

CANGREJOS, GOLONDRINAS:
METASTASIS TEXTUAL

POR

LEONOR A. DE ULLOA
Radford University

La mayor parte de los estudios efectuados en torno a la consistencia neobarroca de la obra de José Lezama Lima versan sobre su poesía, *Paradiso* (1966) y *Oppiano Licario* (1977)¹. Poca atención se ha dado a la relación entre expresión y contenido² en los cuentos que escribe entre 1936 y 1946, año éste en que comienza a formular sistemáticamente su sistema poético³. Tanto en los cuentos como en sus primeros ensayos yace el germen de la producción futura de Lezama, la cual se va desplegando a través de los años como un continuo que se desarrolla sin evolucionar drásticamente. Me interesa establecer en este trabajo una correlación entre las técnicas neobarrocas de la expresión con un contenido específico. Intento observar la relación de ambos planos de la estructura narrativa de "Cangrejos, golondrinas", cuento poco conocido que fue publicado por primera vez en la revista *Orígenes* en 1946, con el fin de subrayar cómo funciona y qué afinidad guarda este cuento con la producción posterior de Lezama en lo que se refiere principalmente al plano del discurso o expresión.

La anécdota de "Cangrejos, golondrinas" gira alrededor de los problemas psicológicos y físicos de la mujer de un herrero llamado Sofonisco. El nombre de la mujer nunca se llega a conocer, pero los eventos relacionados con la excrecencia carmesí que la aflige ocupan las tres cuartas partes del cuento. En las dos

¹ Se ha escrito más extensamente sobre *Paradiso*. Véanse, por ejemplo, el artículo de Irlemar Chiampi Cortez, "La proliferación barroca en *Paradiso*", en *José Lezama Lima: textos críticos*, ed. por Justo C. Ulloa (Miami: Ediciones Universal, 1979) 82-90; y los de Noé Jitrik, "Paradiso entre desborde y ruptura", *Texto crítico* 13 (abril-junio 1979): 71-89; y Walter Mignolo, "Paradiso: derivación y red", *Texto Crítico* 13 (abril-junio 1979): 90-111.

² Para un análisis de estos dos componentes de la estructura narrativa, véase Seymour Chatman, *Story and Discourse* (Cornell: Cornell University Press, 1978) 15-42.

³ Los cuentos de Lezama han recibido muy poca atención de parte de la crítica y de algunos de los bibliógrafos de la obra del poeta. Entre los pocos estudios publicados están: "Una obra ignorada: los cuentos de Lezama" de Eugenio Suárez-Galbán y "Teoría de la nube, teoría del círculo, teoría de la eclipse" de Gabriel Saad, ambos recogidos en las actas del *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, 2 (Madrid: Editorial Fundamentos, 1984) 7-29.

ocasiones en que el fibroma hace su aparición, la mujer visita a dos negros brujos que, con rituales y conjuros, tratan de curarla. El producto del primer tumor es un hijo, el del segundo un feto muerto y deformado del cual se nutre una golondrina. En ambos casos, el tumor de la mujer se identifica con un cangrejo, un cáncer que la posee hasta el punto de obstaculizar su rutina diaria.

La anécdota así presentada justifica la dicotomía del título "Cangrejos, golondrinas", a la vez que anuncia cómo el esquema general de la composición estará fundamentado en una antítesis. Desde un principio se hace evidente la tensión existente entre superficie y volumen, y la oscilación entre cangrejo y golondrina, lo telúrico y lo estelar. Dicha antítesis se resuelve en el enfrentamiento alegórico que, a niveles más profundos, se lleva a cabo entre el círculo y la elipse⁴, entre la pureza del oro y la descomposición carnal que se manifiesta en los planos de la expresión y el contenido.

