-5/ 6-7/ 8-9</p> |

Soneto 4:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 3-5/ 6-7/ 8-9

Soneto 5:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 2-4/ 3-5/ 6-7/ 8-9

Soneto 6:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4/ 6-7/ 8-9

Soneto 7:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 6-7/ 8-9

Soneto 8:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 3-5/ 6-7/ 8-9

Soneto 9:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 6-7/ 8-9

Soneto 10:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 4-5/ 8-9

Soneto 11:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 3-5/ 6-7/ 8-9

Soneto 12:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4/ 6-7/ 8-9

Soneto 13:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4/ 6-7/ 8-9

Soneto 14:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 3-5/ 6-7/ 8-9

Soneto 15:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4/ 5-7/ 8-9

Soneto 16:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4/6-7/ 8-9

Soneto 17:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4/ 8-9

Soneto 18:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 1-3/ 2-4/ 6-7/ 8-9

Soneto 19:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 3-5/ 6-7/ 8-9

Soneto 20:

Estrofa: Una

Consonante: Verso 3-5/ 6-7/ 8-9

| | |
|---|---|
| | <p><u>Soneto 21:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><u>Consonante:</u> Verso 3-5/ 6-7/ 8-9</p> <p><u>Soneto 22:</u></p> <p><u>Estrofa:</u> Una</p> <p><u>Consonante:</u> Verso 1-3/ 2-4/ 6-7/ 8-9</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><u>Comparación:</u></p> <ul style="list-style-type: none"> • “la mañana de seda brinca como un tornasol” • “que recurva en el bosque como un carrusel maduro” • “como la pluma al desgaire hace imposible mentir” |

| | |
|---|---|
| <i>“Universalidad del roce”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |
| Motivo Lírico | Grandeza de la convivencia |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 2-4/ 5-7/ 13-15/ 19-21 |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <i>Comparación:</i> • “agitándose como fragmentos que se unen” |

| | |
|------------------------------------|--|
| <i>“Nacimiento del día”</i> | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión apostrofica |

| | |
|---|--|
| Motivo Lírico | Engrandecer el sentimiento de hogar |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 9-11/ 10-12/ 24-26/ 25-27/ 28-30/ 32-34/ 43-45/ 44-46/ 48-50/ 55-57/ 61-63/ 70-72/ 71-73/ 75-77/ 81-83/ 89-91/ 92-94/ 100-102/ 111-113/ 118-120/ 124-126/ 132-134/ 137-139/ 140-142/ 143-145/ 155-157/ 164-166/ 171-173/ 172-174/ 178-180/ 189-191/ 192-194/ 200-202/ 201-203/ 213-215</p> |
| Figuras Retóricas A modo de Ejemplo: | <p><i>Personificación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “la espalda de los ríos” <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “comido por las nubes como pájaro” <p><i>Reiteración:</i></p> |

| | |
|--|--|
| | <ul style="list-style-type: none"> • “La cal se rendía al barro que reanima, la cal y la arena enemistadas” |
|--|--|

| | |
|-----------------------------|---|
| “La mujer y la casa” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Tradicción y amor de mujer |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Una |
| Tipo de Rima | <i>Asonante:</i> Estrofa 1: Verso 13-15/ 16-18/ 17-19/ 22-24 |
| Figuras Retóricas | <i>Comparación:</i> <ul style="list-style-type: none"> • “Cada minucia un sacramento, |

| | |
|---------------------------|---|
| A modo de Ejemplo: | <p>como una ofrenda al peso de la noche”</p> <ul style="list-style-type: none"> • “El centro de la casa vuela como el punto en la línea” |
|---------------------------|---|

| | |
|--------------------------------|---|
| “El Pabellón del vacío” | |
| Hablante Lírico | Corresponde a una voz con expresión carmínica |
| Motivo Lírico | Engrandecimiento y empobrecimiento del ser humano |
| Tipo de escritura | Verso Libre |
| Estrofa | Cuarteta |
| Tipo de Rima | <p><i>Asonante:</i></p> <p>Estrofa 1: Verso 1-3/ 8-10</p> <p>Estrofa 2: Verso 5-7/ 9-11/ 15-17/ 16-18</p> |

| | |
|--|---|
| | <p>Estrofa 3: Verso 1-3/ 8-10/ 12-14</p> <p>Estrofa 4: Verso 4-6/ 8-10/ 12-14/ 17-19</p> |
| <p>Figuras Retóricas</p> <p>A modo de Ejemplo:</p> | <p><i>Reiteración:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “un sonido sin color un color tapado con un manto” <p><i>Comparación:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • “el insistente <i>daiquirí</i> vuelve como una cara invisible” |

8.2. Resumen de los ensayos de José Lezama Lima.

8.2.1. Introducción a los Vasos Órficos.

En este ensayo Lezama Lima nos habla de los dioses que nos regalan la luz y de los hombres a los cuales les corresponde la aparición del canto. Entre la luz y el canto surge una expresión cuya finalidad se desconoce. De aquí nace el orfismo que se deriva de Orfeo el dios hijo de Apolo que desciende al Hades o morada subterránea o infierno. Este orfismo no se contenta con la sola equivalencia de una esencia o divinidad que desciende como hombre y asciende como dios. Dos espirales que se complementan: un “hierus logos” llamado así por el escritor, es decir, en un mundo religioso se muestra una teogonía en la cual el hombre surge como un dios. Desapareciendo los elementos temporales para situarse en un espacio de lo atemporal. La luz y la sombra responden al canto incluso en el Hades, el lugar de los muertos que viven.

Luego ejemplifica con el mito de Demeter, relativo a los misterios eleusinos que se celebraban en el orfismo del siglo VI a. de C. Según el autor el mito de Demeter lleva la luz dorada de lo homérico. Orfeo es reemplazado por Ulises.

Del Caos y del abismante y vasto Infierno el orfismo ha escogido la noche, guardiana y protectora del huevo órfico, en el cual se agita un Eros preparándose para germinar y que al romperse este huevo engendran los seres que mandan la luz, que se transforman en dioses. Los pájaros contemplan este huevo plateado en el origen de los mundos y Bachelard nos recuerda que antes del pájaro o del ser alado se crea al espíritu volador. Es en esta teogonía de la noche llena de espíritus voladores nace el huevo de Eros. Al integrar esta imagen podemos comprender y asimilar la ascensión del ser alado o del dios que pudo ser hombre.

En la noche de los órficos va el huevo órfico que en su interior transporta al Eros alado. Este va sobre los dos círculos: el cielo y la tierra; los dioses y los hombres.

“No basta portar el tirso para ser bacante”, el autor cita este verso para explicarnos que el fervor de la creencia es lo necesario para la veracidad de la religiosidad, y que portar el tirso no significa la creencia en Baco.

Luego cita el “Himno a la noche”, una alabanza a la noche como fuente del universo y origen del mundo, “cazadora de la luz en la casa de los muertos”, son varios

los adjetivos que identifican a la noche, ahora bien estos pueden ser femeninos o masculinos. Se contrapone con la noche parmenídea, que se muestra rígida y tajante. Todas las virtudes que en el himno órfico se le atribuyen a la noche en la noche parmenídea desaparecen.

En el período homérico son dos los vasos órficos que muestran los símbolos del descenso de Ulises al Hades: uno en Munich, otro en Nápoles, este último fue el inspirador de Rilke para sus *Sonetos a Orfeo*. En ambos los elementos son los siguientes: el trono de Plutón y Proserpina, la irrupción de Orfeo, los dioses de lo imposible: Tántalo, Sísifo y las Danaides, los dioses de posibilidad: Heracles, Eeseo y Piritoo. En el vaso del museo napolitano es Triptolemo quien transporta la antorcha. Las figuras elegidas según nuestro autor son escogidas por haber tenido un azar difícil en la vida o una condenación en vida que se perpetua en la muerte. Los más diversos personajes mostrando una actitud de deseo que se sospecha en que muestran sus cuerpos.

En Eleusis se celebraban los misterios que tenían que ver con lo órfico. El segundo misterio eleusino posee relación con las apetencias de la carne y la

sensualidad: las doncellas son golpeadas para incitarlas a la promiscuidad, la fiesta se vuelve más apetecible gracias al vino y a la miel, días después de la fiesta se ensalzan nuevos himnos para saludar a la luz. Para Deméter la abstinencia tiene que mezclarse con los excesos del infierno.

Se habla de dos saberes: uno apolíneo en que había una ambivalencia entre el saber y el no saber. Por otra parte el período órfico cuyo saber es un no saber, este trae un nuevo saber que es un descenso a los infiernos; este nuevo saber tiene que ver con la música que se extrae de la lira en los infiernos. Todo nuevo saber nace de la oscuridad, de la noche. La noche parménida se sitúa en un es; la órfica es siempre inacabada. El “es” órfico es, está y será, vale decir muere y renace; El “es” parménido es un continuo, como su noche, inacabada. El caballo parece ser un símbolo recurrente que además ayuda a diferenciar a ambos: en los temas órficos el animal es siempre menor que su dueño que parece ser dominador del equino. El unicornio es una de las manifestaciones del orfismo, que dura escasas épocas; tierno, inocente, se cree bueno, es confidente de las doncellas y producto de muchas envidias. Su cuerno frontal no le permite defenderse y se le define como una transición entre el ciervo y el caballo.

En el infierno existen dos figuras o divinidades femeninas: Deméter y Proserpina. En la luz, dos masculinas: Apolo y su hijo Orfeo. Se dice que en la figura de Orfeo existe una maldición, tal vez por los celos de Apolo al ver a Calíope con Eagre. Para finalizar el autor se pregunta sobre la posibilidad de que el orfismo se haya extendido por tanto tiempo sin que se pueda aclarar la silueta de quien lo inspira. No existe una respuesta clara que nos proponga el autor, pero sí nos muestra indicios: por la maldición de Apolo, Orfeo es condenado a bajar a los infiernos. Por otra parte la dicotomía de poderes, como entre los egipcios la división de Horus y Osiris. Los estudios micénicos datan de la época más coincidente entre ambas culturas siglos XV y XX a. de C. Como uno de los indicios más importantes de las razones de la muerte de Orfeo encontramos la infidelidad de su madre Calíope, quien engaña a Apolo con Eagre, dios de los ríos; ríos en los cuales finalmente desaparece la cabeza de Orfeo luego de ser arrancada de su dueño.

