

EL UNIVERSO ANIMAL EN LA POESÍA DE JOSÉ LEZAMA LIMA: PEZ, PÁJARO, CARACOL¹

The animal universe in José Lezama Lima's poetry: the fish, the bird, the
snail

*Juan Manuel del Río Surribas**

La luz es el primer animal visible de lo invisible.
Es la luz que se manifiesta,
la evidencia como un brazo
que penetra en el pez de la noche.
(*Las siete alegorías*, José Lezama Lima).

Resumen

Tanto el universo literario que conforma la obra de José Lezama Lima como su personal teoría poética han sido estudiados de diversas maneras y desde diferentes perspectivas. Sin embargo, dada la magnitud y carácter críptico del mismo son muchos los aspectos que aun no han sido tratados. En este caso se encuentra el universo animal que continuamente aparece en los textos lezamianos. El siguiente estudio se centra en los tres animales que poseen una mayor y continuada presencia en los poemarios del escritor cubano.

Palabras clave: Lezama Lima, poesía, teoría poética, simbología de los animales.

Abstract

Both the literary universe that constitutes José Lezama Lima's work, and his personal poetic theory have been studied in several ways and from different points of view. However, because of the magnitude and cryptic character of these aspects, there are many elements that have not been discussed yet. One such case is the animal universe that pervasively appears in Lezama's texts. This study focuses on the three animals that are included most frequently in this Cuban writer's poetry books.

Key words: Lezama Lima, poetry, poetic theory, animal symbology.

Cuando *Ciro Bianchi*, durante una entrevista, le pregunta a José Lezama Lima “¿Cómo definiría la poesía?”, el autor habanero comenta la anécdota de una anterior entrevista en la que, con sentido irónico, respondía

¹ Este ensayo se inscribe en el marco de un proyecto de investigación de I+D+I PGIDIT03PxIA financiado por la Xunta de Galicia y dirigido en la Universidade da Coruña por la Doctora Eva Valcárcel.

que “la poesía era un caracol nocturno en un rectángulo de agua” (1995:11). Fina García Marruz también menciona esa anécdota, aunque considera que, a pesar de lo opinado por su autor, en ella reside una verdadera condensación de la teoría poética lezamiana y ella misma se encarga de desarrollarla. (1987: 227-28).

Despierta curiosidad, más allá del críptico e ingenioso encuentro de términos tan dispares en la citada expresión, el hecho de que el sustantivo principal, el núcleo del atributo, con valor de equivalencia, es decir, el elemento que sustenta la imagen, que la corporeiza y la hace visible sea un animal: la poesía queda, pues cifrada y representada por la figura del caracol. Sobre la pertinencia y funcionalidad de dicho símbolo se hablará unas páginas más adelante. Lo que por el momento interesa resaltar de la cita es el hecho sorprendente de que, en vez de recurrir a una imagen más usual, Lezama —de forma tal vez fortuita, tal vez motivada— refiere la poesía hacia una realidad animal. Esto parece estar indicándonos una visión de la poesía que se ajusta bien con el contenido simbólico que la presencia de un animal ofrece. Dicha reflexión lleva a plantearse hasta qué punto el universo animal puede ser vehículo y cifra del universo literario lezamiano.

Partiendo de esta intuición primera, y con el fin de obtener certidumbres que confirmaran o refutaran la hipótesis planteada, se operó un análisis estadístico del número de animales presentes en la obra poética de Lezama atendiendo, también, a la frecuencia de aparición y a la distribución de los mismos. Se puede objetar que recurrir a estudios de semántica computacional y aplicarlos a la creación poética genera una cierta dosis de escepticismo, puesto que se está aplicando un método —cuyo parámetro axial es el cuantitativo— a una realidad cuya naturaleza es más de orden cualitativo, es decir, la cantidad no implica necesariamente relevancia o importancia, con lo cual se podría correr el riesgo de hacer que los números digan más de lo que realmente están diciendo.

Sin embargo, los datos que arrojan esta estadística ofrecen un panorama inesperado por lo abrumador de los resultados. El número global de animales diferentes presentes en la lírica lezamiana es superior a 180² y el número de veces que aparece nombrado algún animal en los libros de poemas

² Fueron agrupados en una misma lexía todos los nombres de animales que no aportaran una variación sustancial de la carga semántico-simbólica del término. Es decir, en aquellos animales en los que la cría no ofrece variación simbólica con respecto del adulto, no se valora como animal distinto la cría, por ejemplo: jabalí, jabato. Asimismo, a la espera de una profundización mayor de carácter estilístico, contabilizó como una única voz aquellas que remiten al mismo animal. Por ejemplo, burro, onagro; perro, can. En el caso de que se hubieran contabilizado esas voces, la cifra ascendería, aproximadamente, en una decena.

de Lezama supera los 1.300. En este caso, no hay temor de hacer que los números digan más de lo que quieren decir: ellos solos hablan suficientemente alto.