El sustantivo "cangrejo" es en el título emblema de un estado canceroso. Conforme a Susan Sontag en *Illness as Metaphor*, el cáncer constituye la degeneración del tejido que se solidifica en una sustancia de consistencia de granito⁵. Es un feto con voluntad propia. Novalis a su vez define el cáncer en 1798 como parásitos que crecen, son engendrados, tienen su propia estructura, segregan, comen. Es decir, en Novalis el cáncer se concibe como un embarazo demoníaco. Para Lezama, la noción de cáncer abarca todas esas posibilidades, pero también tiene una denotación de proliferación o diseminación. En una entrevista de 1975, el poeta cubano observa que el cangrejo, "el *cangrío*", es como para los griegos "lo que se *ramificaba interminablemente*"⁶. En "Cangrejos,

⁴ Según Severo Sarduy, "más que considerar la elipse como una forma concluida, paralizada, habría que asimilar su geometría a un momento dado en una dialéctica formal: múltiples componentes dinámicos, proyectables en otras formas, generadores. La elipse supuesta definitiva podría a su vez descomponerse, convertirse en otras figuras cónicas, reducirse a una interacción de dos núcleos o a la escisión de uno, central, que desaparece, a la dilatación de un círculo, etc. Una proyección de las cónicas, su inserción en otro discurso —el de la Retórica— mostraría esta coherencia en la gramática del barroco: *la elipse (e / is), la parábola y la hipérbol(a / e) corresponden a los dos espacios*, geométrico y retórico. (El énfasis es de Sarduy). Véase Severo Sarduy, *Barroco* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974) 57-58.

⁵ Susan Sontag, *Illness as Metaphor* (New York: Vintage Books, 1978) 13.

⁶ Jiménez Emán, Gabriel, "La imagen para mí es la vida". *Imagen* (Caracas 1976): 109, 44. Esta entrevista también fue publicada en *Talud* (Mérida, Venezuela) 7/8 (1975). Es necesario indicar aquí que desde muy temprano, el término "cangrejo" fue asociado por los griegos y los romanos con el cáncer. Además de ser el cangrejo el símbolo del cuarto signo zodiacal Cáncer, el término "kapkivos" se utiliza en obras científicas de Aristóteles y de su sucesor, Teofrasto, para describir un estado canceroso precisamente por la semejanza entre la enfermedad y las muclas del cangrejo. En su forma pasiva, el verbo alude a "raíces que se ramifican" o diseminan como las extremidades del cangrejo. La golondrina, por su parte, era para los griegos una metáfora de las letras, pero tal vez por la forma bifurcada de la cola, también se consideraba como un símbolo paródico para "twisted letters", o discurso enredado o distorsionado. Véase *A Greek English Lexicon*, comp. Henry G. Liddell y Robert Scott (London: Oxford University Press, 1968) 878, 1987.

golondrinas”, el cangrejo aparece a nivel anecdótico como una protuberancia carmesí, un tejido fibroso que genera dos embarazos cuasi-demónicos; y a nivel del discurso, como una red de estructuras y manifestaciones textuales que se propagan.

Es en el plano de la expresión donde primero se observan los efectos de la tensión. Muy gradualmente el discurso se va violentando, se va solidificando hasta hacerse casi impenetrable. En las primeras páginas, la estructura narrativa es clara y precisa, aún dentro de la siempre barroca expresión de Lezama. Poco a poco se añaden variaciones hiperbólicas que dificultan la lectura⁷. Se suprimen índices que desaparecen enmascarados o se corrompen y contaminan las secuencias establecidas al comienzo de la narración. Este proceso degenerativo tiene como función homologar metafóricamente la proliferación textual con la corrupción física del personaje.

La proliferación textual de “Cangrejos, golondrinas” se lleva a cabo por medio de una amplificación sistemática del relato, tanto por desarrollo como por inserción. La amplificación por desarrollo es una simple expansión del relato que consiste en inflar el interior explorando sus lagunas, diluyendo su materia y multiplicando sus detalles y circunstancias. Este tipo de amplificación, nos dice Gérard Genette, ofrece posibilidades al infinito. La amplificación por inserción se hace, por su parte, insertando uno o más relatos al primero jerárquicamente establecido. Puede repetir los mismos personajes o introducir personajes adicionales. En el primer caso, el relato será homodiegético y en el segundo heterodiegético⁸.