8.2.2. Cortázar y el comienzo de la otra novela.

La primera afirmación que realiza el autor en el presente ensayo es la constatación de una desavenencia entre lo que se dice y lo que se quiere decir. En las

equivocaciones y en el divertimento que aquello causaba. Desde allí se cita la novela de Cortázar: **Rayuela** y **Bomarzo** ambas relacionan los laberintos. En la primera un argentino en Europa; en la segunda un bonaerense en Italia. En el laberinto el hombre no es capaz de asumir el destino impuesto por los dioses e intenta igualarse a ellos. En el laberinto todo signo es palabra, es siempre un punto coincidente entre oriente y occidente, un espacio diáfano, es un reto desde lo oscuro, pero que se penetra por la luz.

Para Lezama Lima **Rayuela** rompe con los esquemas pre – establecidos, pero no se queda solo con ese comentario ya que lo relaciona con la infinitud y la finitud de las posibilidades, por los sucesivos encuentros de páginas, por la posibilidad de inventar y reinventar infinitamente la historia. A esto le llama “*las posibilidades en la infinitud y la combinatoria finita*”²⁷¹ no solamente por la posibilidad de leer dos historias que parecen ser diferentes ni por las alteraciones de páginas, sino por momentos que son interminables, cita como ejemplo la muerte de Rocamadour, el hijo de la Maga. Y por otra parte, la constante del pasado que se hace presente en lo cotidiano.

²⁷¹ *Ibíd.* “Cortázar y el comienzo de la otra novela”. Pág. 342

Rescata, además, la virtud de Cortázar al hacer notar dos personajes centrales en la novela, que luego se conocen y se niegan a formar parte de la ficción. Para el protagonista la Maga es una especie de espejismo, por las innumerables coincidencias en las que se ve envuelto.

Rayuela, es una novela situada en París y en Montevideo, pero es especialmente una novela americana, de lo que le ocurre al sujeto americano, puesto que sus personajes lo son, en su gran mayoría. Lo del espacio físico y el paso del tiempo puede ser una coincidencia más dentro de la novela.

Menciona un concepto traducido por él como la “prueba de Bayaceto”. Lo primero que encierra este concepto es la posibilidad de que un autor de una determinada nacionalidad sitúa a sus personajes en otra parte del mundo que resulta ser más ajena. Aun así, todo sigue siendo como lo propio. Aunque la Maga y Horacio estén en un espacio físico que no les pertenece y rodeados de personajes de otras naciones, la mirada que adquiere la situación sigue siendo completamente argentina, es decir de la nacionalidad de Cortázar, la Maga y Oliveira. Pero Cortázar añade otra “prueba de

Bayaceto”, según nuestro autor, la galería eleática: que se refiere al hecho de hacer visible situaciones históricas o de contingencia; luego la galería aporética, una librería con libros que existen fuera de la ficción: Julio Verne, Roussel, etcétera. Lecturas que mezclan lo lúdico con lo terrible. Estos encuentros él los relaciona con la jugada del alfil en el ajedrez.

El paralelo se logra en el laberinto y se sitúan entre dos mundos que no son categoriales sino opuestos que viene a emparejarse, es el peldaño posible el nexo que establece el laberinto, y no solo el laberinto sino también una nueva posibilidad. Al generar un acto damos la posibilidad de que otro acto se genere sobre nosotros, como lo dice Lezama “*Descubrimos y somos descubiertos*”²⁷². El laberinto se cuestiona sobre los peldaños entre crear y pensar. El hombre solo crea lo que ya está pensado por la divinidad. El Creador ve el laberinto desde la creación y el hombre lo ve desde el pensamiento. El laberinto en Cortázar es una corriente onírica luego el móvil en la distancia como un recorrido, una distancia entre el cielo y la tierra, como una rayuela infantil en cuyos laberintos nos remite la **Rayuela** de su madurez.

²⁷² *Ibíd.* Pág. 344

En aquel laberinto tenemos dos idiomas, uno es el ancestral; y un esperanto, que es el idioma universal. En el primero existe una interpretación detrás de la comunicación de las palabras; en el universal tiende a colocar detrás de lo inmediato verbal una infinita escenografía, se tiende a ironizar. Un idioma crea sobre el otro un laberinto.

Para Cortázar las rayuelas, como todos los juegos infantiles, tienen un origen religioso y místico, pero que por supuesto ya no lo tiene, pero algo de eso queda. Lo mismo ocurre con todas las cosas que antes fueron sacralizadas luego pierden esta virtud y vuelven nuevamente a tener carácter sacro. La ironía de Cortázar es desacralizar cualquier situación.

El columpio en la niñez es sinónimo de irrealidad y desprendimiento, así como en la madurez le da gravitación, contraste, realidad y vértigo. Aceptación de la irrealidad para convertirla en realidad.

El laberinto es un sitio donde reina lo complejo, es una rebeldía para lo fácil, hay que vencer y este deber le corresponde al hombre, el hombre es quien debe atacar

con toda su razón y pasión violenta. En el laberinto existe una forma de defensa, un ejercicio de combate dentro del combate. Es en este laberinto que Lezama cita *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar en *Noche en los ministerios de Europa*, en el cual se descubre la noche como la generadora de cosas nuevas y en cuanto esta desaparece todo esto nuevo desaparece, pero de noche recupera su encanto y las cosas encuentran su mayor efectividad. Nuestro autor cita diferentes frases de este libro de Lezama con el fin de seguir identificando las múltiples formas del laberinto.

Así también con el tema de lo otro: como un hombre que sube al ómnibus y en ningún momento mira a nadie y no es necesario, porque es la mirada del otro que va naciendo dentro de nosotros. En **Rayuela** Horacio está convencido que un encuentro casual con la Maga es lo menos casual que puede pasar en sus vidas, lo otro es lo diferente a uno, una nueva familia. Cortázar se da cuenta de que su signo es buscar el emblema de los que salen de noche sin un propósito fijo, como él, como los matadores de brújula; brújula que es amada por los que hacen los laberintos y que es la única que orienta los pasos nocturnos. La Maga, a diferencia de Oliveira, vive en la perennidad del día y vive de la profecía de que debe regocijarse en el día porque en él fueron hechas todas las cosas. Nadie puede comprender realmente a la Maga, ella vive una realidad

pero en la negación de un mundo conceptual en el que sí vive el resto de los personajes de la novela, por eso es incomprendida. La novela desaparece con su desaparecimiento. Oliveira pretende encontrar su laberinto en su jarro de mate, pero sigue buscando su centro en la noche, en el jazz, en los viajes, en el rostro de la Maga. En una oportunidad habla la Maga le dice a Horacio que también existen ríos metafísicos y que él en cualquier momento se tirará a uno. Él reconoce en eso el tao. Ella conoce el tao. En ambos esto funciona poderosamente.

Para Lezama la novela es el azar que coincide en el Club de la Serpiente mientras cada integrante es disperso y vive su propio mundo vive dentro del club una unidad, un concentrismo. La sacralización del desorden los lleva a la oscuridad de la excepción. Los principios de la lógica son parte de la novela y que es necesaria para esta unidad coral (las voces que integran los personajes del club).

Según nuestro autor la novela americana (como *Rayuela*) de alguna manera ha dependido de la poesía, de la imagen, del asombro, puesto que solo la poesía logra destruir la antítesis realidad e irrealidad. **Rayuela** se nutre de un concentrismo que esta basado en la prolongación de los sentidos. Cortázar nos guía a internarnos dentro de

sus laberintos y cosas cotidianas se van enlazando con cosas profundas, un ejemplo de esto es un accidente callejero se va entrelazando con una sesión de jazz o cuando Oliveira medita sobre sus diferencias con la Maga surge el interrogante metafísico de la otredad. La Maga y Oliveira viven en mundos diversos y paralelos, pero es inevitable el concentrismo que se produce en ellos.

Las esquinas también tienen su importancia en **Rayuela**. Es el mismo Horacio quien se topa con ellas frecuentemente y las convierte en pensamiento metafísico al igual que a la noche.

*“Sólo lo absurdo podrá vencer la otredad”*²⁷³ afirma Lezama Lima para referirse a la causa que como la raíz del hombre, lo ha ido destruyendo y, por otra parte, Cortázar nos dice que para romper con el absurdo solo podemos vivir absurdamente. El absurdo comienza, pero la otredad subsiste. Esto se ve reflejado en los encuentros de Oliveira con una mujer en que se dio una situación grotesca que él hubiese querido completar, pero Oliveira, según Lezama, no sabrá nunca lo que es una plenitud ni aún

²⁷³ *Ibíd.* Pág. 350.

en lo grotesco. Lo interesante es cuando el absurdo se convierte en identidad, religiosidad, en sacralización y desacralización.

Según Lezama aún no se ha esclarecido cuales son las páginas excepcionales de *Rayuela*, pero la simbología es determinante. Cuando Horacio Oliveira desciende al sótano de la clínica donde está el refrigerador de los muertos y aparece Talita que es confundida con la Maga (que está muerta) por Horacio. Oliveira ha descendido a los infiernos, y al igual que cuando Ulises lo hace y su madre lo manda a regresar a la luz, Horacio asciende renovado, con una nueva visión de las cosas la que le permite replantearse a la Maga. En este libro aparece un nuevo sentido de lo absurdo, el cual traerá la nueva sacralización del hombre o que este hombre ya es dueño del centro de su propio laberinto.

Lezama hace una comparación con Plutón al afirmar que del descenso al infierno a Oliveira le queda el juego de tirar las chispas del cigarrillo a las casillas de la rayuela. Oliveira logra situarse en el lugar donde habita la Maga y donde se ha liberado de su condición de mortal. Después del descenso la autodestrucción cobra un sentido más profundo y primordial para el personaje.

La novela existe dentro de la novela y medita acerca ésta. Por una parte la novela es sorprendida por una plenitud y por otra parte esta plenitud es sorprendida por una novela.

8.2.3. Confluencias.

*"Yo veía la noche como si algo hubiera caído sobre la tierra, un descendimiento"*²⁷⁴. La lentitud de esta no le permitía verla como algo que descendía rápidamente por una escalera. Las luces de los faroles le restan importancia a la noche como queriendo desconocerla pero a la vez le dan vida. No es él el que se instala en la noche; Es la noche que invade su cuarto y sus sueños. Desde la niñez la noche era esperada con terror e impaciencia, era una forma de tentación, pero no para una aventura ni para una provocación. La noche nos regala una segunda piel que nos permite reparar en cosas que durante el día son inadvertidos por nuestros sentidos.