A la vista de tal grado de recurrente presencia de los animales en la escritura poética lezamiana podemos afirmar que esta materia lingüística es del agrado del poeta y que le gusta emplearla para generar su discurso. Pero además, no debemos dejar de apuntar que Lezama aprovecha el enorme caudal nominativo que la ciencia zoológica ofrece y no se limita a recurrir a un grupo reducido de animales, pues la variación frisa la doble centena. Este dato está indicando una clave más para interpretar la voluntariedad de la introducción de sujetos animales en el discurso poético. Si Lezama decide introducir una voz y no otra es porque ésta le ofrece el conjunto de connotaciones que precisa para desarrollar su discurso poético, es decir, el autor descubre en este léxico animal no sólo una enorme variedad de voces (con la consecuente variedad de registros, cuerpos fónicos y valores semánticos), sino que en ese campo encuentra, también, un material que se adecua a sus *omnívoras* intenciones y visión poéticas. Para poder expresar la totalidad es necesario poseer un material verbal que sea capaz de nombrar y evocar grandes porciones de realidad y los animales reportan al poeta un buen instrumento para lograr tan ambiciosos fines.

Otro resultado llamativo es la aparición en el discurso lezamiano de voces del tipo “almeja”, “boquerón”, “lamprea”, “quebrantahuesos”, etc., de escasa o nula presencia en la tradición literaria³, lo cual denota que el poeta recurre de forma voluntaria y con clara intencionalidad estilística —e innovadora, por cuanto su incorporación al discurso poético lezamiano no puede ser justificada por un proceso de herencia o tradición poética— a estos animales cuya carga simbólica es casi inexistente, debido a su fuerte apego a la realidad cotidiana y, por tanto, al espacio de la monosignificación. Esto habla de hasta qué punto es consciente la inserción de elementos tan poco propicios, por su naturaleza significativa plana, dentro de un universo

³ Ciertamente es que la presencia de animales de este tipo son citados en obras de la gran tradición dramática clásica. Autores como Aristófanes recurren a ciertos animales para crear símiles ridículos que sancionen determinadas acciones, comportamientos o actitudes de poca autoridad moral. Ahora bien, Lezama no necesariamente trabaja con estas voces con voluntad paródica. Si considera que el poder connotativo que convoca la presencia de un animal es útil para el desarrollo de su complejo discurso poético, no tiene ningún temor a introducirlo. Con esta actitud, Lezama da buena muestra de que su voluntad creativa no rechaza ningún material lingüístico: las palabras no son unas poéticas y otras no; todas pueden ser poéticas, si están insertas dentro de un discurso poético. Buen ejemplo de todo ello es “Rapsodia para el mulo”, perteneciente a *La fijeza*, donde este animal —vejado en la tradición literaria y popular— se convierte en poderoso símbolo de la palabra poética.

lingüístico donde todo se impregna de una gran plurisignificación. Si bien basta recordar la famosa escena gastronómica de *Paradiso*, para recordar cómo la escritura lezamiana —que Saúl Yurkievich calificó de omnívora y omnívora— es capaz de empapar con una pátina poética cualquier elemento de la realidad cotidiana.

El último dato que la citada estadística señala —y en el cual se va a centrar este trabajo— es que de todo ese universo animal sólo tres animales aparecen en todos los poemarios de Lezama que fueron publicados como libro. Desde *Muerte de Narciso* hasta *Fragmentos a su imán* —desde 1937 hasta 1977— o, lo que es lo mismo, en toda la trayectoria poética de Lezama tres han sido los animales que nunca han dejado de tener presencia y pertinencia en el discurso del poeta. Es decir, su peso poético ha sido constante y no se ha desgastado ni con el transcurrir de los años ni con la evolución poética del escritor. De hecho, esos animales capitales ofrecen tal comunión con el interior del discurso poético del autor, lo que propicia que nunca los abandone en ningún periodo creativo. Estos tres animales son: el pez, el pájaro y el caracol.

En esta tríada animal quedan representados los tres ámbitos espaciales —el agua, representada por el pez; el aire, por el pájaro; la tierra, por el caracol—, es decir, queda trazada una línea que conecta el orbe poético, signado en su simple elementalidad por estos tres animales-clave.

EL PEZ

El señor de las aguas es el pez y como habitante de ellas arrastra con su presencia todas las resonancias simbólicas de este elemento (Chevalier y Gheerbrant 1999:823 y ss). Por tanto, enunciar este animal es evocar el poder sónico del agua: fuente de vida, medio o espacio de purificación y centro de regeneración (Chevalier y Gheerbrant 1999:823 y ss). En Lezama, es continua la asociación del agua a la creación y a procesos fertilizadores. Basta recordar lo que se dice al inicio de *Muerte de Narciso* (1937): “Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo” (Ruiz Barrionuevo 1984:174).

Pero sobre todo, el ámbito más frecuente para el pez y las aguas en las que habita es la del abismo: las aguas profundas, abisales, el reino de la oscuridad, de la noche, de lo informe e impenetrable a la visión. Descender al reino del pez es, en consecuencia, iniciar un descenso en la línea de lectura de la tradición órfica: descender en busca de una purificación que posibilite una disposición más apta para la revelación de la luz. Como Orfeo, es preciso hundirse en las tinieblas del abismo para poder recuperar a Eurídice-luz; descender para ganar una porción de verdad.

