

Xiomara Francisca
Núñez García

*Los tres tiempos
de la presencia
en «La novia de
Lázaro»*



«La novia de Lázaro», texto perteneciente a *Poemas náufragos* (1929-1960),* pudiera considerarse un poema religioso, si atendemos al exergo, en que la autora, Dulce María Loynaz, alude al pasaje bíblico que dice: «y el que había estado muerto, salió atadas las manos y los pies con vendas y su rostro estaba envuelto en un sudario» (Jn 8, 44), y con ello se ubica en el Lázaro bíblico. Pero si profundizamos en la reflexión que encierra el poema, nos percatamos de que el mismo se proyecta en dos dimensiones: una que tiene que ver con la problemática *relación entre los hombres*, en este caso la relación de la pareja, en la que se enlazan fervor religioso y erotismo; y otra: lo humano como extensión de lo divino en un proceso de búsqueda y redescubrimiento, espejo e imagen.

El poema es una muestra de prosa poética que de modo semejante a la de *Poemas sin nombre* (1953) expresa cuestiones y problemáticas imposibles de enunciar mediante la versificación. Estamos frente a una historia que actúa como contraparte del milagro. Lo espiritual y lo terrenal tienen lugar en el poema porque nos lleva por un sendero bifurcado en dos direcciones: la del misterio de la resurrección materializado en Lázaro y la de la novia marcada por la soledad, la tristeza y el sufrimiento.

El análisis del poema nos lleva, como lectores, a penetrar en la intimidad de esta mujer a partir de un código de la ficción, portador de valores y modos de conducta atribuidos tradicio-

* DULCE MARÍA LOYNAZ: *Poemas náufragos*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1991.

nalmente al sexo femenino, a la vez que incorpora otras que subvierten las funciones que el lenguaje patriarcal le ha asignado. Comencemos el análisis refiriéndonos al incipit.

El incipit

Referirnos al incipit nos permitirá hacer una propuesta de lectura siempre sugerente, abierta a nuevas opiniones enriquecedoras en su propio discurrir. Para ello seguiremos el criterio de Claude Duchet, que aunque referido a la novela resulta válido para el texto que nos ocupa y que dice lo siguiente: «[...] el comienzo de una novela, como el lugar estratégico de una puesta en texto condicionada por a) una relación con el título; b) una retórica de apertura caracterizada por un cierto número de figuras o tópicos (lugares comunes, procedimientos codificados de puesta en escena) cuya función es responder a las preguntas cardinales del relato ¿quién?, ¿dónde?, ¿cuándo?, que provocarían la atención o la sorpresa; lo anterior impone un protocolo de lectura».¹ Siguiendo el criterio de Duchet, se impone el análisis del título «La novia de Lázaro». La reflexión del receptor debe encaminarse hacia los dos componentes del título, que funcionan a la vez como personajes: uno que habla en el poema y el otro referido como escucha. Ambos conceptos perfectamente imbricados en el texto, permiten recuperar al ser de carne y hueso representado por la novia y descubrir detalles olvidados o intencionalmente puestos en evidencia, que clarifican la actitud tomada por esta mujer. Esta primera reflexión que brota del análisis textual, hace que el poema se explique a la luz del concepto de Bajtin que declara: «La palabra literaria no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje) y del contexto cultural actual o anterior».² Llegamos a la conclusión de que el texto, entra en una relación de inter-

¹ CLAUDE DUCHET (1980): *Ideologic de la mise en texto*, p 28. Citado por AMALIA CHAVERRI KANINA: *Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, XVIII (2), jul.-dic., 1993.