²⁷⁴ *Ibíd.* "Confluencias". Pág. 355

Pero la noche se ha reducido a un punto que luego crece y se agiganta hasta volver a ser la imperiosa noche. La noche es el territorio donde se puede explorar la mano, la mano es el lugar donde se encuentra la noche. Esta mano, como lo uno que busca y se encuentra con lo otro (su igual pero distinta mano), sin esta otra mano se hubiera producido un fracaso, este encuentro Lezama lo relaciona con la vida, los arquetipos y la literatura. Esta experiencia individual es terrible y maravillosa pero no le sucede a uno sino que a todos y a la vez se convierte esto en un juego verbal, es decir, en literatura. Cada palabra significa para él la presencia de la mano, da algunos ejemplos: *vamos a almorzar, tocan la puerta*. La mano como indicio del comienzo de una novela o de una metáfora. Si la espera de la mano es infructuosa la creación se vuelve difícil.

La palabra tiene también su importancia y es la que establece la comunicación dentro de la oración, pero allí como en lo visible e invisible se establece el asombro del hombre. La palabra participa del verbo universal que une lo visible con lo invisible.

El hombre, por su parte, germina pero también elige. Al elegir germinamos o damos comienzo a un nuevo acto, según Lezama Lima en la situación poética ocurre algo similar ya que realizar un acto y elegir es la prolongación de este nacimiento o germen. Ambos factores: acto y elección, dan paso a la sobrenaturaleza, es decir, la penetración de la imagen en la naturaleza, en tanto que la verdadera naturaleza se ha perdido ahora todo puede ser naturaleza, cita a Pascal. El hombre siente pesimismo frente a esta naturaleza perdida, por eso crea una imagen reconstruida de ésta. Ahora bien, la naturaleza no se manifiesta sólo gracias al hombre sino que tanto hombre como naturaleza recurren a esta sobrenaturaleza. Lezama intenta diferenciar su concepto de sobrenaturaleza con el “protón pseudos” de los griegos, ya que el concepto de nuestro autor no pierde su primordialidad de origen: el hombre es imagen, necesita esta imagen para luego aclarar de qué se trata efectivamente. La imagen es definida como “el incesante complementario de lo entrevisto y lo entreoído”²⁷⁵ y el “horror vacui” como el miedo a perder las imágenes concebidas, ahora bien, el soporte de la imagen vive más allá de la realidad y de su finalidad.

²⁷⁵ Ibid. Pág. 359.

Realiza una comparación del germen como una nueva extensión con las circunstancias vividas por José Martí luego de su prisión, quien debió sentir como una especie de resurrección, un renacer del germen en la imagen, como después de la muerte resurge la carne.

Lo placentero de la noche viene a ser reemplazado como una variación del destierro y del desierto, en esto cita su propia obra **Oppiano Licario**, que para llegar a la ciudad tibetana tiene que pasar por todas las ocurrencias y recurrencias de la noche. En **Paradiso** el mundo se iguala con la sobrenaturaleza, comparando al tiempo también con la naturaleza perdida y la imagen es reconstruida como sobrenaturaleza. Licario quiere provocar a esta sobrenaturaleza para negar el tiempo y allí intenta mover todas las coordenadas del sistema poético para su último encuentro con Cemí y aparece la hermana de Licario Inaca Eco estableciendo la sentencia poética. El doble hace la primera ofrenda, la primera imagen. Cita a modo de ejemplo una noche de 1955 en que escucha *El arte de la fuga* y establece relaciones de imagen con la *fuga per canon*.

El alma se da en la sombra, parafraseando a otro poeta, luego cita a un teólogo que dice que el hombre debe pensar como ángel, sentir como planta y vivir como los

animales, es como la contemplación del silencioso cielo de los taoístas. Debemos establecer un esclarecimiento entre el ocio y el placer, para que la verdadera naturaleza sea habitada nuevamente, en ambos vive lo estelar, que según Lezama Lima, es el mundo de la infinita abertura. Para habitar la naturaleza ya no la naturaleza perdida sino la recuperada debemos reflexionar sobre nuestra condición animal. Algún día el mundo de la “gnosis” y de la “physis” serán uno solo.

Termina este ensayo narrando historias de niñez, donde se juntaba la visita de una abuela con las operaciones algebraicas y como todo aquello puede ser parte de una imagen y ser narrado como parte de un poema.

Compara las bibliotecas como una sobrenaturaleza en que se busca una compañía, o en una biblioteca pública donde la compañía busca la soledad. Luego habla de una nueva era imaginaria que se apoyará en la sobrenaturalaza, por tanto se crea una intertextualidad sustentada y citada en “A partir de la poesía”.

8.3. Resumen de narrativa de José Lezama Lima.

A) Cuentos.

- **Cangrejos, Golondrinas.**

El herrero Eugenio Sofonisco acude a la casa del filólogo a cobrar las monedas que este le debe por la manufactura de un freno de caballo. Ante el primer intento infructuoso, Sofonisco envía a su mujer a la casa del filólogo. Esta recibe en pago una pierna de res, que Sofonisco cuelga en su cámara. Su esposa siente una extraña atracción por la pierna: desnuda se acercó a la pierna de res, la contempló, acariciándola con los ojos desde lejos. La pierna trasudó como una gota de sangre que vino a reventar contra su seno. Comienza así la contaminación del cuerpo de la mujer, del seno brota una protuberancia carmesí, se inicia un proceso de distanciamiento entre el matrimonio. La mujer visita a Tomás, un negro brujo que por medio de un mágico aceite le ayuda a expulsar la protuberancia. Pero el proceso de curación aún no ha terminado, Sofonisco mostraba en el fondo de sus averiguaciones carnales una indiferencia, como si me hubiese convertido en una imagen desatada de la carne. La mujer visita al curandero negro Alberto, este le muestra una túnica con la imagen de una paloma (símbolo de la salvación).

Sofonisco y su mujer tienen un hijo. Pasados 7 años vuelve a aflorar la protuberancia carmesí, un tumor (simbolizado por un cangrejo) en la nuca de la mujer. La esposa del herrero vuelve a visitar al negro Tomás. Este aplica de nuevo el aceite, la somete a un despojo (exorcización por medio de ritos afrocubanos), durante el ritual la mujer entra en un estado de trance con visiones de carnaval dantesco. Por segunda vez consigue expulsar la protuberancia, pero de nuevo se mantiene el distanciamiento de la mujer con el marido y también el hijo. La mujer huye de la casa, lleva consigo un misterioso paquete. Se establece una secuencia de escenas enigmáticas. Es asaltada por una golondrina que se hunde en su rostro. Aterrorizada estrangula a la golondrina que había tratado de acercarse al paquete de la mujer. En este se encuentra *“un niño gelatinoso, deshuesado...[que] ofrecía su ombligo con una protuberancia carmesí para que abrevase el pico de caoba de la golondrina”*²⁷⁶.

El segundo despojo ha sido llevado a cabo con éxito. *“Gozaba de una sombra que le enviaba la paloma que no se acerca nunca tanto como la golondrina [...] ya el herrero y su hijo no sentían el paseo del cangrejo por su nuca o por el seno [...]. El*

²⁷⁶ Ibid. “Cangrejos, Golondrinas”. Pág.77.

*cangrejo sentía que le habían quitado aquel cuerpo que él necesitaba para lo propio
suyo... ”²⁷⁷.*

- **El Patio Morado.**

El paño morado de una prolongada tristeza colgaba de los largos patios, de las
cámaras abollonadas que formaban el palacio del Obispado. En el centro el gran patio
cuadrado parecía inundado de amistosas sombras desde la muerte de Monseñor.

El patio en el centro del palacio, y en el patio, esquinado, el loro. ¡Las alondras
del obispo!, exclamaban los muchachos cuando penetraban furtivamente en el patio.

En realidad el patio estaba ocupado por tres misterios de indudable atracción:
el eco, peligrosa divinidad, el loro, y una jaula conteniendo las alondras del Obispo,
situada frente a las babilónicas llamas que lanzaba el plumaje del loro. En la tarde, un
hombre abría la portezuela de la jaula. Algunas de las alondras, casi ciegas,
permanecían inalterables, pero las más jóvenes buscaban codiciosas la luz.

²⁷⁷ *Ibíd.* Pág.77-78

Otras veces era inverso. El loro se introducía momentáneamente en el centro de la jaula de las alondras. Esto hacía que el que entrase en el patio del obispado, dudase, sobre todo cuando el sol se entretenía en sus cegadores manotazos, de la verdadera situación del loro y de la verídica extensión del canto de las alondras.

Un día de atmósfera tibia el loro se mecía tranquilamente, cuando un grupo de muchachos penetró en el patio. Los muchachos jugaban con un pequeño anillo de hierro donde habían engastado un pedazo de vidrio morado que la tarde anterior había saltado de una ventana, cuando ésta había recibido la visita intempestiva de una pelota en cuyo interior sonreía una tripita de pato. Ya el portero estaba acostumbrado a verlos entrar en el patio, al principio, muy despaciosos. A esa hora la luz luchando con la humedad lograba una matización violeta, morado marino, sumando por partes desiguales una figuración. Aunque el portero permaneció inmóvil, se había dado cuenta que algo raro se hinchaba ante sus ojos, por lo menos su cara reflejó la extraña sensación.

Poseía la agradable visión de que los muchachos no penetraban en el patio mas allá de aquel punto invisible pero nunca cambiaba en el que de pronto retrocedían y partían hacia la calle.

El portero continuaba inmutable con la misma pesadez. Al principio los dos muchachos lo miraron de reojo, luego ya no miraban hacia atrás, y empezaba una labor donde la punta de los dedos estaba impulsada por la rapidez de las miradas. Rápidos los dedos apresaban las patitas del loro que estaba en su trono de mediodía, único momento en que no miraba la jaula de las alondras, para poner allí después de todo un poco de necesaria confusión.

Mientras uno de los muchachos procuraba estirar la fina pata del loro, el otro lograba hacer un lazo con la tira de lino de donde pendía el anillo de hierro. Miraban al portero no para ser impedidos, sino para comprender qué haría después que ellos se hubieran retirado. Permanecía el portero inmóvil, sin asentir ni reaccionar.