El esquema total de “Cangrejos, golondrinas” está configurado por núcleos que se amplían hasta abarcar varios nódulos secundarios. Así, el primer relato es rápidamente desplazado por el segundo, que será en adelante la “matriz proliferante”, por así describirla, del cuento. En su totalidad hay siete ampliaciones de ambas clases que contribuyen a la dinámica del todo en una sucesión de episodios que exploran a profundidad correspondencias verticales en la intelectualización del enfrentamiento que se efectúa.

⁷ Gerard Genette ha observado que la hipérbole acerca elementos que están naturalmente distanciados: “on appellerait *hyperboles* les effets par lesquels le langage, au contraire, rapproche comme par effraction des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité”. Véase *Figures I* (Paris: Editions du Seuil, 1956) 252. La poesía moderna, como la poesía barroca, está fundamentada en un elemento de sorpresa, que Lezama ha identificado en sus ensayos y en varias entrevistas. Me refiero a su concepción del *súbito* y de la *vivencia oblicua*, o vivencias radiales que unen metafóricamente los elementos más dispares. Lo importante de las conexiones inesperadas viene a ser precisamente esa capacidad de amplificación del lenguaje poético lezamiano y la seducción que todo este despliegue vertical produce en sus lectores. He estudiado con más detalle estos dos conceptos de Lezama en “Ordenamiento secreto de la poética de Lezama”, en “José Lezama Lima: textos críticos, ed. por Justo C. Ulloa (Miami: Ediciones Universal, 1979) 50-54.

⁸ Gerard Genette, *Figures II* (Paris: Editions du Seuil, 1969) 195-222.

A primera vista, en el primer relato que sirve de marco al cuento, el personaje central parece ser Eugenio Sofonisco. Se nos informa que no se sabía si era griego o hijo de griegos, que “sólo alcanzaba su plenitud rodeado por la serenidad incandescente del metal”⁹, y que para él cobrar en monedas era “mantener la eternidad recíproca que su trabajo necesitaba. Mientras trabajaba el hierro, las chispas lo mantenían en el *oro instantáneo*, en el *parpadeo estelar*. Cuando recibía las monedas, le parecía que le devolvían las mismas chispas congeladas, cortadas como el pan” (1247). La imagen que predomina aquí es la del herrero-alquimista, el transmutador de los metales preciosos. Sofonisco vive en relación a la “*incesancia áurea* de su fragua”, al fuego y al oro. El lexema *oro* se disemina abierta e ingeniosamente en este primer relato incrustado en palabras que lo contienen: *mayordomo*, *Orosmes*, *metereólogo*, *moroso*, *cobro*, *rollo*, etc. Todo el derroche de detalles de las primeras páginas establece más la importancia de los metales preciosos que la de los eventos o del personaje propiamente dicho. El desplazamiento gradual del personaje central a este primer relato comienza a definirse cuando Sofonisco acaricia una montura con inscripciones de garabatos aljamiados hechos de plata. Vista desde este ángulo, la montura se convierte en un objeto semiótico que subraya la importancia de los metales puros grabados en el cuero de la montura. Si leemos detenidamente este pasaje, pronto se hacen evidentes las alusiones a la plata, a ese símbolo lunar, que encarna en el barroco cierta corruptibilidad de la materia y que permite detectar la existencia de un nudo patógeno en el texto. El desplazamiento inicial del oro/sol por la plata/luna se intensifica aún más cuando se destaca la manera oblicua de moverse Sofonisco. A otro nivel sobresale también la figura del círculo (en las monedas) que, metafóricamente, por un lado apoya la pureza y perfección del metal y por otro alude a un discurso circular, cerrado, clásico. O sea, a una construcción concebida como un sistema planetario donde todo gira en torno a un centro.