² Citado por JULIA KRISTEVA: «Bajtin, la palabra, el diálogo y la novela», en *Intertextualidad*, pról., trad. y comp. de DESIDERIO NAVARRO, p. 2, Ediciones UNIÓN, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.

cambios alternativos con los elementos del proceso de comunicación y rompe toda concepción de unidireccionalidad, al mismo tiempo establece una relación de ambivalencia con su contexto cultural, porque ¿quién es esta novia?; la mujer que ama y es correspondida o la mujer que ama sin esperanzas o que simplemente espera por el amado. La palabra literaria es dialógica, constantemente se relee, se reinterpreta, se hace y se recodifica. Es necesario acudir al primer párrafo para percatarnos (como lectores) de la relación plurisignificativa que el texto establece al referirse a ese primer momento que anuncia un encuentro muy especial: «Vienes por fin a mí, tal como eras, con tu emoción antigua y tu rosa intacta, Lázaro rezagado, ajeno al fuego de la espera, olvidado de desintegrarse, mientras se hacía polvo, ceniza, lo demás [...]»

En inicio aparece el otro componente del título, Lázaro, que regresa, pero ¿de dónde? Es necesario recurrir entonces a otro texto —expuesto como exergo—, al que ya hicimos referencia, que sitúa a los receptores en este milagro.

Como respuesta a las interrogantes que Duchet plantea, hay referencia a un hecho bíblico: el regreso de Lázaro, hermano de Marta y María, resucitado por Jesús cuatro días después de su muerte. La palabra literaria, el texto, responde al criterio de la Kristeva de que «todo texto es un cruce de textos».³ Por ese cruce de textos los hechos se visten de nuevos ropajes y nos conducen a otras dimensiones: la reconstrucción mítica del cosmos femenino plasmado por un sistema combinatorio de los discursos del subconsciente y de la conciencia clara, que organiza todos los fenómenos de la conciencia y le va confirmando su especificidad.

El título, desde la perspectiva de Leo Hock, juega un papel importante en la lectura del texto, porque «el título es entre otras cosas un programa de lectura, una puerta de entrada al texto y, desde esa independencia textual, un texto que resume un contenido. El título es un ente autónomo, pero no independiente del contexto».⁴ Él nos incita a dialogar con el texto y permite develar las profundas contradicciones que asisten a esta novia sorprendida y asustada ante el prodigio de la resurrección y

³ JULIA KRISTEVA: ob. cit., p. 3.

⁴ LEO HOCK, citado por AMALIA CHAVERRI: ob. cit., p. 28.

analizar el conflicto interior de una mujer que ha llorado a su amado muerto y se encuentra de pronto frente al milagro de la vida.

El inicio del poema íntimamente relacionado con el título, nos coloca como receptores en ese terreno limítrofe que deslinda vida y muerte; tiempo real y tiempo mítico; pasado y presente. Instante dramático, contentivo de un «don sobrecogedor»: el regreso de la muerte, ésta por sí misma ha detenido el tiempo, sitúa al resucitado en los dominios de lo poético, por lo que el «yo» lírico debe a su vez sufrir una mutación, tendrá que escaparse de la realidad para instalarse en el milagro.

El poema comienza, entonces, a articularse en torno a dicotomías:

- a) muerte / vida;
- b) calvario / resurrección;
- c) realidad / milagro.

Pero, además, no es difícil advertir cómo la autora juega con el tiempo. Ya en el inicio del poema observamos que hay un presente para el recién llegado ratificado por el verbo «vienes» y al mismo tiempo hay alusión al pasado, que se expone a través de metáforas como «fuego de la espera», «polvo y cenizas», que aseguran el pretérito mediante el verbo «hacía». Las metáforas usadas descubren no solo un pasado, sino tristeza, dolor y nostalgia.

El texto arranca con un flujo de sentimientos y emociones, un decir pluralizado; una figura sorprendida (la novia), un recién llegado, afirmado por una presencia en la que el tiempo no ha transcurrido y una promesa.

Está presente también la muerte —no como desaparición física— implícita en la resurrección de Lázaro que regresa tal y como era, imagen perfectamente lograda a través de la metáfora «rosa intacta».

El verbo «venir» en presente, establece un mayor compromiso del hablante lírico con lo comunicado, de ahí que en ese inicio de la historia sintamos, como lectores, la presencia de un «yo» que nos remite a su interior, hacia aquella zona quizás reprimida y que ahora debe aflorar al impacto del encuentro.