Unos golpes leves, una mano que convierte en escala las patitas apresadas, cae el anillo de hierro y la tira de lino lo retiene. Significaba ese pequeño lazo en la vida

del loro una perspectiva ilimitada. La tira de lino del loro se había enroscado en el palo que lo sostenía, adquiriendo una nueva feria de diversión. Daba un pequeño salto aventurero, y caía en tal forma que el anillo de hierro se le introducía en una de las patas, mientras que con un golpe de ala lograba asirse totalmente de la tira.

Uno de sus atrevimientos más vistosos, mostrado casi siempre antes de irse volando a la jaula de las alondras, consistía en dejar repentinamente el tosco trapecio en que se apoyaba, buscando alcanzar el anillo que colgaba de la tira de lino. A causa de la sacudida nerviosa perdía aislados grupos de plumas, pero lucía con obstinación furiosa el anillo apretado,

Así continuaba aquel juego y así también todos los días visitaba el café de la esquina, a una hora especial alejada de las vulgares del desayuno o de la merienda.

Entraba el portero en aquella inmóvil fauna, cambiaba unas palabras rápidas con el hombre que servía y penetraba de nuevo en el patio. Monseñor, con una voz semiapagada, le decía: "*Puedes ir*". Esas palabras lo impulsaban, lo colmaban.

Ya era la tarde y el portero se dirigía de nuevo al café de la esquina, que era, como ya dijimos anteriormente, para un portero guardador del patio morado de un obispado como convertirse en el tripulante último del buque fantasma. “Puedes ir, café de la esquina, tira de lino, anillo de hierro” se habían convertido en él en ásperas y zumbadoras mitologías. Vio como por el extremo de la calle avanzaba una inundación, que los infantes furtivos que entraban se zambullían, saltaban, parecían ir desarrollando la inundación, propagándola en fragmentos menos peligrosos, o ya peinando las aguas que avanzaban, levantaban cortos remolinos. Abrió la boca al sentir la extraña descarga que receptaba y se desplomó. Ágiles y silenciosos los muchachos lograron arrastrarlo hasta la gran puerta que protege el patio morado. En la otra esquina otro grupo se reía lenta y suficientemente.

Pero fue otra la suerte de la cotorra. Sus miembros se desperezaron. Creía que su fuerza para el vuelo sólo le duraría lo suficiente para llegar hasta la jaula de las alondras. La inundación avanzaba sin sobresaltos, ocupando el gran molde que le estaba señalando. Las nubes eran impulsadas por un viento que las obligaba a tomar figuras groseras. Una estremecida potencia recorría al loro otorgándole un poderoso don de vuelo. Durante tres noches la impulsión no cesaba, sin contemplar siquiera que

ya sólo volaba sobre una extensión ocupada por un cono de rocas y sobre un mar apagado donde las olas se sucedían a las olas como los invisibles lamentos de una naturaleza enfriada. El ave sin gracia caía en el momento en que la envoltura de la ola recogía suavemente. El cuerpo de la cotorra un tanto relajado por la violencia frenética de la marcha impuesta, había perdido sus coloraciones y se había declarado impotente para refractar la esbeltez del rayo de sol. Calzaba de su pata, más morada por la falta de circulación que bruñía por el cuidado del portero, la misma tira de lino que sostenía el mismo anillo de hierro. La experiencia del largo vuelo le acuciaba la temeridad. Dio su salto de siempre, con poca destreza y estirando sus dedos para aprisionar el objeto en la brevedad de aquel espacio saltado, introdujo el cuello en el anillo, y como antes en apretarlo entre sus dedos, quería ahora el garbo de su cuello a través de aquel límite de hierro. Sus músculos, sus definiciones, la brevedad de su cuello tenía que lucir aquella última adquisición. Pensaba que su cuello estaba hecho para el anillo, dada la tendencia de sus patas para crispase. No resonó el acostumbrado grito mate después de cada una de sus proezas. La curva del oleaje fue modificada por la ola siguiente, conduciendo el cuerpo inservible del ave retadora, depositándola en el coro de las rocas. La continuidad indeterminable de la espuma en aquel confín frío e inanimado ha

venido a reemplazar a la jaula de las alondras que antaño atolondrara el loro, manchando la callada perfección que de noche lucía el patio del obispado.

- **Juego de las Decapitaciones.**

El relato parte en China, en un extraño cuadrilátero de personajes en que participan con igual jerarquía un mago, un emperador, un bandido y una emperatriz.

En la historia, Wang Lung tiene un propósito como mago, que es liberar sus ejercicios de los círculos concéntricos. Su trabajo se divide entre los trucos groseros, como el juego de las decapitaciones, y la esotería, que es la voluntad concurrente entre la magia y la naturaleza. La esotería indica un principio de libertad, algo que no puede estar sometido ni a la autoridad ni al poder.

Wang Lung ha sido invitado a la corte y allí el emperador le obliga a realizar su acto más conocido sobre el cuello de la emperatriz, con una espada. El emperador cambia una regla del juego, pues ese acto se realizaba siempre sobre una doncella o cortesana de bajo nivel, lo que indica en la orden la presencia de una razón política.

Como Wang Lung se atreve a separar en el truco de espejos la cabeza de la emperatriz, se estima que ofende su dignidad real y esa es la causa oculta que lo lleva a la cárcel. El emperador quiere demostrar la superioridad de la autoridad sobre la magia y ahora el conflicto se hace visible.

La emperatriz se condele del mago y facilita su fuga hacia las tierras del Norte, donde habita El Real, bandido y pretendiente al trono. En su campamento, Wang Lung puede realizar su sueño. Aquí se libera de un juego formal y de sus ambiciones secretas por el poder, y entra en la dimensión de la verdadera magia, cuando convoca a una gaviota que vuela en su bandada a entrar en la campana de su manga, y no a salir, que es lo habitual, lo típico.

A partir de ahora, el cuento opera con dos causalidades a la vez. Una visible, que no relata exactamente las causas sino las consecuencias de los hechos y que puede comprobarse en la secuencia de acciones que llevan a Wang Lung de nuevo a la cárcel, a su liberación, al asesinato de la emperatriz y al suicidio. Wang Lung soluciona su conflicto en la muerte y desde ella comienza a actuar, imponiendo entonces sus propias reglas. Hasta ahora el emperador, la emperatriz y El Real participaban del círculo de

poder y se sucedían unos a otros en una rutina. Sólo la muerte del mago puede iniciar otra cadena de acontecimientos que rompe o quiebra la autoridad reinante. Los sucesos del relato ocultan hábilmente este motivo al pasar por una superficie de juegos, fugas y rescates que no hacen más que confirmar los poderes que Wang Lung desea destruir.

B) Novela.

- **Paradiso:** Capítulo XII.

El resumen del siguiente capítulo, considera una leve modificación de la estructura original, lo que se traduce en una separación de las historias desde una primera hasta una cuarta, para lograr una mejor comprensión de este.

Historia Primera.

Desde que Atrio Flaminio, capitán de legiones, se había iniciado en el estudio del arte de la guerra. Las legiones se habían corrompido en los juegos de azar y en las lánguidas influencias orientales. Los jefes de legiones se esforzaban en lograr las doncellas de las familias patricias. Esto en el mejor de los casos, pues había jefes de legiones que preferían abreviar sus apetencias con los más escogidos jinetes de su escolta.

Atrio Flaminio era un capitán que sabía aprovechar una tregua. Si recibía influencias orientales, era en los ejercicios de respiración perfeccionados por los grandes fundadores de religiones de la China y de la India, para aumentar la resistencia de la caja respirante. Eso hacía que la legión que él capitaneaba entrase en combate arrebatada por las alas de viento.

Historia Segunda.

Había llegado del Canadá a los trópicos, y por eso al recorrer los patios de los nuevos parientes, corría, saltaba y gritaba. Entraba corriendo por el patio en busca de

la abuela que vigilaba algún plato especial. La abuela lo acariciaba. Muy pronto la indescifrable movilidad de esos años de la infancia, lo llevaban a recorrer de nuevo al patio, ahora saltando y saltando. La abuela lució plena, abandonando su vigilancia del plato, para dedicarle todo el cuidado a la graciosa visita del infante. Fue a buscar la pelotilla que el niño la convertía en un planeta. Dueño ya de su planeta gomoso, se lanzaba por el patio, por la hilera de cuartos.

La abuela María voceaba el nombre del infante, cantaba tonadas para congregar de nuevo a los niños perdidos.

Entró en el cuarto estudio y comenzó a lanzar la pelota sobre los libros alineados. Entraba su abuela y se la entregaba de nuevo. Ahora está en la salita y comienza a fijarse en la jarra danesa mientras la abuela está sentada por cansancio de vigilarlo. Coge la pieza danesa, revisa con lentitud los motivos grabados, la vuelve a poner en el mismo lugar. Recuerda los motivos: los barcos pequeños, las murallas que ciñen las plazas y el palacio real, que recibe una comisión de estudiantes chinos que le muestran una colección de estampas de la China.

El niño coge de nuevo la pieza danesa, quiere memorizar los motivos que se tienden a los largo de la carretera hasta el castillo rocoso que almena el cuello de la jarra. Reintegra la jarra al sitio de su costumbre, pero ahora un manotazo la derrumba, la vuelve fragmentos con motivos completos y añicos indescifrables. La abuela no quiere exagerar el daño para que el niño no hiperbolice su miedo, comienza a recoger en silencio todos los pedazos de la jarra, a guardarlos en un paquete y ponerle cintas y cordeles, como si fuese un regalo recibido por las mañana. Suena el timbre; ¿Serán los padres que llegan para regañar al niño? Ahora la abuela tiembla y aprieta al niño contra su pecho.

Historia Tercera.

Compadre, no lo quisiera contar, pero mire usted que lo invisible se mostró ridículo aquella noche. Era un día sábado. A veces lo invisible se muestra limitado, reiterado. Me dormí con un sueño ocupado y hojoso hasta la medianoche. Así que me desperté con una mitad del cuerpo muy descansado. Casi despertándome, noté un ruido que venía del sitio donde se mostraba el sillón. Lancé lentamente la mirada hacia el sitio del ruido. El sillón y el ruido no se me mostraron en una sola acaba sensación

hasta que encendí la lámpara. Pero entonces pude notar con cortante precisión que el sillón se movía sin impulsarse, se movía sobre sí mismo. La movilidad del sillón tenía tal sencillez, que pude volver a dormirme. Al despertar sentí que la otra mitad de mi cuerpo se había añadido a la otra mitad desconocida.