Así pues el descenso hasta al abismo del pez, a sus aguas oscuras, se reviste de una lectura ontológica: iniciar el camino para obtener una respuesta cognitiva. Sin embargo, para alcanzar este fin es preciso un esfuerzo, una lucha con el medio y sus habitantes, cifrados en la presencia del pez que no se rinde a la primera embestida la noche de las aguas ni al guardián de su secreto. Para el poeta, es necesario pugnar con “el pez de la noche”⁴, una pugna que es descrita en términos de lucha física pero que presupone, también, una lucha cognitiva con la realidad informe.

Existen continuas referencias al agua y al pez como elementos hostiles: “Los peces de noche no dejarán pasar ningún navío” (“Fiesta callada, II”, de *Enemigo rumor*, 64); “Su cuerpo fosforado, olvidado de la arribada de la niebla metálica, / de la mano mordisqueada dentro del agua” (“Cuerpo, caballos, I”, de *Enemigo rumor*, 66-67). En la segunda sección del poema titulado “Variaciones del árbol”, perteneciente a *La fijeza* (de 1949), se describe el proceso de desaparición (destrucción, según reza el subtítulo) de la figura del árbol con la llegada de la noche al fundirse y confundirse con ella. El perfil del árbol lucha contra la noche “inmóvil fiera, pegada y voluntaria / escarba con sus uñas, destruye con su aliento” (123). Sin embargo, la noche, ya trezada con el árbol, se hace amiga con el agua:

Duramente incorpora su espacio sobre el móvil
río que la destruye caminando.

“Variaciones del árbol, II” (123)

Estos versos muestran, ahora, al igual que los anteriormente citados, una visión del agua y de la noche como una piel que ofrece resistencia y que actúa con firmeza, severidad y tenacidad en el proceso poético, como si su textura no fuera la del leve aire ni del fluido líquido sino de la sólida roca. Ahora bien, esta lectura que se está dando al agua como realidad violenta no entra en contradicción con la afirmación anteriormente aportada por Carmen Ruiz Barrionuevo sobre el carácter genitor del agua, pues la resistencia es actividad apreciada por Lezama quien, no en vano, cierra la segunda parte de *La fijeza* con un texto en prosa titulado “Resistencia”. En él se dice que:

⁴ En varios poemas, Lezama establece una conexión directa entre el pez y la noche. Tal vez, el ejemplo más significativo a este respecto sea “Pez nocturno” dentro de *Enemigo rumor*. En él leemos cómo la noche va asumiendo la forma del pez: “Hojosa plata la noche reconstruye / sus agallas” (57). José Lezama Lima. 1999. *Poesía completa*. Madrid: Alianza. Citaremos por edición.

La resistencia tiene que destruir siempre al acto y a la potencia (...). En el mundo de la poiesis, en tantas cosas opuesto al de la física, que es el que tenemos desde el Renacimiento, la resistencia tiene que proceder por rápidas inundaciones, por pruebas totales que no desean ajustar, limpiar o definir el cristal, sino rodear, romper una brecha por donde caiga el agua tangenciando la rueda giratoria (...). La rueda asegura que todas las ruedas están girando (...) (163-64)⁵.

Por otro lado, si como señalábamos al principio, el pez arrastra las resonancias simbólicas del agua, éste se reviste también con la dura impenetrabilidad de las aguas profundas y su noche opaca, valores que tampoco le son ajenos, pues el pez es animal de escamas, de piel que sirve de defensa y ocultación.

Como representante de las aguas profundas, el pez se configura como el protector de su secreto. De esa naturaleza agónica, sobre todo en su sentido etimológico, la presencia del pez remite a una lucha. Sin embargo, en esa lucha cognitiva, Lezama funde las cualidades del héroe y las del antagonista, de modo que podemos toparnos con versos como los siguientes:

El pez que agoniza
fuera de su moviente pregunta,
fue la invención del espejo.

Trae un cordel en la boca,
pero no encuentra
ningún laberinto, y se pierde.

Viene la noche a ceñirle.
Está en el recuerdo
de la hoja. Húmedo mismísimo
y nada entre su cuerpo y la nada.
“Primera glorieta de la amistad (Para Agustín Pi)”.

Dador (279)

En estos versos la simple imagen de un pez que acaba de ser atrapado, al morder el anzuelo, remite a una lucha cognitiva, donde poeta y pez son la misma realidad. Ambos se emparentan por el empuje y el deseo de conocimiento. Ambos se mueven entre tinieblas y el rastro de su acción desubicada deja una estela en forma de pregunta (“fuera de su moviente pregunta”). Y esa pregunta supone el asentamiento de la piedra inaugural

⁵ Nótese, aquí, cómo el discurso lezamiano desarrolla la imagen apoyándose en referencias al agua.

desde la cual generar una primera verdad de carácter identitario (“la invención del espejo”). Es invención, es decir, creación, pero tampoco se debe desdeñar la etimología: *inventio*, descubrimiento, encuentro, llegar hasta el punto donde se ubica un determinado objeto —el espejo— que es, también, un lugar, espacio donde el individuo puede re-conocerse, en suma, el reino para la identidad.