Al proponernos, entonces, una lectura del texto, tenemos que el incipit del mismo coloca al receptor ante un contraste de dos tiempos perfectamente separados. Uno que pertenece a la no-

via, tiempo pasado, que no pudo ser borrado porque en él subyace un mundo de recuerdos, que han marcado su sentir y otro, presente, el del amado, sin pasado, ni recuerdos nefastos, ajeno al dolor porque viene: «todo de flor y luna nueva presto a envolverse en tus mareas contenidas en tus manos revueltas, en tus fragancias turbadoras que voy reconociendo una por una [...]»

Ampliando el incipit, el sujeto lírico toma conciencia de que Lázaro es la representación cabal de la pureza, de lo novedoso, lo que no ha sido tocado por el dolor de la vida porque él es «todo flor», «luna nueva», «fragancias turbadoras». Todas estas metáforas ponen ante los ojos del lector una imagen en la que solo importa el presente, que revela su inmediatez y se perfila fuera de toda dimensión temporal en un presente infinito. Por eso los verbos utilizados «vienes», «vuelves», «dices», transforman el tiempo en un presente infinito, que se concretiza en la figura del amante eternizado, salvado de la muerte por el milagro divino: «Vienes siempre tú mismo, a salvo del tiempo y la distancia, a salvo del silencio y me traes como regalo de bodas, el ya paladeado secreto de la muerte [...]»

Ese mismo secreto, es el que lleva a la novia a dudar y a temer, sentimiento que obliga al lector a volver al principio de la historia, en la que aparece un Lázaro nuevo y distinto para la que ha perdido toda esperanza, y siente que no puede reconocerlo totalmente porque no sabe si «es tarde o pronto para ser feliz, de veras no sé; no recuerdo ya el color de tus ojos».

Este primer fragmento, que culmina el primer momento de la historia, el del encuentro —en el poema pueden advertirse seis momentos diferentes—, expone la percepción constante y consciente del tiempo de la novia. Para ella el prodigio que envuelve a Lázaro, engendra a su vez indecisión, motivo que tematiza en el poema «Amor Indeciso» del libro *Versos* (1920-1939) que dice: «Amor semi-despierto, tienes / los ojos neblinosos aún de Lázaro [...]»

La nostalgia dolorosa

El recuerdo del pasado hace que el presente se perciba entre brumas. El tiempo transcurrido se revela en el recuerdo. Atraviesa la distancia temporal que supone traer el pasado al pre-

sente y lo recodifica en un juego combinatorio de memoria y olvido, que hace más dramática la situación. Para articular un tiempo en otro, acude al recuerdo que garantiza como forma, la reconstrucción de la historia vivida por la novia antes de la muerte, la que aparece ahora bajo una mirada nueva, en la que lo recordado es un proceso de reproducción, contentivo de tristezas porque lo vivido se ha transformado, la muerte de Lázaro ha provocado un vuelco sustantivo, evidente en el segmento siguiente: «Yo no contaba el tiempo, bien lo sabes. Solo cuando te fuiste empecé a contarlo, empecé a morirme bajo los números y las horas y los días que en mi cuenta se hicieron infinitos como son infinitas las angustias que caben en un instante de mal sueño.»

La mirada al pasado es nostálgica, aparece yuxtapuesta al *presente* de la novia, pero también se entremezcla con el tiempo de la muerte. Toda esa heterogeneidad de tiempo se concretiza, entra en nuevas significaciones y hace evidente, que lo fragmentario, discontinuo y heterogéneo de la temporalidad, patentiza a través de Códigos disímiles y simultáneamente válidos, la reacción del sujeto lírico ante lo inesperado que es presente, pasado y futuro.

El tiempo transcurrido se revela en el recuerdo. Cuanto más un acontecimiento determina nuestra vida, tanto más natural es que lo recordemos. La extraordinaria importancia de los últimos momentos vividos ante la muerte, eleva el recuerdo a una categoría excepcional, los dota de una autenticidad absoluta.