En la medianoche siguiente, casi a la misma hora, volví a despertarme. Estaba aún entre la vigilia y el sueño, cuando acompañando al ruido del sillón, comencé a oír unas carcajadas, cuyo ruido cuando ya estuve totalmente despierto, vino a situarme cabalmente encima del sillón en movimiento. Eran las habituales grandes carcajadas, las de un bajo ruso en una canción popular, o las de un personaje shakesperiano. Me levanté, recorrí todas las piezas de la casa, y sólo me encontré la pequeñísima sorpresa del gato escarbando una esquina del patio. Cuando regresé a mi cuarto, ya el gato estaba en su cojín dormido. Me senté en el borde de la cama para aprovechar mejor ese dúo entre el sillón y las carcajadas que se situaban sobre el ruido del sillón al moverse. Apagué la lámpara y volví a quedarme dormido. Como dos horas después volví a despertarme, pero esta vez se añadió un tercer instrumento, la puerta del cuarto. Sin embargo, el silencio de la puerta abierta, el sillón en movimiento y las carcajadas se mezclaban con entera corrección. Era un silencio que no desafinaba. Yo los oía a los

tres, sentado en la cama y con el rostro apoyado en las dos manos. Me levanté, el gato seguía durmiendo en su cojín, y de nuevo, guiado por el improvisado trío, que parecía sonar para acompañarme tan sólo esos tres metros de la marcha de mi casa al patio. Entonces, no lo había hecho en los treinta años que vivía en esa casa, comencé a fijarme, con exasperada lentitud, en el patio.

Historia Cuarta.

Juan Longo era un crítico musical que en su edad mayor había quedado viudo, después de muchos años de felicidad doméstica. Los primeros días de viudo se replegó a un deslizarse aislado, en los recuerdos. El matrimonio había querido vivir en un ambiente pre-rrafaelista, pero pasados algunos meses, el crítico viudo recogió todos los libros de Ruskin, que estaban en la estantería de la sala, y los llevó a los baúles sombríos del último cuarto donde se guardaban partituras que el tiempo había dorado con cansancio.

Después de un tiempo muy breve que estimó discreto para su luto, comenzó de nuevo su asistencia a *vernissages*, a reuniones crepusculares que se daban para oír un

nuevo disco de Bela Bártok. Encontró muy pronto en esos ambientes una cincuentona que disimulaba como dedicada al espionaje, que fuera profesora de cultura física. Lo ocultó más todavía cuando vio la propensión que le mostraba el crítico musical, que por su refinamiento prerrafaelista se hubiera horripilado al enterarse del terrible menester a que se dedicaba la cuitada. No había tiempo que perder, rodeados por un grupo de esteticistas fatigados, entraron con dignísima majestad por la puerta mayor de la catedral habanera.

La recién casada cayó muy pronto en un terror metafísico de lo temporal. Los veinte años de diferencia que había en el nuevo matrimonio, hacían que ella, pusiera el oído de la alucinación al conteo del goterón inexorable. El pescado poco santificado por el óleo, las lechugas y el amarillo terroso del papayo, se reiteraron tanto en las comidas, que el crítico musical sólo de sentarse a la mesa nauseaba. Viendo que el tedio gastronómico se apoderaba del crítico, la esposa decidió acompañar las comidas con una crátera llena de leche cremosa, seguida de barquillos, sopas cargadas de sustancia, torpes al hígado, las frutas densas de pulpa, los guisos fueron suprimidos por los dictados de esta circe infernal. Las virtudes somníferas de la leche fueron ganando la voluntad del crítico, comenzando sus exageradas dormiciones, doblegándose la

voluntad y la médula. Por algunas lecturas de divulgación de la teofonía egipcia, la esposa conocía que la hibernación destruye la terrible sucesión de la gota temporal. La seguridad de tener a la esposa a su lado durmiendo, ahuyentaba la muerte.

Vuelve a la Historia Primera.

Atrio Flaminio, el capitán de legiones, llegó con sus tropas a la provincia de Mileto donde se celebraban juegos en honor a Zeus Cronión. Flaminio seguido por las avanzadas exploradoras, llegó a observar, a estudiar diremos, los ejercicios al amanecer de las tropas enemigas. Vio con alegría cómo el soldado de fila, menos los veteranos de muchos escauceos anteriores, no se mezclaba con los atletas. Flaminio precisó que aun mezclados los guerreros y los gimnastas dejaban ver sus diferencias. Distribuyó sus tropas en guerrillas móviles, y tropas de resistencia. Las tropas de Atrio Flaminio pelearían en dos planos superpuestos y giratorios. Lanzadas al asalto las guerrillas móviles, procurarían en sus primeras embestidas fatigar a los gimnastas, después volverían a la retaguardia. De esa manera los gimnastas tuvieron la pavorosa sensación de que el batallón enemigo lanzaba sobre ellos un relámpago de ataque de caballería.

Acorralados por todas partes, los gimnastas procuraron buscar refugio en sus otras tropas regulares, pero éstas eran diezmadas por una resistencia de piedra.

Embriagados por la alegría de atacar al lado de sus tropas, Flaminio no pudo oír los primeros gritos de victoria. El capitán de legiones perdonó a las tropas regulares; después de quitarles las armas, los mandó para sus casas con regalos de comestibles para sus familiares. A los gimnastas, antes de regalarles la libertad, les exigió una función circense para sus tropas.

Días después de la batalla asistieron las tropas de Flaminio a la función de la victoria. Comenzaron los hurras, las aclamaciones a los momentos decisivos del encuentro. Llegó el momento del desfile de los gimnastas. Sus movimientos eran gravemente rítmicos. Se pusieron en marcha con una decisión que recorría sus músculos, fuertes pasos en la arena caliente. Al centro de los espectadores estaba Atria Flaminio, con sus ayudantes, y los hierros del combate. Al pasar frente al capitán, fuertes en la unidad de su juramento, lanzaron con él sus jabalinas, sus bolas de hierro, sus venablos, sus discos de bordes cortantes, quedándose inmóviles como para esperar la muerte. Fácilmente la algarada fue dominada y encadenados los gimnastas. Flaminio

apenas sufrió riesgo alguno, Flaminio, admirador del gesto valeroso, ordenó que los gimnastas fuesen puestos en libertad y que regresaran a sus casas con todas sus armas.

Vuelve a la Historia Segunda.

Al despertar, la jarra danesa me pareció más importante que el astro de la mañana. Al dirigirme al sitio que ocupaba en la repisa del estante con los libros, le pregunté a la abuela si conservaba los fragmentos de la jarra, pero me miró sorprendida. Ya podía andar sin tranquilidad hacia su contemplación, ver sus barquitos, sus carreteras llenas de ómnibus que se dirigían al castillo rocoso en el cuello de la jarra. Pero cuando estuve frente a la jarra, me sorprendió mi propia reacción, me sentí entristecido. Me pareció que se había disipado un encantamiento. Llegó el niño de nuevo para ver a su abuela, pero ya no se quería apartar de ella, que lanzaba con mano temblorosa la pelota por el patio. El niño retrocedía hacia su abuela, parecía indiferente a la suerte de la pelotilla. La abuela redobló sus bríos y la lanzó con más fuerza hacia el traspatio, pero entonces el garzón comenzó a gritar y a llorar, a darle la espalda a su abuela como si no le quisiese ver la cara. La abuela comenzó a intranquilizarse, pues tenía que estar toda la tarde cuidando al niño, y si éste no jugaba tendría que adivinar

sus pensamientos, pues para una abuela no hay nada más terrible que ver a su nieto pequeño reducido a la inmovilidad. Cuando un niño se ensimisma en algo que no es el juego, la abuela siente el tiempo como un castigo.

La abuela llevó al niño, casi tuvo que empujarlo con dulzura, frente a la jarra danesa. Pero el niño no modificó su indiferencia. Entonces la abuela le puso la jarra en sus manos, pero se limitó a darle vueltas, sin ningún cuidado. La abuela deseó que rompiese la jarra, pero el niño con extremo cuidado la llevó al mismo punto de la repisa. Tentó casi al niño poniendo la pelota cerca de la jarra, pero el niño no se fijó ni en la pelota ni en la jarra. No sonó el timbre con la llegada de los padres, pero la abuela apretó al niño contra su pecho, como si alguien se lo fuera a robar.

Vuelve a la Historia Tercera.

Aquélla medianoche, sin el menor sobresalto, como en su vigilia de otras ocasiones, se encontró al despertar con el sillón, las carcajadas y la puerta que daba al patio, como si fuesen instrumentos ya muy bien afinados para su trío. Encima del patio el cabrito lunar cuadraba de blancura el centro de la casa que era la vaciedad de un

cuadrado. La fuerza de un cuadrado generalmente era absorbente, era un vacío. El vacío del patio de una casa es su fragmento más hablador, es, pudiéramos decir, su totalidad habladora. La influencia de aquel trío, que aquel hombre en su totalidad parecía haber asimilado, hacía, sin embargo, rechinar el patio. El signo absorbente de aquel cuadrado vacío se trocaba, al recibir los envíos de aquel ridículo concierto. Pero aquel hombre, dócil no obstante, al trío, comenzó a interpretar las palabras del cuadrado vacío. Se empezó a vestir. La improvisada impelencia del patio fue adquiriendo para él la misma claridad un lenguaje, que pudo ponerse los zapatos sin la ayuda del calzador. Acabó de vestirse con el natural cuidado de siempre. Sería algo más de las tres de la madrugada cuando comenzó a descender por el Prado, rumbo a la Avenida de las Misiones. A medida que avanzaba por el parque, veía los asientos más vacíos. Al llegar a la calle Refugio, tal vez por la sugestión del nombre, sintió como si fuese transportado a una región de total entrega y confianza. Eso lo hizo avanzar con entera seguridad. Cuando llegó a la calle Genio, una divinidad, un geniecillo parecía que guiaba su camino, iluminándolo con chispas. Al llegar al final del parque, dobló a la derecha por el Parque de las Misiones, hasta el anfiteatro. Se asomó para ver el proscenio, entonces observó allí también un vacío tan impelente como el del patio de su casa. Seguí por el camino que rodeaba al anfiteatro, en el último banco se vislumbraba un hombre. Me fui

acercando, fingiendo naturalidad. Ya estaba cerca de él y pude observarlo con relativo detenimiento. ¿Qué hacía con sus dos manos en incesante movimiento? En la mano derecha tenía una aguja con un larguísimo hilo negro. En su mano izquierda se veía una media a la que zurcía. Se veía en él una mansa sonrisa que parecía que le caía en el pecho. Al pasar frente a él me detuve, entonces estremó el cuidado de sus puntadas. Dentro de la media había algo que facilitaba su labor. Extrajo de la media un pequeño cuerpo de una gran semejanza lunar. Me lo enseñó y oí claramente lo que me dijo con su acento extranjero: es un huevo de marfil. Ya yo no tenía nada que hacer frente a aquel hombre y nuevamente cogí mi camino. Llegué al apostadero con las lanchas que van hacia Casablanca. La influencia lunar sobre el cuadro vacío del patio de mi casa, luego sobre el proscenio igualmente vacío, después sobre el huevo de marfil, hasta ese momento de mi transcurrir había sido muy decisiva. El mismo huevo de marfil parecía una luna achicada por procedimientos incaicos.