Así, pues el pez asume una doble simbología sólo en apariencia contradictoria, ya que como indica Gil García, “Lezama crea el símbolo como un elemento polimórfico que no tiene ninguna dirección porque las contiene todas” (2000:128). Debemos ver, pues esta ambivalencia semántica como caras de una misma moneda, opuestas en su dirección pero interconectadas por sostener un mismo tipo de discurso contextual, dado que ambas se relacionan con el proceso agónico cognitivo previo a la creación.

A estos sentidos podemos sumar un nuevo valor simbólico relacionado con la figura del pez y, más precisamente con sus espinas. En el inicio del poema “Estoy”, perteneciente a *Fragmentos a su imán*, Lezama nos habla de la mañana en los siguientes términos:

Estoy en la primera esquina de la mañana,
miro a todas partes y comprendo que no es la nada
con su abrigo de escarcha.
Es la mañana de las espinas,
Me detengo con la respiración entre dos piedras.
Contemplo un hombre saboreando una espina de pescado.
Brillan como la luna, las espinas, los dientes,
las uñas.
El pescado vuelve a hundirse en el bolsillo hundido.
¿Las espinas del pescado
serán la primera forma en que se hace visible la nada? (401)

Estos versos iniciales se articulan siguiendo el mecanismo tan típico en el último periodo poético del escritor cubano y que ya ha señalado Robyn Lutz⁶: un hecho cotidiano —en este caso, la visualización de una persona comiendo un pescado— es transformado, gracias al impulso creador del discurso poético, en la constatación de un acontecimiento de orden ontológico, como es la conflictiva definición de la nada como realidad.

⁶ Robyn R. Lutz. “The Tribute To Everyday Reality in José Lezama Lima's *Fragmentos a su imán*”. *Journal of Spanish Studies* 8 (1980): 249: “Ve los objetos y situaciones de la vida cotidiana como si poseyeran una relación simbólica con conceptos más generales que ellos encarnan. En algunos poemas de *Fragmentos a su imán*, Lezama presta atención a un detalle mundano y luego lo desarrolla como símbolo de una abstracción” (Traducción nuestra).

El sujeto lírico, inserto con exactitud en una realidad que se le ofrece plena y accesible al sentido de la vista, adopta una actitud de búsqueda cognitiva. Esta realidad inicial diáfana por la luz de la mañana (nótese el cambio de registro con los anteriores ejemplos, donde el ámbito poético era de la noche y la oscuridad) sólo le permite la comprensión de una verdad en su vertiente negativa: todo cuanto ve sólo le permite discernir que aquello “no es la nada”. Este primer fracaso intelectual mueve al poeta a adoptar una nueva estrategia. Se detiene para encontrar una actitud más propicia: la pasividad contemplativa, la no acción a la espera de que la verdad le sea revelada.⁷

En la contemplación de una realidad tan cotidiana —como es la de ver a un individuo comiéndose un pescado hasta dejar sólo sus espinas— se va produciendo un lento discernimiento impulsado por el brillo que comunica la realidad “luna”, la realidad “espinas”, la realidad “dientes” y la realidad “uñas”. Esta contemplación, apoyada en un relámpago de la conciencia, acaba generando la revelación manifestada en el poema por medio de la pregunta con que se cierra el fragmento y que se articula en torno a la presencia física de las espinas como imagen de la nada. Las espinas, como residuo último de una realidad mayor (el pescado entero), patentizan con su presencia visual la ausencia física de lo restante: el vacío o la nada de lo “habido”.

Pero lo que nos interesa en este análisis es ver cómo, en este poema, la espina y el pez cifran la respuesta que permite alcanzar una verdad cognitiva. Y esto, relacionado con los anteriores valores simbólicos, proporciona una nueva figuración de lo simbólico. Éste ya no es rival en el proceso cognitivo, ni tampoco es un pez que lucha por la luz. Ahora es la clave para acceder a la verdad, con lo cual el pez —luego de ser visto como guardián de lo secreto escondido en las profundidades abisales— pasa a convertirse en el propio secreto de esas mismas profundidades.

⁷ Este cambio de actitud, de la conquista por medio del enfrentamiento a la manifestación por medio de la espera, de la acción a la pasividad, refleja el cambio que se opera en la trayectoria poética de Lezama. En sus primeros libros, la experiencia poética era descrita como confrontación (recordemos el significativo título del segundo poemario publicado en 1941: *Enemigo rumor*). Sin embargo, en *Fragmentos a su imán* la disposición natural del poeta es la de optar por la espera: “Estar en la noche / esperando una visita, / o no esperando nada / y ver cómo el sillón lentamente / va avanzando hasta alejarse de la lámpara” (“Esperar la ausencia”, 416). La búsqueda ha dado paso a la contemplación, a la revelación. En la adopción de esta nueva estrategia, el sujeto lírico de la poesía última lezamiana se aproxima al sujeto lírico de la tradición oriental de los *haikai*.