Esa referencia a los instantes de alegría —que aparecen en dos momentos del poema; en uno como pasado y en otro como posibilidad futura—, aluden a un tiempo idílico anterior al trágico episodio de la muerte. Los hechos relacionados con el amor, «besarse», «jurar amor en la ventana», no están desprovistos de cierta sensualidad. Los recursos sutiles dados a través de acciones como: «castrar colmenas», «mimar al ternero enfermo», «cantar al son de las vihuelas», constituyen acercamientos voluptuosos de los amantes y adquieren connotación especial en la nostalgia. El hablante lírico, hace una selección de sucesos decisivos que la conciencia ha decidido guardar en la nostalgia, que es independiente de nuestra voluntad, en ella surge el recuerdo, el cual pasando por un sinnúmero de secretas percepciones adquieren en el presente múltiples sentidos, sabores, valores afectivos.

Todas las formas de felicidad detienen el tiempo, los diversos modos de galanteos se cargan de significados en el recuerdo, a través de la nostalgia, por eso adquieren la autenticidad de lo irrevocable. La exposición del pasado a través del recuerdo, establece un lazo muy estrecho entre las emociones sentidas por el *yo* lírico en su carácter de novia y los contradictorios sentimientos que la embargan ante el resucitado. Reacción muy humana, porque la alegría del encuentro es opacada por la nostalgia, los hechos vividos han sido contemplados en el espejo de la soledad provocada por la muerte, en correspondencia con lo planteado por Katalin Kulin de que la «..condición *sine qua non* de toda clase de nostalgias es que la vida esté acabada total o parcialmente».⁵ Esto último se revela en la muerte de Lázaro, que significó el vivir muriendo de la novia. Llama la atención que a partir de este hecho, el sujeto lírico, paradójicamente, comience a contar el tiempo.

La novia incita a Lázaro a realizar un viaje sentimental hacia el pasado —viaje del cual participamos los lectores— y en el que los amantes van definiéndose a sí mismos a través de episodios trascendentales. La voz de la novia es un reclamo a reflexionar en este sentido, cuando dice: «Dime Lázaro: ¿Acaso no era más difícil resucitar que quedarte, cuando mi alma se abrazaba a la tuya forcejeando hasta desangrarse, con la muerte?»

El relato acusa rasgos distintivos, propios de un profundo lirismo, al presentar sucesión de imágenes localizadas en diferentes tiempos y momentos, reuniendo situaciones del presente inusitado con el pasado, en el que se mezclan diferentes sentimientos.

Idilio y sufrimiento

En el pasado distinguimos dos momentos relacionados con el transcurrir o la inmovilización del tiempo: pasado idílico (tiempo detenido), pasado trágico (tiempo que transcurre). Estos momentos señalan acontecimientos esenciales en la vida de la novia, que explican su actitud ante el presente. Todos los días,

⁵ KATALIN KULIN: *En busca de un presente infinito*, p. 34, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1987.

horas y minutos considerados a partir de la muerte de Lázaro —a diferencia del tiempo anterior—, constituyen una serie temporal real, días y horas de la vida humana cargados de sublime angustia, marcados ahora por la muerte real de Lázaro y el no vivir de la novia, evidente en un envejecimiento cercano a la propia muerte, como lo muestra el siguiente fragmento: «Falta que te empeñes, Lázaro mío, en echarme cuentas sobre el polvo: soy una novia vieja a la que habrá que perdonarle sus torpezas tanto como su piel marchita y sus ojos cerrados todavía a tal milagro».

En el dolor se siente con mayor fuerza el peso del tiempo. La ruptura del tiempo idílico, señala el inicio de la serie vital normal, del transcurrir humano que es para esta hablante lírica, dolor infinito tan profundo y lacerante que marchita su piel.