Seguimos caminando hasta llegar a la peligrosa zona de los cafés portuarios.

Un barco sueco había soltado su tripulación. Tomaban las bebidas más fuertes. La embriaguez en ellos no era alegre ni gemebunda. La puerta de uno de aquellos bares se abrió empujada por un grupo de aquellos marineros, seis de ellos llevaban cargado a

otro marinero sueco, manándole sangre del pecho; tenía allí clavado un puñal. El barco sueco estaba anclado, por la escalerilla de uno de sus costados condujeron el apuñalado.

Los perros portuarios comenzaron a lamer los coágulos de sangre. Eran perros sin amo, perros de luna portuaria.

El paseante siguió por la Aduana, llegó hasta donde estaban atracados los veleros. Comenzó su regreso. Al pasar frente al bar de donde habían sacado el marinero apuñalado, vio que conversaban los mismos hombres que habían subido al herido. Un marinero sueco, dando grandes zancadas por la misma escalerilla, salió dirigiéndose al grupo que estaba frente al bar. Ya cerca de ellos les dijo: *-Aún no ha comenzado a confesarse con el pastor. Ya yo les contaré*²⁷⁸– Dio media vuelta y entró de nuevo en el barco

Vuelve a la Historia Cuarta.

²⁷⁸ *Ibíd.* “Cangrejos, Golondrinas. Paradiso”. Pág.161.

La esposa del crítico musical, a pesar de la dormición obtenida en su compañero prerrafaelista, ensayaba procedimientos más radicales para ahuyentar sus temores, pues en periódicas unidades de tiempo que se reiteraban, ingurgitaba el dormido, y aunque ella acudía de inmediato con la crátera espumosa, éste pedía concreciones más sólidas, siquiera una sopa de ajo. Eso hacía temblar a la esposa, se sentía aún insegura en las técnicas que manejaba como presuntas llaves de la dormición.

En la noche, aunque dormía, dio muestras de intranquilidad. Pero aquella noche la esposa quiso ir más allá de las virtudes somníferas de la leche. Espejo sobre el aliento y mano sobre la tetilla izquierda, la llevaron a comprobar la mansedumbre del oleaje de aquel sueño. Adelantó la mano derecha fingiendo extensiones cariciosas por el cuello, luego fue presionando las caróticas para ahondar la catalepsia. El crítico musical, falto de irrigación por los centros nerviosos, al cerrarse la columnata sanguínea que ascendía al cerebro, se desplomó en una zona casi indistinta con la muerte. La esposa le tapó con taponés la entrada de aire por la nariz y por los oídos.

Esperó la mañana para, con más cuidado, terminar los ejercicios catalépticos. Una varilla de plata sirvió para las primeras pruebas de enroscamiento linguales. La

prueba resultaba un tanto violenta, el crítico parecía que se iba a desperezar, pues emitió con lentitud unos bostezos muy redondeados, pero dio comienzo a los vuelcos retróctiles de la lengua. La traquea rechinó como la de un ahorcado, cuando la lengua comenzó a hundirse por las profundidades de la garganta. La cabeza caía con levedad, hundiéndose un poco más en la almohada cuando las carótidas eran presionadas.

Cubrió con cera todo el cuerpo del crítico, para evitar que insectos misteriosos lo penetrasen. Revisaba las sábanas, los colchones, las fundas, pues había leído que en el trance cataléptico, en prueba de sumergimiento, una serpiente había entrado por la nariz, llegando hasta el nido algodonoso del cerebelo.

No se trataba de provocar un primer estado cataléptico, de llevar a un sujeto al sueño, sino, por el contrario, ya en el sueño, prolongarlo indefinidamente, prolongarlo hasta regiones bien diferenciadas de la muerte. Conservarlo en un sueño como si ya en la muerte, destilase algunas gotas de vida.

Sus muchos años, hacían que el crítico no pudiese entrar en un total estado cataléptico, caía más bien en un sonambulismo permanente. Su estado de sonambulismo le permitía ver con los ojos cerrados. De tal manera que su esposa no podía evitar, trágicamente, los estados de ánimo que con tristeza afluían al rostro del crítico musical. Cuando la mano de la esposa iba en busca de la tráquea, la cara del dormido iba adquiriendo el desmesuramiento facial de los ahorcados.

Cuando el estado cataléptico era total, su rostro benévolo remedaba el de un rey pastor, cuyo cuerpo yerto era mostrado ante el pueblo con el gesto cansado.

Vuelve a la Historia Primera.

Llegado Atrio Flaminio, nuestro capitán de legiones, a la Tesalia, donde ya era conocido por el eco de su victoria sobre los gimnastas, se vino a encontrar con enemigos que le arrancarían un perplejo. Su fama iba ya adquiriendo resonancia derivada de la tradición oral.

La Tesalia había sido siempre pasto de hechicerías. Al llegar a esa región, las legiones de Flaminio, que eran de las más valientes del ejército romano, sentían escalofríos nocturnos, al abreviar en las fuentes se desvanecían o se quedaban paralizados de súbito. La Tesalia entera ardía en conjuros, nubes que disparaban flechas y piedras.

Los soldados, de esas regiones habían comenzado a temblar. Al pasarles revista su jefe, bajaban la cabeza y mirando sus ojos, Flaminio los encontraba inertes como las cuencas de las estatuas.

Habló con algunos de los viejos soldados de sus terrores, pero esos supersticiosos irremediables le aconsejaron que reemplazase las armas por guadañas para cortarle los pies a los aparecidos, de acuerdo con una antigua creencia de la Etruria.

Flaminio se decidió por otra solución. Escogió una tropilla en extremo ligera, para que fuese a Delfos a consultar a la pitia. La hechicera se negó a entregar sus secretos a los invasores.

Cuatro de sus soldados la sacaron a punta de lanza de su guardia. La pitia arrebatada se mordía los labios y la lengua y miraba con odio a los que le querían arrebatar sus oráculos. Al fin convulsa, rodó por el suelo, y los soldados con su lanza apartaban su rostro de la tierra, pues quería morderla. Todo su rostro espantoso se llenaba de tierra y de sangre.

Antes de arrebatarse en el trance, traía ya en la mano una piedra. Antes de expirar musitó lentamente: Piedra y pedernal. Abrió una de sus manos, rodó lo que quedaba de la piedra desecha en polvo; la otra mano, quemada por el pedernal, comenzó a arder.

Después que la pitia expiró, corrieron los legionarios en busca de Atrio Flaminio, acorralado por la hechicería en la Tesalia. La guardia aún temblorosa, le repitió las frases finales de la mediadora oracular. Flaminio permaneció tomando una siesta que le trajo sueños sobrenaturales. Despertó dando órdenes para el combate. En la orden del día consignó que los legionarios debían sigilosamente acercarse al río en busca de piedras y piedras de pedernal. Las piedras debían coserse a los bordes de las capas o en los extremos de las botas, para lograr un cuerpo más pesadumbroso. Las

pedras de pedernal debían ligarse a la armadura. El miedo se había apoderado de los soldados etruscos.

Apenas se había extinguido el crepúsculo, cuando toda la hechicería de la Tesalia comenzó a silbar, a desprender de los árboles extrañas túnicas, caballos de humo transparente entraban por los batallones romanos, abriendo remolinos que espantaban a los arqueros. Firmes en sus filas, los legionarios continuaban dándole tajos al aire, lanzando piedras, traspasando con sus lanzas meras transparencias de espectro con bocazas de francachela para la muerte.

Al percibir que el ataque de los legionarios se anulaba, toda la hechicería de la Tesalia se puso en marcha. Pero allí estaba la pesadumbre de las piedras aconsejadas por Flaminio, interpretando las palabras dejadas caer por la pitia. Se lanzaban piedras sobre los pechos de los legionarios, pero allí estaban las piedras de pedernal. Al llegar la mañana, los legionarios comenzaron de nuevo sus aclamaciones para Flaminio, llegaron los mensajeros romanos y las nuevas órdenes recibidas decían que Flaminio pasaba a ser general supremo de la expedición.

Vuelve a la Historia Segunda.

Esa mañana sí fue cierto, la mestiza de pelo rubio que limpiaba por horas había lanzado con exceso de poderío el palo de trapear sobre el fondo del descanso del librero. Vibró toda la caja de madera, rodó la jarra danesa hasta el borde de la repisa, allí pareció arrepentirse, pero después se lanzó por el pequeño risco. La mestiza sintió el ruido de la jarra al fragmentarse, y se electrificó del susto. Se acercaba la abuela atraída por la hecatombe doméstica. Irremediable el logro de la fragmentación la anciana trataba de no asustar a la sirvienta. No era miedo al regaño, era miedo al conjuro de ruptura.

La abuela acompañada por la criada asustada, comenzó a recoger los pedazos de la jarra. Poco después llegó el nieto arropado con lana blanca. La abuela lo acarició en su cara y entonces se entristeció y dejó de acariciar. El nieto parecía aquella mañana muy seguro en sus movimientos.