EL PÁJARO

El pez, tras haber pasado por la fuente purificadora de la luz, pierde sus escamas, abandona su región para ascender y volverse ave en la zona del aire (Schneider 1998:149). Sin embargo, el ave nacida del ascender del pez (pez-volador) mantiene una estrecha relación con éste, pues repite unos mismos esquemas físicos. Como señala Schneider, “los cuerpos de ambos animales forman un huso y a la cola del pez responden las alas extendidas de las aves o las plumas finales de forma triangular” (1998:123). Las escamas, símbolo del mar, se transforman en plumas y alas en el reino de lo aéreo. Y, siguiendo a Cirlot, “todo ser alado es un símbolo de espiritualización” (1982:350), una lectura que se repite en todas las tradiciones culturales, desde la hindú hasta la cristiana pasando por la egipcia.⁸

A ese carácter espiritual del pájaro se le une la atribución de una capacidad creadora, pues su actividad voladora lo coliga al pensamiento, a la agilidad asociante de ideas: su batir de alas genera el viento. El pez solar vestido de alas habita el reino del aire, asume el cenit como referencia y su ámbito es el de la luz, el de la claridad meridiana: “El ruiseñor —glorieta, azul conforme / al mediodía—, le extrae los hilos” (“Aparece Quevedo”, *Dador*, 246).

El poeta, antes del proceso de purificación y del reencuentro con el equilibrio, se identificaba con el andar dificultoso del pez en las profundidades.⁹ Sin embargo, tras esa lucha con la noche, consigue que el verbo poético —habiendo ganado luz— se relacione con el vuelo meridiano de las aves y con la luz que habita en sus seguros movimientos:

Buscando la increada forma del logos de la imaginación, las serenas provocaciones del pájaro cuando se detiene y queda suspendido o la pesadumbre del pájaro apoyada en la punta de la rama sin doblegarla, me encontré con los sentidos necesarios para demostrar los axiomas, pues hay cosas que nos reclaman la caída de su demostración, aunque se nos diga que el paredón de los axiomas no necesita consumirse en su plomada.

“Los dados de medianoche”. *Dador* (315)

⁸ En el sistema jeroglífico, este simbolismo se precisó dotando al pájaro de una cabeza humana.

⁹ En “Agua oscura, VII”, perteneciente a *Fragmentos a su imán*, Lezama establece una clara relación entre el ritmo poético y la respiración del pez: “Con la vejiga andante / digo la respiración, / recupera ya el *andante*” (382).

El pájaro lezamiano y su región luminosa se relacionan, pues con la poesía, con “el logos de la imaginación”. Y el pájaro, cuando desciende sobre el poeta y penetra en su alma, le brinda la clarividencia necesaria para ordenar su discurso y poder transmitir la hermosura de la verdad poética:

Los animales hablaban primero,
el pájaro perfeccionó el diccionario,
la orquesta sólo lo hizo girar, girar,
soltar sus espirales y recogerlas
en la manga con botones heráldicos.
El pájaro en su casaca de abril
nos regaló el lenguaje interpuesto,
el pelo del violín cruzado con el rameado sedoso,
el ojo del pulpo en el ancla al mediodía
“Oigo hablar”. *Fragmentos a su imán* (365)

El pájaro que —como recuerda Schneider— ha performado el canto de los hombres (1998:63) es el dador del lenguaje poético. Como si de un nuevo Prometeo se tratara, entrega al hombre (representado en el poema por la orquesta) la luz, la sustancia preñada, y éste sólo se limita a actuar sobre ella; le transmite el movimiento necesario para que engendre el poema que resulta del aposentamiento de las espirales desprendidas del lenguaje interpuesto, del diccionario perfeccionado por el pájaro.

Como se desprende de lo anteriormente dicho, el pájaro en Lezama es un animal transido de espiritualidad. Y la espiritualidad lezamiana, aunque heterodoxa, participa del discurso cristiano. Por eso, en *Enemigo rumor* dedica un poema al evangelista que mejor se amolda a su respiración católicamente oblicua, al creador de la verdad más poética sobre la figura de Cristo: San Juan, justamente el evangelista que en el Tetramorfos se simboliza a través de la figura del ave.