Aparentemente estamos frente a una paradoja —recurso muy utilizado por esta autora—, mediante la cual, por oposición, se reafirma la idea inicial: el dolor de vivir o lo que es lo mismo el vivir muriendo. El tiempo utilizado, en este caso es el presente, permite al *yo* lírico mostrar a su interlocutor las consecuencias del transcurrir del tiempo, del dolor, y a su vez define un pasado matizado y complejizado en su riqueza y pobreza. El tiempo relatado, como plantea Günter Müller, «es tiempo acumulado. Es selección e interpretación».⁶

El sujeto lírico apela a su interlocutor —cuya voz se advierte a través del propio emisor— y al lector a convertirse en escuchas, pero no en un desplazamiento al pasado, sino a otro plano de la conciencia, situada más allá de la cotidiana temporalidad, que permite comprender el transcurrir de la vida, ajeno a la muerte, y a convertir en un hecho de conciencia el flujo temporal amargo y destructor, provocado por la partida del amado, magistralmente recogida en esa expresión hiperbólica: «Yo esperé un siglo sin esperar nada». De manera que el flujo del tiempo está vinculado a otra actitud humana, esperar. Pero la espera tiene también una dimensión temporal y ella implica también desgarradura; por eso, a este Lázaro, ungido por lo maravilloso, la novia le solicita paciencia y lo incita a que la reconozca. El motivo del reconocimiento ha desempeñado un gran papel

⁶ Citado por HAROLD WEINRICH: *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, p. 260, Madrid, 1968.

en la literatura, por ejemplo en la tragedia griega. En este poema, este motivo implica varias connotaciones: en primer lugar requiere un proceso de retrospectión que permita la reconstrucción del pasado —por Lázaro, por el lector—, del estado emocional de la novia a partir de la muerte del amado, de esa manera los hechos vividos se redimensionan a partir de sucesos no analizados en profundidad. Lo que el sujeto lírico requiere es el descubrimiento de sentimientos que Lázaro ignora, que no es simplemente pasado, sino también historia cargada de sufrimientos. Este primer paso nos lleva a una segunda conclusión, reconocer que el *pathos* de la separación intensificó el *pathos* del tiempo. Situada la instancia del discurso en el interior del personaje, su hablar asocia diferentes experiencias de su pasado, que actúa como contraparte del milagro. Ese pasado se asume como presente por el sujeto lírico quien en un acto ilocucionario, manipula al receptor (tanto al que está presente en el texto, Lázaro, como al lector), para garantizar que el encuentro sea observado desde otra perspectiva. La promesa de un futuro feliz se recontextualiza y adquiere un nuevo significado, porque no se trata solo de ajustarse al presente, este está muy penetrado por sensaciones pasadas que no pueden olvidarse, porque aunque el sujeto lírico dice que «Se me devuelve el bien que di por perdido, el amor, la dulzura en lontananza del hogar, de los hijos, de las veladas a la lumbre en invierno [...]», encuentra que esa dicha la ha tomado por sorpresa.

La contradicción *vida / muerte* corre paralela a la oposición *pasado / presente* y a su vez genera otras antinomias: olvido y recuerdo; tristeza y alegría; milagro y realidad. Esta tensión generada por oposiciones, crea a su vez dos polos de la conciencia: la del sujeto lírico que reconoce su incapacidad para adaptarse al milagro (porque en su valoración personal (autoimagen) se descubre como «una novia vieja»), y la del resucitado que representa «el amanecer del mundo». Una ha sufrido un proceso de anagnórisis y el otro debe lograr el reconocimiento.

La descodificación del discurso apunta a una configuración binaria que descansa en la oposición sémica básica: lo masculino / lo femenino. Es un poema organizado por un *yø*, sujeto femenino que busca reencontrar un tú perteneciente a un tiempo idílico. Ambos campos semánticos opositores estarán representados por diferentes lexemas redundantes. Esa pluralidad per-

mite hacer una triple lectura y definir tres isotopías: la isotopía de la separación, dada por la oposición sémica *vida / muerte*; la isotopía temporal organizada desde un pasado marcado por alegrías y penas, fuertemente imbricado en un presente sorpresivo, portador del milagro divino hasta la posibilidad de un futuro que se vislumbra entre brumas y poco esperanzador; y la isotopía que promueve dos acciones: reconocer / desconocer.