La abuela dejaba que el garzón se alejase por una pradera, cuando abría los ojos el niño en el patio, daba palmadas para atrapar una mariposa. Esa mañana el niño hizo el descubrimiento del pequeño traspatio. Había llegado al final de la casa. Miró su

entorno. A la derecha, la cocina; a la izquierda, el cuarto de la criada, con algunos muebles viejos. Penetró en la cocina. Cogió de la caja de madera uno de aquellos poliedros negros. No sólo descubrió aquella mañana el traspatio, sino también cómo la mano se le podía oscurecer. El carbón que tenía en la mano, lo extendió por la pared, quedó una raya negra. Salió de la cocina para penetrar en cuarto de la criada, un sillón un baúl, eran todo sus muebles. Salió del cuarto de la criada y pudo precisar que la criada había penetrado en el traspatio. El garzón corrió donde estaba su abuela. Reclinó el rostro en la falda de su abuela sentada. Parecía que se iba quedando dormido. El niño no oyó el timbre que avisaba que sus padres venían a buscarlo. La abuela no lo quiso sobresaltar, sacándolo bruscamente del sueño. Pero observó que el niño se estremecía.

Vuelve a la Historia Tercera.

El trío de medianoche estaba ya muy adentro del desvelo. En un orden sucesivo había recibido las llamadas de: sillón balanceado, carcajada en espiral, puerta abierta y patio impelente. Esa medianoche, como la anterior, el desvelado se puso en marcha. Esta vez no busco la noche portuaria, sino la madrugada en los mercados.

En una de las esquinas del mercado se encontraba sentado un matrimonio. El esposo era ciego, ella, a su lado, tenía un extraño oficio. Entre los dos se encontraba una caja con un grupo de fresas, fuertes colores, distribuidas con especial simetría.

El paseante, a quien ya conocemos como el intérprete magistral del patio, se detuvo frente a la caja de frutas. El matrimonio lucía una confianza serena dentro de su ambiente, por eso no preguntó nada. Decidió seguir su camino. Sin embargo, había sucedido algo decisivo para aquel matrimonio. Al llegar aquella mañana a su sitio en la esquina del mercado, el ciego lucía una sonrisa burlona y triste como si alguien se hubiera querido mofar de él. El ciego dudó en hacer su relato, pero tarde o temprano se lo contaría a su esposa. Comenzó diciéndole – ayer tuve un sueño de los más raro. Soñé que había recuperado la vista, pero con el nuevo sentido parece que había entrado en mi interior un diablejo de tinieblas. Al llegar a casa, luego de ir a misa, llegó en ese momento una muchacha que parecía limosnera, me pidió que la dejara descansar. Me dijo que estaba caminando toda la vida, pues su padre que era un joyero, la había mandado a llevar un anillo con piedras diversas, pero que un grupo de gangsters se lo había arrebatado. Me dijo que jamás volvería a su casa, pues su padre la golpearía y no le creería. En eso se oyó una patada dada en la puerta, después un empujón y cuatro

hombres que entraron en la sala armados. El más joven de los cuatro gangsters se dirigió a la limosnera y comenzó a untarle caricias en el cuello. El más viejo de los gangsters, le dijo que le daba el brillante si los dejaba un rato en su casa, hasta que la policía desapareciera. Entonces la muchacha fingió ponerse seria y se acercó al que ya no era ciego y le dijo que si dejaba que me acariciase era para que no me matara, sálvame, sálvame, y así seguían sus sollozos, hasta que los cuatro gangsters se retiraron, dejando el brillante.

Como una hora después tocó a la puerta el padre de la muchacha. Cuando le abrieron, el hombre entró apoplético en cólera. En cuanto lo vio, la disfrazada limosnera cambio de aspecto, saltaba de insecto del diablo a puro ángel en un vaivén de hamaca. Dijo que el hombre le había cogido el brillante, y que le exigía para su devolución que se dejase acariciar, pero que ella se negaba aunque la hubiera matado. Entonces el padre comenzó a golpear al hombre bueno, cogió el palo de trapear y le propinó tales amoratamientos que lo dejó muerto. Al irse la pequeña malvada le pegó con los pies en la cara, haciéndolo sangrar.

Pero, felizmente, aquel día al despertar se encontró como siempre ciego. Has sido fiel al sueño, lo has relatado como te sucedió – le dijo su esposa - ¿Cómo su esposa sabía que había sido fiel a la verdad del sueño? Ella, había soñado lo mismo que su esposo. Interpretó esa semejanza de sueños como un aviso para ambos. Había hecho la promesa, para que su esposo recuperase la vista, de ir todos los días al mercado, desde la madrugada, para que los compradores viesen las frutas como don de color y gloria de los sentidos. Su arte era una promesa y una pureza, si alguien lo dudaba podía leer en letras mayúsculas : NO SE VENDE.

Pero aquella conciencia en el sueño, la rareza de un sueño dual, el relato de lo soñado y su lectura en un espejo de identidad, la hicieron cambiar la promesa. ¿Cuál sería ese cambio? Todavía no lo podía precisar.

El paseante siguió su camino, hasta dejar muy atrás el mercado. Llegó a un foso, estaba rodeado de animales. Se sonrió, supo que no había llegado al paraíso, todos aquellos animales estaban enjaulados. El foso estaba rodeado de lanzas de hierro. Puso su rostro entre dos lanzas, abajo los animales dormían; pudo observar que en el extremo del círculo estaba un niño como de tres o cuatro años, envuelto en un ropón de lana y

con una capucha que sólo dejaba ver la cara, aunque él no podía precisar por la distancia y la niebla de la madrugada. Cambió de posición, pero no podía ver el rostro. Entonces se le ocurrió recorrer el círculo con la cabeza metida entre dos lanzas. Pero cuanto más se acercaba al niño del ropón, desaparecía.

Vuelve a la Historia Cuarta.

El crítico de música había cumplido ciento catorce años, y a su lado la mujer que lo cuidaba había enloquecido. Una urna de cristal, en la que se había hecho el vacío absoluto, guardaba el cuerpo dormido. Las enloquecidas meticulosidades aplicadas al crítico eran el único signo que demostraba que el dormido no había descendido todavía al fúnebre Hades²⁷⁹. Cuanto más se perfeccionaba el reposo del crítico musical, la guardiana enloquecida menos separaba sus ojos de la urna de cristal. El más ligero movimiento del durmiente, la hacía pensar que había abandonado la dormición, que podía morir.

²⁷⁹ **Hades**: *hais*, o *haides* o *hades* significa “invisible”, y también “*aquel que vuelve invisibles a los demás*”. Allá abajo, en los Infiernos, estaba absolutamente prohibido mirar a la cara a **Hades** o a su esposa **Perséfone**: quien transgredía esa prohibición se volvía, a su vez, invisible. **Hades** quien reina sobre los muertos, en la repartición del mundo griego, le tocó ejercer su imperio sobre las sombras y la niebla. [Http://abcdioses.noneto.com/grecia/dioses1/hades.htm](http://abcdioses.noneto.com/grecia/dioses1/hades.htm)

Mientras, la Asociación de Críticos de Música seguía sus periódicas reuniones.

En sus conversaciones, se habían entrecruzado en un desarrollo temático; el crítico que los jóvenes afirmaban que habían desaparecido, era el mismo que los barbados afirmaban que no lo habían enterrado. Pero al sugerir su nombre para el homenaje, no podían afirmar que estaba vivo ni tampoco que hubiera sido enterrado. Un cartero que conservaba las listas para los aguinaldos pascuales, dio la dirección última y única. La directiva de la Asociación de críticos le pidió una entrevista a la esposa enajenada, para hacerle un homenaje al más longevo de los asociados. La esposa se sintió acorralada por el anuncio de la visita. Empezó por destaponar al crítico y con el cuchillo de mantequilla fue raspando la cera. Media hora antes de la llegada de los críticos, la esposa extrajo el cuerpo de la urna y con el aceite que tenía para brillantar su cabello, frotó al lentificado crítico, para lograr que balbuceara algunas frases a los críticos musicales.

Sonó el timbre, la guardiana se apresuró en abrir la puerta. Los críticos de la Asociación pasaron a la cámara donde reposaba el crítico entre almohadones. Apenas

llegó la comitiva a su cuarto, el crítico fue diciendo en voz alta un breve discurso relacionado con las capacidades de suspender el paso del tiempo por medio del sueño.

La esposa entró el cuarto, comenzó a acariciar el cuello del crítico hasta llevarlo de nuevo al sueño sin tiempo. Entonces volvió a los tapones, a la cera, a vigilarlo y rodó el cuerpo a la urna. Mientras, el más barbado y el más imberbe de los críticos habían hecho un aparte de los demás, y decidieron regresar a casa del longevo, para que dijese unas palabras más. Cuando regresaron la puerta estaba abierta, decidieron penetrar en la cámara. Se quedaron un poco *gelés*²⁸⁰ en el perplejo. Sobre la cama la urna con el cuerpo del durmiente, y a su lado la enajenada con su mano apretando tiernamente el cuello. Salieron sin hacer ruido.

Al día siguiente convocaron con toda urgencia a la directiva de la Asociación de críticos musicales y dieron cuenta de lo sucedido. Se tomó de inmediato el acuerdo de llevar la urna de cristal al pórtico del Auditórium, para que la curiosidad desfilase

²⁸⁰ Se denominan gelés a coloides transparentes; sistema de dos componentes, rico en líquido, de naturaleza semisólida. La característica común de ellos es la presencia de un tipo de estructura continua que les proporciona las propiedades de los semisólidos.

ante la figura adormecida del más longevo de los críticos musicales. La directiva se trasladó de inmediato a la casa del crítico, presenciaron la igual escena que los otros críticos habían observado.

Con cuidado la urna en hombros de sus compañeros, rodeada de antorchas, fue trasladada al triunfete de la música.

Los dos descubridores del esplendor somnífero, velaban el sueño de la esposa enajenada. Tan pronto despertase sería trasladada al Auditórium, con las más exquisitas rendiciones, para que participase del desfile rendido al tiempo decapitado y humillado por las ensoñaciones del crítico.

Vuelve a la Historia Primera.

Atrio Flaminio abrevió las fiestas que lo exaltaban al mando supremo de las legiones romanas, para caer sobre Larisa y entrar en combate con la hechicería. Entre el polvo batiente de la pelea, preferían buscar la muerte antes que rendir la vida. Las legiones de la tenebrosa Hera, buscaban en lo más ardido del encuentro los cadáveres

romanos para mutilarlos y añadirlos a los cuerpos incompletos de los escapados del infierno. Los miembros que les arrancaban a los muertos para pegarlos con saliva de lechuza a sus cuerpos incompletos, quedaban como carbonizados. Como la batalla se desarrollaba cerca de un cementerio, Atrio Flaminio y toda la tropa romana, vieron cómo colocados sobre los sepulcrales, sus muertos eran acudidos de enanos y rapidísimos hechiceros, que comenzaban a cortar narices, orejas, brazos o piernas, y se las adherían a sus sombrías mutilaciones.