Los eventos que siguen en la anécdota vienen a erosionar dicha estructuración planetaria. Muy por el contrario promulgan una configuración enteramente barroca. Al no poder cobrar las monedas de oro que le debe su cliente, Sofonisco decide enviar a su mujer de emisario. Es en este momento cuando se produce la descentralización más importante del texto. En este relato secundario que detalla los eventos y existencias relacionados con el cobro efectuado por la mujer, los límites del relato se dilatan y el personaje que al parecer era central es descentrado. La pureza del elemento áureo, a su vez, se substituye por la morbidez de la carne, la circularidad de las monedas de oro por la forma elíptica de una pierna de res que la mujer del cliente de Sofonisco utiliza como instrumento de pago para saldar la deuda de su marido. La pierna viene

⁹ José Lezama Lima, “Cangrejos, golondrinas”, en *Obras completas 2*, introd. de Cintio Vitier, 2 tomos (México: Aguilar, 1975) 1247. Cito por esta edición.

así a funcionar como matriz diseminadora de las secuencias que siguen. Es una imagen fálica, generadora de embarazos cuasi-demónicos y metáfora de la diseminación textual por efectuarse. Es el órgano que raja el círculo y abre el texto.

En el episodio del cobro efectuado por la mujer de Sofonisco, la mujer parece hacer el mismo recorrido de su marido, seguir fielmente sus huellas. La historia parece volver a repetirse, pero poco a poco la versión de los hechos incluye variaciones, omisiones y diferencias casi imperceptibles que permiten la apertura textual. Esa bifurcación textual se corrobora precisamente en este segundo relato al insertarse en él el sueño conjunto del herrero y su mujer: "El sueño, uno al lado del otro, los distanció por dos caminos que terminaban en la misma puerta de hierro con inscripciones ilegibles" (1250). La ilegibilidad de las inscripciones y la bifurcación de los senderos tendrán su evidente correlato en los eventos que siguen.

Al replegarse Sofonisco a un segundo plano, la mujer comienza a adquirir importancia y, con ella, la contaminación del cuerpo. Después de regresar a su habitación y al ver la pierna de res colgando sugestivamente en su dormitorio, la mujer reacciona de una manera peculiar: "La esposa se desabrochó, esperando el regreso del herrero para hacer cama. 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" (1249-1250). La tensión y el movimiento de fuga que se lleva a cabo en esta escena se hace evidente cuando el sujeto se acerca a la pierna para contemplarla desde lejos. El carácter oximorónico de la combinación "se *acercó*", "la contempló ... desde *lejos*" señala, a nivel de la expresión, una incongruencia que prelude una degeneración del tejido. La "contemplación distante" acarrea la primera aberración textual: la mujer siente que le cae una gota de sangre en el pecho, y casi inmediatamente después, la pierna de res impregna el seno con un tumor. Las alusiones a la corrupción al nivel carnal, se efectúan con giros que aluden a desviaciones sexuales. Sofonisco, a su vez, observa que la mujer se ha convertido en una "imagen desatada de la carne" y que cuando viene el "cangrejo" que lo amedrenta se ve obligado a apartarse de ella.

De ahora en adelante el término "cangrejo" se convierte en signo que tiene como referente el tumor canceroso y la desviación de los apetitos carnales. Importa aquí la correspondencia que existe entre las desviaciones y figuraciones hiperbólicas del discurso, y el problema tanto interno como externo de la mujer. En este momento es cuando se intensifican los desplazamientos y fugas que se iniciaron con la suplantación de las imágenes áureas y circulares por las carnales y elípticas, y se continúa con el encadenamiento de imágenes corporales y corruptibles que aparecen ligadas por las afinidades que brotan del inconsciente del lenguaje. El texto se ramifica, el discurso pierde su linearidad, se tensa.

En uno de los relatos que siguen, la mujer visita a un negro brujo llamado Tomás, quien le ayuda a expulsar la protuberancia por una carie. En esta secuencia narrativa, la mujer es *penetrada* por animales milenarios que hacen túneles en su cuerpo, y es también exorcizada con el fin de devolverle a Sofonisco una esposa reluciente "como un metal" (1250). Los túneles subterráneos y el constante deambular de la mujer, comparables al discurrir del relato, nos llevan hacia otra de las vertientes del texto: la casa del diablito Alberto. La relación del encuentro entre los dos se amplía aún más para incluir la historia de la casa señorial de Mariano, donde habita Alberto, los detalles de su vida y de su exótica colección de túnicas. Las túnicas, a su vez complicados "laberintos de hilos, sedas y cordones" (1252), son inserciones metadieéticas que contienen índices (palomas) que tendrán su apropiada exégesis hacia el final del cuento. El propósito de las visitas de la mujer es subordinar a un nivel el elemento corruptible que la convierte en una "imagen desatada de la carne" y a otro nivel atar los cabos sueltos que se dispersan sin sentido.