No se produce en el texto un proceso interactivo, porque se trata de un fluir de comprensión y reconocimiento, pero en el lector sí; al enfrentarse con los procesos de anagnórisis y desconocimiento descubre que dialoga con los datos que el texto ofrece. En esa interacción, el tiempo del sujeto lírico ha sido redimensionado, por lo que el receptor se ve movido hacia una nueva temporalidad. Si la muerte fue indicio del transcurrir del tiempo, el milagro hace que el sujeto lírico retorne al tiempo idílico y allí se detenga. La conciencia quiere aferrarse a una utopía, regresar a un punto de partida, al «paraíso perdido» no tocado por la muerte porque allí quedó detrás: «Todavía en las mieses de la mañana aquella, todavía en el beso perdido entre las mieses [...]»

La exigencia de Lázaro por vivir el presente y la insistencia de la novia por retornar al pasado, son divergentes. Constituyen dos perspectivas distintas de la noción del tiempo que ambos sujetos poseen. Esta diferencia proporciona otra antinomia: presencia / ausencia. Por un lado está la premura de Lázaro, que es presencia incitadora. Pero por otro lado está la novia que no reconoce el presente y continúa viviendo en el pasado, se detiene en él y aunque pretende retornar al «paraíso perdido» es más fuerte en ella la presencia de la muerte, que la sumió en esa «noche larga», metáfora que, como plantea Davidson, «nos hace notar aspectos de las cosas que no habíamos visto antes [...]»⁷ Ciertamente, esta expresión atrae la atención del lector hacia un cambio sorprendente en los roles de los sujetos implicados. En el presente la novia es la ausente, pero en el pasado es ella quien está presente, quien quiso «conmover a la muerte», mientras Lázaro, ausente, «reposaba en su propia muerte como en un lago sin orillas, como el niño en la remansada sangre de la

⁷D. DAVIDSON: «Qué significa la metáfora», en su *De la verdad y de la interpretación*, p. 260, Gedisa, Barcelona.

madre». La antinomia *vida / muerte* es también la oposición *tú / yo*. Al primero le corresponde el verbo «reposaba» y las metáforas «lagos sin orillas», «niños antes de nacer», «remansada sangre de la madre», «mientras yo taladro la tiniebla», «tiene huesos negados a tenderse», «carne mordida, asateada por ángeles negrosos rebelados contra Dios». Observar cómo estas metáforas, proporcionan una especie de lente a través del cual reconocemos dos formas de estar en el pasado. Esta oposición alcanza su climax cuando el yo lírico, en una verdadera explosión emocional, cohesionando sonido y sentido para expresar el dolor de la vida, en oposición al reposo que significa la muerte cuando dice: «Tú estabas muerto y yo seguía viva sintiendo el paso, el peso, el poso de la noche que se me había echado encima».

Entre las palabras *paso, peso, poso* se producen enlaces fónicos, que movilizan en un solo gesto varios de sus significados virtuales, que señalan como redobles de campanas toda la carga luctuosa de horror y obscuridad, que ha dejado en ella la ausencia del amado.

El milagro

Poco a poco se va develando la distancia infranqueable existente entre los amantes. Sentimos como receptores la no-preparación de la novia para aceptar al recién llegado, pero comprendemos también que Lázaro no tiene disposición para el reconocimiento.

Todo el discurso del yo lírico ante el hecho de la resurrección, está concebido como *relación / confrontación*, como *afirmación / negación*, y *construcción / desconstrucción* frente a la presencia del otro. Esta dicotomía constituye la matriz generadora y la materia poética que crea, porta e intercambia el sentido.

El poema genera un dialogismo, que apela a la conciencia del lector, para que aprecie la oposición entre los amantes perfectamente revelada en el fragmento siguiente: «entre tú y yo ha ocurrido algo inefable, y aunque yo estoy aquí como tú estás, yo me he quedado fuera del prodigio, ajena a lo que hacían con tu cuerpo, con tu alma, con todo lo que antes era mío».