En “San Juan de Patmos en la Puerta Latina” (74-77), Lezama recrea el martirio que tiene que padecer el santo. Consumido por “los dientes de madera” del aceite hirviendo en su cuerpo martirizado, los romanos esperan lograr la demostración física del milagroso mensaje que éste propagaba, la existencia de un único Dios:

Roma no se rinde con facilidad, ni recibe por el lado del mar:
su prueba es de aceite, el aceite que mastica las verdades. (74)

A lo largo de este poema, Lezama cita varias veces la figura del pájaro y en cada una de ellas simboliza o lo asocia a una realidad distinta. Por un lado, tenemos el ave como una fuerza ascendente, espiritualizante que

permite al evangelista sobrellevar el martirio, transportándolo desde el calabozo hasta la esfera de lo celeste y elevando su ánimo:

El calabozo y la pérdida de sus cabellos debían de sonarle como un río,
pero él, sólo es invadido por la ligereza y la gloria del ave. (74)

Por otro lado, el *eros* relacionable que rige este discurso poético vierte una nueva carga simbólica sobre la figura del ave que lo relaciona con el martirio del cuerpo:

El aceite hirviendo que muerde con dientes de madera,
de blanda madera que se pega al cuerpo, como la noche
al perro, o al ave que cae hacia abajo sin fin. (74)

Lezama desarrolla la imagen del cuerpo presa de las “garras” del aceite que lo atraen hacia el fondo, que lo hunde, y esa trayectoria se relaciona con la caída en picada del ave. Por tanto, en este símil el poeta está emparentando el cuerpo (y su hundimiento en el aceite) con el ave (y su caída infinita).

Unos versos más abajo, vuelve a establecerse la misma conexión, aunque ahora no se resalta la caída sino la opresión a la que se ve sometido el cuerpo:

Roma no se fía y su prueba es de aceite hirviendo,
y sus dientes de madera son la madera
mucho tiempo sumergida en el río, blanda y eterna,
como la carne, como el ave apretada hasta que ya no
respira. (74)

Sin embargo, en esta imagen el símil va un poco más allá. La fuerza asociativa de la imagen ofrece una nueva relación, pues se introduce la variante de la respiración, fenómeno físico que Lezama equipara a la fuerza comunicativa del mensaje (Schneider 1998:123).

Unos versos más adelante, aparece nuevamente el ave, pero estableciendo una relación más directa con el martirio y no tanto con el cuerpo: “Ved su marea, su fuego, su ave” (74). La relación tan insistente entre ave y martirio, entre ave y cuerpo martirizado no alcanza a ofrecer su condición de símbolo sino hasta que leemos que San Juan:

Se ha amigado con el agua, se ha transfundido en la amistad
omnicomprensiva. (75)

Ese amistar del santo con el martirio revela un mensaje profundo:

Allí donde me amisté con el aceite hirviendo, id y
construid una pequeña iglesia católica. (75)

Por tanto, el martirio es una muerte fundadora y de manera tal que todo sacrificio alza “una verdad sobrehumana” (75). Con su martirio, San Juan obtiene los mismos objetivos que pretendía con su labor evangelizadora. En consecuencia, el Evangelista, su cuerpo y su martirio solidifican en un mismo símbolo que los une y los representa: el ave, el pájaro.

El pájaro, símbolo de un martirio que desemboca en amistad, ofrece un mensaje distinto del que esperaban los senadores romanos. No es el mensaje que comunica la existencia de que “aquel Dios era el Uno que excluía, era el Uno que rechaza la sangre y la substancia de Roma” (75). El martirio de San Juan, amigado con el agua, transfundido en la amistad omnicomprendiva, venía a demostrar no la existencia de ese Dios, sino la del Dios lezamiano, el Dios de la amistad, de la confluencia, de la participación aglutinante, cualidades que Lezama identifica con la poesía, pues “(L)a poesía tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída”¹⁰.

La poesía, como irradiación hacia sí de todos los fragmentos dotándolos de sentido, coincide con el mensaje del Evangelista, un mensaje que amiga, un mensaje de la confluencia, no de la exclusión. El ave, el pájaro lezamiano, símbolo de la verdad sobrehumana del catolicismo —cuya cifra en el poema es la figura de San Juan—, es el símbolo de la palabra poética y, como tal, asume las mismas virtudes que el poeta cubano le asigna al verbo: libertad, vuelo creador, fulgor que transmite la experiencia mística que supone la verdad poética, fuerza asociativa, sobreabundancia.

EL CARACOL

Dentro de la tradición simbólica, el caracol está en relación con los procesos de regeneración, con la reiniciación, con la temporalidad como eterno retorno (Chevalier y Gheerbrant 1999:250) cuya representación en el lenguaje de la geometría es la espiral, figura que aparece en la concha del caracol. Por su forma abierta, lejos de quedar atrapado por lo estático en el círculo, se comunica, entra en contacto con lo exterior y esto habilita al caracol como signo del movimiento en la permanencia, unificando fuerza centrípeta y centrífuga.

Lezama, en varios lugares de su obra, relaciona el caracol con el proceso de escritura. Ya en el poema “Noche insular: jardines invisibles” de

¹⁰ J. Lezama Lima. 1971. *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral. 102.