Atrio Flaminio fulguró una ordenanza. Cada muerto legionario conservaría a su lado un guardián, para que los escapados del infierno no pudieran cumplimentar su terrible oficio. La hechicería terminó por huir tripulando unos ratones gigantes, con unos honguillo venenosos sólo para el hombre.

Al llegar a Tamesa, puerto para embarcar al Oriente, Flaminio sintió la arribada de las calenturas. No obstante, dio la orden, ya llegada la flota, de partir a la mañana siguiente. Pero ya al acercarse la mañana comenzó a sentir congelarse, y el temblor en las piernas, sentía que volaba, pero al intentar poner el pie en la arena, se deshacía, se

transfundían en la transparencia, se avergonzaba cuando daba traspies y se iba de cabeza.

Convocó a los jefes de las distintas armas, para declararles sus deseos en la enfermedad y en la muerte. Les dijo que lo dejaran con una pequeña escolta y que todo el grueso de las tropas entrase en la Capadocia. Y así por la mañana comenzaron a embarcarse los soldados.

Las fiebres continuaron emborrándole su visión y para castigar la presencia de sus deseos incumplidos, comenzó por echarse a dormir sobre la tierra.

Los raptos de la hechicería combatientes, las leyendas transmitidas por los escuadrones etruscos, la pesadilla de ratones gigantes engullendo narices y orejas de muertos, habían atemorizado en Roma a los soldados más bisoños que se mostraban renuentes a combatir en los caminos hacia el Oriente.

Cuando los soldados que iban a ser embarcados pasaban cerca de la tienda de Flaminio, éste hacía un ilusorio esfuerzo por prenderse de sus capas para que así al

menos lo llevasen arrastrado a la nave almirante de la flota. Los soldados casi llorosos tenían que ser empujados por las lanzas para que penetrasen en los barcos.

Al fin, Atrio Flaminio, vencedor de los gimnastas y de los hechiceros, intérprete inspirado de los dictados de la pitia, guardián de los muertos romanos frente a la mutilación, entregó el hálito al hacer un desgarrador esfuerzo por prenderse de la capota de uno de los soldados que se acercó a su tienda. Así logró no ver la retaguardia de sus tropas que le abandonaban el sitio de las murallas. La noticia de su muerte se mantuvo en secreto. Lo embarcaron por la noche para que no fuese visto por ningún soldado. Al llegar a la tienda por la noche para que no fuese visto por ningún soldado. Al llegar a la tienda del lugarteniente de Flaminio, deliberaron los jefes. Llegaron al acuerdo de preparar en tal forma su cadáver, que cuando se diese la orden de la arremetida final, las tropas viesen la figura de Atrio Flaminio. Lo amarrarían a su corcel y anudarían su espada a su mano derecha. Al ver de nuevo a su jefe, las tropas sintieron de nuevo el bronce que el jefe supremo había volcado en su coraje. Fue de un solo ímpetu que se desplomaron las murallas de la Capadocia.

Vuelve a la Historia Tercera.

Aquella medianoche, llegó a un taller de cerámica, se sentó con los artesanos, los que preparaban el barro, los que hacían el cuerpo o la boca de la jarra, parecía que aquel puesto le estaba reservado, todos lo miraban con ojos conocidos.

Su premio, antes de morir, había sido llegar a ese taller de cerámica, sentarse frente a una mesa llena de jarras danesas y pasarles por el vidriado una tela muy fina para limpiarlas de toda adherencia.

Antes de salir del taller de cerámica, revisó con detenimiento la jarra danesa, su composición en espiral. Cerca de la puerta de salida había una mesita donde estaba el muchacho de la babucha que le hacía una seña para que se acercara, era para envolverle la jarra.

Notó que apresuraba el paso para llegar a la casa señalada por la tarjeta. Tocó el timbre y de súbito la puerta se abrió; detrás estaba un muchacho como de tres años, con un ropón blanco. El rostro del muchacho que le abrió la puerta era el mismo que había entrevisto, que ahora se mostraba en su plenitud, en la verja que rodeaba el foso.

El muchacho cogió la jarra que se le entregaba y corrió hacia su abuela y le dio las gracias.

Nuestro paseante de la medianoche seguía un camino que se presentaba sin término. Pasó frente a la salida de los cisnes, frente a la avenida portuaria sin reconocer nada de lo que había visto en noches anteriores. De pronto precisó que había llegado al parque en el costado del Auditórium. Pero vio también un extensísimo procesional. Sin preguntar cuál era el motivo se unió a la fila. Iba convirtiendo el final de su paseo en lo que los matemáticos llaman reducción de factores comunes. Y al final, no lo sabía, se encontraría con una ecuación, una urna de cristal.

Los comentarios iban llegando a él sin esperarlos y al final pudo zurcir toda la tela. Un crítico musical que había alcanzado una longevidad de ciento catorce años, permaneciendo adormecido casi durante medio siglo, había despertado y mostrado tan trascendentales opiniones en la valoración de la nueva música, que había motivado que lo expusieran en una urna de cristal a la curiosidad de nativos y extranjeros. Miles de personas habían asomado su rostro al cristal que cubría al crítico vencedor del tiempo. Le llegó su turno y asomó la cara con natural indiferencia. Un lento escalofrío lo petrificó. Vio al garzón que le había abierto la puerta, recogiendo la jarra danesa. Su

rostro enmarcado por la cinta azul de la capucha estaba pálido. Las dos pequeñas manos cruzadas sobre el pecho, sostenían una flor tan blanca como el ropón. Pudo retroceder ante esa visión. Rodó los escalones, cuando vinieron en su ayuda para levantarlo no necesitó de ese auxilio.

Vuelve a la Historia Cuarta.

La esposa enajenada del crítico musical, al despertar se encontró sin la urna de cristal y con dos personas que le eran desconocidas. Iba a gritar para avisar a los vecinos de tan intempestiva visita, pero guardó silencio al ver los ademanes de los críticos. El más viejo de los dos, se enfrentó con la vieja replegada diciéndole – Su esposo está en el templo de la música, proclamando el triunfo de la sonoridad extratemporal. Vencedor del concepto temporal de los griegos al alcanzar un número del movimiento, 114 años indubitables en que se burló del mayor enemigo, nuestro crítico alcanzó la eternidad. – No hable más tonterías y lléveme junto a mi esposo, quiero ver la urna de cristal. Un descuido puede producir la caída de la cascada de la temporalidad, y mi esposo, recuperando el tiempo, perecería de seguro. Mañana en el amanecer me llevaré la urna para casa.

Se acercó, vigilada de cerca, a la urna. Al poner su rostro en la urna se oyó un chillido. El rostro de un guerrero romano, crispado en un gesto de infinita desesperación, tratando de alcanzar con sus manos la capa, las botas, las espada de los legionarios que pasaban para combatir en lejanas tierras.

En lugar de un crítico musical, rendido al sueño para vencer el tiempo, el rostro de un general romano que gemía inmovilizado al borrarse para él la posibilidad de alcanzar la muerte en el remolino de las batallas.

El chillido de la enajenada, penetrando por las orejas del durmiente provocó una vibración corporal en el crítico que lo llevó dormido a la recepción de Proserpina. ¿Cuándo el coro inmenso de los procesionantes percibirá que ya no duerme? Ya el crítico percibe las gotas de lo temporal, pero no como el resto de los mortales, pues la muerte, no el sueño, comienza a regalarle, ahora sí de verdad, lo eterno, donde ya el tiempo no se deja vencer, ha comenzado por no existir ese pecado.

9.- BIBLIOGRAFÍA.

- Lezama Lima, José. “El Reino de la Imagen”. Editorial Ayacucho. Prólogo, selección y edición a cargo de Julio Ortega. Caracas, Venezuela. 1981.
- Rodríguez, J.C./ Salvador, Alvaro. “Introducción al estudio de la literatura Hispanoamericana. Las literaturas criollas de la Independencia a la Revolución”. Editorial AKAL. Madrid, España. 1987.
- Benítez, Jorge. “Cuba Hoy: Desafíos de Fin de Siglo”. Editorial LOM. Santiago, Chile. 1995.
- Orozco, Román. “Cuba Roja”. Editorial Información y Revistas S.A. Madrid, España. 1993.
- Anderson Imbert, A. “Historia de la Literatura Hispanoamericana. Época Contemporánea”. Editorial Fondo de Cultura Económica. México. 1987.

- Nuñez, Ángel. “El canto del Quetzal”. Ediciones Corregidor. Buenos Aires, Argentina. 2001.
- De Riquer, Martín / Valverde, José María. “Historia de la Literatura Universal. De las Vanguardias a nuestros días.”. Editorial Planeta. Barcelona, España. 2002. 10 Volúmenes.
- Hernández Sampieri, Roberto. *Metodología de la investigación*. Segunda edición. México D.F. México. Editorial Mc Graw – Hill Interamericana. Año 1998. 501 Págs.
- Kristeva, Julia. “El Texto de la Novela, Capítulo 5: Intertextualidad”. Editorial Lumen. S.A. Barcelona, España, 1970.
- Martínez Fernández, José. “La intertextualidad literaria”. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, España. 2001.

- Barros, Héctor / Berríos, Matilde. “Guía del docente”. Editorial Juvenil.
Santiago, Chile. 1987.
- Real Academia Española. “Diccionario de la Lengua Española”. Editorial
Espasa-Calpe. Madrid, España. 1992.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. “Pequeño Larousse Ilustrado”. Editorial
Larousse. Buenos Aires, Argentina. 1990.
- Platas Tasende, Ana María. “Diccionario de términos literarios”. Editorial
Espasa-Calpe. Madrid, España. 2000.
- Medina, José Ramón. “Diccionario Enciclopédico de las letras de América
Latina”. Monte Avila Editores Latinoamericana. Caracas, Venezuela. 1995.
- Marchese, Angelo / Forrabellas, Joaquín. “Diccionario de retórica, crítica y
terminología”. Editorial Ariel S.A. Barcelona, España. 2000.