El poder de la palabra taumatúrgica de Dios, produce el milagro y mediante un juego especular, establece un paralelismo

entre la voz del otro que regresa tocado por el verbo divino y la voz de la que se ha quedado fuera del prodigio. Hay también un paralelismo entre un Lázaro abstracto y glorioso, que regresa como obra divina y el Lázaro humano que la novia recuerda jurando amor en su ventana. Aquel se ha desprendido de sus características humanas, y es el que se encuentra ahora frente a la novia «al alcance de un beso». Pero en esta serie de paralelismos, la novia que sigue siendo la misma antes y después de la Resurrección, teme al presente y no está segura del futuro. Por eso dirá: «Yo podría besarlos, si quisiera y lo querré muy pronto, amado mío... Pero ¡qué miedo como lepra, qué duda para siempre de no besar en ellos lo que besaba entonces, lo que tal vez no valía la pena resucitar!»

La heroína en este momento responde a una situación que la incluye y trasciende. Hay una especie de autocuestionamiento, una manera de interrogarse sobre las claves perdidas de la existencia.

Este poema, como plantea Jesús Vega, «deja un regusto nostálgico, de tristeza por el tiempo irrecuperable, por el evidente y notable deterioro de todo y de todos».⁸ Pero al mismo tiempo hay en el poema, un rejuego de elementos fundamentales encaminado a la reflexión: la presencia constante del aliento divino en oposición al vivir sufriendo; la felicidad en su proyección dual, posible e imposible y el milagro como sorpresa y necesidad.

La propuesta ideotemática y la naturaleza de la comunicación, de riguroso trabajo artístico, responden a la necesidad de conocimiento y de participación emocional, a la entrañable identificación de la autora con el vivir muriendo de su personaje, perspectiva que diestramente condiciona a sus destinatarios. La indecisión de la novia como ser que no puede volver hacia atrás, la aspiración irrealizable, truncada por la muerte, implica un esclarecimiento y conduce a la toma de conciencia de la crisis en que se encuentra esta novia sorprendida, y la ambigüedad en cuanto al mensaje.

Los diferentes estados de la conciencia, implícitos en las reticencias y el lenguaje metafórico, sugerente de un sujeto lírico que no glosa ni comenta, sino facilita la percepción directa de

⁸ JESÚS VEGA EROS: «Resurrección, hipertelia», en *Anthropos. Revista de documentación científica de la Cultura*, p. 151, Editorial Anthropos, Promat. S. Coop. Lido.

estímulos sensoriales y conceptuales, conceden al poema un alto nivel apelativo. En el mismo la autora consume su estética de la sencillez compleja y de la economía expresiva, como ajuste pleno de la palabra y la experiencia.

La historia puede leerse como una representación metafórica de la oposición *vida / muerte*. También puede concebirse en otra dimensión que opone a dos términos: *salvación / perdición*.

La figura de Lázaro, si bien parece subordinada a la palabra de la que lo recibe, se muestra también muy poderosa frente a la que no lo espera. Surge de aquí una bipolaridad que caracteriza desde su inicio al personaje —siempre referido en el poema—, acuciador, tentador, amante apresurado, pero al mismo tiempo es el salvado de la muerte por la fuerza divina. Tal bipolaridad es trabajada por la autora, de manera que a medida que el sujeto lírico confiesa sus turbaciones ante el inesperado, este se va perfilando demasiado perfecto, lejano e inalcanzable; por eso la interrogante de la novia al recién llegado «¿Y si fueras tú quién no me hallara?», resulta natural. Este recurso está encaminado a reforzar esa bipolaridad, la interrogante logra hacer extraña la figura de Lázaro, que se ha transformado y no es solo el amante que regresa, sino el redimido gracias a la palabra pronunciada. Resuena en el poema la *voz* de un Dios Padre, elemento ante el cual todo se modifica. El redimido al ser *otro* puede no reconocer a la novia. La preponderancia del milagro actúa en dos direcciones: una que interviene como polo actuante en la figura de la novia, removiendo todos sus dolorosos recuerdos y colocándola en posición de no aceptación de un futuro que se le presenta mutable; otra que consiste en la presentación de un Lázaro iluminado, extraño al dolor y al padecer. Entre ambos se asienta la imposibilidad de unión, distancia que constituye un mecanismo por el cual el enunciado da pie a una ambigüedad posibilitadora de una vía de solución para la fusión de los amantes, que no es otra que la repetición del milagro para la novia viva, pero muerta por los sufrimientos vividos, idea que se expone en el fragmento siguiente: «Si yo soy la que ha muerto y no lo sabe nadie. Ve y dile al que pasó que vuelva, que también me levante... me eche a andar».