Enemigo rumor le aplica el epíteto “de escritura sombría” (82). Sin embargo, no es sino hasta el ensayo “Introducción a un sistema poético” (1954) que se clarifica esta relación entre el caracol y la escritura. Allí encontramos el siguiente fragmento:

Semejante a la incesante y visible digestión de un caracol, el discurso poético va incorporando en una asombrosa reciprocidad de sentencia poética y de imagen, un mundo extensivo y un súbito, una marcha en la que el polvo desplazado por cada uno de los corceles coincide con el extenso de la nube que los acoge como imago.¹¹

Según esta afirmación lezamiana, el caracol actúa como el discurso poético. Su virtud es la constancia (“incesante digestión”) y su fuerza engendra visión, pues su actividad hace “visible” el resultado. La naturaleza de la operación es ir incorporando de ahí el símil con la digestión¹², esto es, tomar una realidad externa, reconocerla, introducirla en sí misma, interiorizarla dotándola de un sentido dentro del sistema. Pero aquí no se detiene la asociación, pues tanto discurso poético (escritura sombría) como caracol engendran una realidad en movimiento o en continuo crecimiento, (“un mundo extensivo”), donde tiene igual importancia y sentido lo que queda fijado en la escritura como lo que es desplazado (“el polvo”), pues esto último ha sido provocado por el contacto de la poesía.

La escritura, por tanto, al igual que la segregación del caracol, ofrece una extensión, una dimensión espacio-temporal dinamizada que —según Lezama— posibilita la aparición de lo poético:

Yo creo que la maravilla de un poema es que llega a crear un cuerpo, una sustancia resistente enclavada entre una metáfora que avanza creando infinitas conexiones y una imagen que asegura la pervivencia de esa sustancia, de esa poiesis. (Pimentel 1984: 99)

En consecuencia, el reino de la extensión poética es creado por el caracol, cuya secreción, baba o hilo es el espacio que surge del avance de la metáfora (cifrada en la espiral del caracol), una espiral cuya fuerza asociativa —nacida del impulso de la poesía— pone en contacto todo el universo

¹¹ J. Lezama Lima. 1971. *Introducción a los vasos órficos* Barcelona: Barral. 70-71

¹² Cfr. Remedios Mataix. 2000. “Física y metafísica de lo incorporativo”. *Paradiso y Oppiano Licario: una Guía de Lezama*. Alacant: Universitat y Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti. En este artículo, la autora establece una relación asociativa entre el sexo y la digestión y el proceso intelectual del conocimiento.

fragmentado, incluso los contrarios imposibles. Como se dice en el poema “La sustancia adherente”, “el caracol como instante punto, frenético pero lentísimo, se incrusta en aquella porción, carne y tierra” (157) y su frenético, aunque lento andar, deja un rastro, su baba o hilo, espacio del poema. Pero esa acción creativa, al igual que el poema, posee una fuerza atrayente de sustancias que se adhieren y en esa incorporación por medio del tacto se destruye la resistencia de la identidad incomunicada y se funda el paraíso de la poesía:

Desarrollo lineal de instante, erótica, ser (unidad), existir (acto), metáfora (sustitución del ser), participación (sustitución del existir), Paraíso (éxtasis de participación en lo homogéneo, intemporalidad).
“Éxtasis de la sustancia destruida”. *La fijeza* (163)

En el desplazamiento del caracol, que supone la creación de una extensión donde se comunica el fenómeno poético, el ser también funda su reino:

Crea el ser su caracol
y va la tierra ligera a su canción,
desnuda por la espalda del caracol
se muestra ondulante por el agua y sus ramajes.
El ser nace y su nacimiento cumple la mirada, sus vapores
en agua se deshacen, su dureza se cierra con su aurora.
“Danza de la jerigonza”. *La fijeza* (187)

Sin embargo, es necesario que la poesía llene esa ausencia reclamante para que el ser alcance la identidad, habitando el reino de la sobreabundancia:

(...) sólo la sobreabundancia inunda los rostros y los encarna,
y no los detiene en la correspondencia de los términos,
entre el Óvalo del Espejo y el Ojo de la Aguja.
“Recuerdo de lo semejante”. *Dador* (336)

También es necesario llamar la atención respecto a que la actividad creativa del caracol presenta otra cualidad: la clarividencia. El actuar del caracol entrega a la visión, gracias a la transformación operada en su interior, una realidad diáfana:

Cuando llega el alba, la neblina desaparece con ceremoniosos gruñidos,
pero el caracol asegura un montoncillo de hojas verdes y de tierra
escarlata, lo pasa a sus entrañas para que se aduerma, después comienza
a pintar.¹³

¹³ J. Lezama Lima. 1977. *Obras completas. Tomo II. Ensayo; cuento*. México: Aguilar. 514.

Las referencias al caracol y a la fuerza creadora de su digestión se hacen más frecuentes en *Fragmentos a su imán*, el último poemario de Lezama. Allí nos topamos con estos dos fragmentos:

Ligero y grave como la respiración,
nos enseñó en su pintura,
que la esencia de los arquetipos platónicos
está en la segregación del caracol:
chupa tierra y suelta hilo.

“Nuevo encuentro con Víctor Manuel” (359)

Bisiestos del caracol,
suda tierra y vuelve hilo.