Es evidente la imposibilidad de restauración del tiempo perdido. Solo un milagro o para decirlo con palabras de Mircea Eliades «un ritual permitirá volver a empezar» porque, como él

mismo señala, «esa restauración es el resultado de todo rito y de todo gesto significativo sin distinción. Un rito es la repetición del tiempo original».⁹ Lo anterior nos faculta para plantear que la necesidad del milagro brota como única vía para poder restablecer la armonía entre los amantes.

Pero el milagro que la novia reclama para sí no es solo restauración del *paraíso perdido*, implica también *salvación*, Lázaro no es solo el resucitado, es también el salvado. Ciertamente el recién llegado está rodeado de una aureola de excepcionalidad que ilumina el resto de su existencia. Es el escogido, el que ha echado a andar por imperativo de la *voz divina*, y ese hecho en la concepción cristiana significa salvación, porque como plantea Christian Duquos: «La salvación cristiana da su dimensión trascendente al acto de liberación, esto es ese “aquí y ahora” en que se realiza la salvación, en este acto que hace libre, tiene una promesa que es superar todo lo que yo puedo esperar; y esa promesa es la que está significada en la resurrección».¹⁰

La novia, al reclamar la salvación, exige la liberación de todos los pesares. Solicita la resurrección para volver a ser. La salvación es también iniciación y el sujeto lírico siente la urgencia de esa iniciación para recuperar lo perdido. Según Mircea Eliades, la iniciación es posible porque «toda vida humana auténtica lleva consigo crisis de profundidad, prueba, angustia, pérdidas y reconquista del yo [...] porque sea cual sea su plenitud, toda existencia se revela en determinado momento como una existencia malograda».¹¹ El milagro debe actuar como reconquista del *yo*, el que aparece extraviado al nivel del monólogo.

El tiempo adquiere la mayor relevancia al relacionarse con todo el acontecer de penas y alegrías en el que la hablante lírica se inserta. Por eso se transmuta y unifica en la conciencia, la memoria reconstructiva, camino cognoscitivo, es principio estructurador del poema, congrega pasado, presente y futuro, el tiempo objetivo irreversible es un tiempo único: el de la angustia. Los planos temporales no solo se contraponen, sino que al mezclarse en la memoria, influyen unos sobre otros para ofre-

⁹ ELIADE MIRCEA: *Tratado de historia de la religión*, p. 353, Editorial Era, S. A., México, 1972.

¹⁰ EQUIPO «CAHOR EVANGELIO»: *Liberación humana y salvación en Jesucristo*, t. I, Estella. Editorial Verbo Divino, 2^{da} ed., 1978.

¹¹ ELIADE MIRCEA: *Iniciaciones místicas*, p. 220, Taurus Ediciones, S. A., Madrid, 1975.

cer la fluencia natural de la vida: interrumpida, contradictoria y multidireccional.

La novia viaja hacia el centro de su *yo*, va en busca de sí misma, de su identidad, pero no se encuentra, las huellas de un pasado doloroso lo impiden. No hay posibilidad de regreso. Hace falta renovación, es decir, nacer de nuevo, y esto solo es posible a través del milagro. Hay un tiempo histórico y profano, el vivido por la novia, y otro mítico, el de Lázaro muerto y resucitado, tiempo sagrado que no transcurre. Lázaro es el centro de un *paraíso perdido* que la novia desea recuperar y la única vía es la iniciación que implica recomienzo, reducible a nacimiento porque la novia siente que no puede acceder a los requerimientos de Lázaro porque aunque viva, la ha matado el dolor y solo podrá ser de nuevo la amante si resucita ●

*Instrumentos
de la música
popular
tradicional
cubana:
tambores arará
de Cienfuegos*