“Amanecer en Viñales” (390)

En estos dos ejemplos el discurso poético de Lezama avanza un poco más e incorpora un nuevo elemento a la imagen: el hilo. El hilo es elemento ligador que actúa como conector de elementos distintos; es, por tanto, un instrumento comunicante, pues transmite unidad de sentido a todo el conjunto. Una vez más, Lezama incide en la comunión de elementos nacida de la poesía.

Como conclusión —y a modo de ejemplo de lo que se ha venido sosteniendo hasta aquí— se podría traer a colación el inicio del capítulo XIII de *Paradiso*, donde se produce uno de los momentos capitales de la novela: el encuentro entre José Cemí y Oppiano Licario, gracias a que el ómnibus donde iba Cemí malogra su motor. La detención del vehículo permite que Oppiano Licario pueda subir, posibilitándose que ambos coincidan y se vean por primera vez. El problema que presentaba el motor era que una de sus piezas principales había dado de sí y requería ser cambiada. Esa pieza era llamada “testa de toro”. Tal vez, este momento de la novela nos esté ofreciendo la mejor representación de mi hipótesis: el carácter central que los animales tienen dentro del universo literario de José Lezama Lima.

En síntesis, el símbolo del pez aparece emparentado en este autor con el trabajo del poeta; el símbolo del pájaro con la fuerza iluminativa de la palabra poética y el símbolo del caracol con las cualidades conciliadoras y creativas del poema. Así pues en esta tríada animal quedarían referidos los tres elementos de la actividad poética: el poeta, el lenguaje poético y el poema. Por tanto, se estaría trazando un triángulo simbólico que representaría lo que Lezama llama la “hipóstasis de la poesía”, concepto que, como señala Eduardo Urdanivia (1991:26), está tomado de la teología cristiana y que sirve para hacer referencia a la consubstancialidad de Dios Padre, Dios Hijo y Dios

Espíritu Santo. Esto es, Lezama con este sintagma está conectando el carácter único e igual naturaleza de la trinidad divina y la triple realidad de la poesía. Es decir, poeta, poesía y poema constituyen una “trinidad” en la cual cada elemento es una representación distinta de la misma realidad y de su verdadera esencia. Y dado que el pez, el pájaro y el caracol están relacionados con el poeta, el lenguaje poético y el poema, podemos inferir que la trilogía animal conforma una nueva representación simbólica de esa “hipóstasis de la poesía”.

Universidade da Coruña
Facultad de Filología
Campus da Zapateira s/n
15071 A Coruña. España
arasjuan@hotmail.com

BIBLIOGRAFÍA

- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. 1996. *Diccionario de símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Ed. José Olives Puig. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo. 1982. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DEL RÍO Surribas, Juan Manuel. 2005. “Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido del conocimiento”. *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos. V Congreso Internacional de la AEELH*. Ed. Eva Valcárcel. A Coruña: Universidade & AEELH. 197-204.
- GARCÍA Marruz, Fina. 1987. “La poesía es un caracol nocturno (En torno a *Imagen y posibilidad*)”. Lezama Lima. Ed. Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Taurus.
- GIL García, Gabriel. 2000. “La palabra y la nada (Rubén Darío y Lezama Lima)”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29:123-139. “Interrogando a Lezama Lima”. Recopilación de textos sobre José Lezama Lima. Recop. Pedro Simón. La Habana: Casa de las Américas, 1970. Consultado en reimpresión de 1995 realizada en Madrid.
- LEZAMA Lima, José. 1999. *Poesía completa*. Ed. César López. Madrid: Alianza.
- 1977. *Obras completas*. Tomo II: Ensayo; cuento. México: Aguilar.
- 1971. *Introducción a los vasos órficos*. Barcelona: Barral.
- LUTZ, Robyn R. 1980. “The Tribute To Everyday Reality in José Lezama Lima's. *Fragments a su imán*”. *Journal of Spanish Studies* 8: 249-266.

- MATAIX, Remedios. 2000. *Paradiso y Oppiano Licario: una "Guía" de Lezama*. Alacant: Universitat y Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1984. "El árbol en *Paradiso*: la metáfora y su doble". *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Eds. Cristina Vizcaíno y Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Fundamentos. Tomo II. 91-102.
- RUIZ Barrionuevo, Carmen. 1984. "*Enemigo rumor*, de José Lezama Lima". *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*. Eds. Cristina Vizcaíno y Eugenio Suárez-Galbán. Madrid: Fundamentos. Tomo I. 171-186.
- SCHNEIDER, Marius. 1998. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Madrid: Siruela.
- URDANIVIA Bertarelli, Eduardo. 1991. "Acerca del concepto de poesía en Lezama Lima". *Revista Iberoamericana* 154. 25-32.
- VALCÁRCEL, Eva. 1999. "La vivencia oblicua, fragmentos sobre una lectura de Lezama Lima". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28. 1255-1263.
- YURKIEVICH, Saúl. 2002. "José Lezama Lima: el eros relacionable o la imagen omnímota y omnívora". *Fundadores de la poesía latinoamericana*. Barcelona: Edhasa. 407-425.