El estado de tensión interna a que ha llegado el personaje poseído prelude violencia y disimulo. A dicha tensión corresponden las escenas macabras, mascaradas, disfraces, ritos que ponen en escena el carácter del conflicto interno. Las contradicciones reprimidas luchan por aflorar a la superficie y finalmente se escenifican: se convierten en espectáculo.

El mecanismo de la pantomima en "Cangrejos, golondrinas", como ciertas manifestaciones teatrales o escenificables de los textos del barroco, sigue un esquema bien definido que incluye: 1) una deformación física, 2) disimulo, 3) frustración y, finalmente, 4) búsqueda de compensación¹⁰. En el caso de la mujer de Sofonisco, el rito afrocubano al que la someten los negros brujos se percibe como una escena, una especie de sicodrama catártico, un "despojo criollo" en que se expulsa ese signo de la carne desatada. Este espectáculo público de su vergüenza es, claro está, su compensación y la amplificación más masiva del relato.

Durante sus consultas a los ñáñigos se ponen de relieve creencias afrocubanas, así como paramentos y pócimas utilizados en los ritos. En las últimas facetas del ritual, caracterizadas por danzas ceremoniales, la figura del diablito es la que más sobresale.

El elemento afrocubano se percibe en esta etapa como una composición surrealista de bordes difusos. Como los sueños de la mujer, lo afrocubano se va difuminando. Permanece, no obstante, el símbolo incrustado en la túnica del brujo que, removido de su lugar de origen, forma otro nódulo que inicia, como veremos, otra ramificación que es parte integral del final del cuento.

¹⁰ Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque: profondeurs de l'apparence* (Paris: Librairie Larousse, 1973) 112-185. Según Dubois, confidencia y teatralización, intimidad y publicidad son dos esquemas reconocidos de la literatura barroca. En general sus observaciones sobre el barroco me han sido útiles en este trabajo.

Volviendo al ritual veamos cómo la tensión interna de la mujer se exterioriza en forma de opereta afrocubana:

Atravesó la bahía. El negro la situó entre una esquina y un farol que se alejaba cinco metros. Precipitadamente le dejó el frasco con aceite y el negro se hizo invisible. La esposa del herrero distinguió círculos y casas. El semicírculo de la línea de playa, el círculo de los carruseles que lanzaban chispas de fósforo, y latigazos, y más arriba las casas en rosa con puertas anaranjadas y las verjas en crema de mantecado. Negros vestidos de diablito avanzaban de la playa a los carruseles y allí se disolvían. Empezaban desenrollándose acostados en el suelo, como si hubiesen sido abandonados por el oleaje. Se iban desperezando, ya están de pie y ahora lanzan gritos agudos como pájaros degollados. Después solemnizan y cuando están al lado de los carruseles las voces se han hecho duras, unidas como una coral que tiene que ser oída. Los carruseles, como si mascasen el légamo de ultratumba, cortan sus rostros con cuchilladas que dejan un sesgo de luna embetunada con hollín y calabaza. La calabaza fue una fruta y ahora es una máscara, y ha cambiado su ropa ante nuestro rostro como si la carne se convirtiese en hueso y por un rayo de sol nocturno el esqueleto se rellenase con almohadas nupciales (1256).

En su totalidad la representación tiene el furor de una batalla. El coro de los negros vestidos de diablitos ejerce grandes presiones, su fuerza se siente, como más adelante nos dice Lezama, como un *crescendo* de marea sin fin (1257). Los verbos imponen un tono de tensión y movimiento de fuga: avanzar, retroceder, cortar, romper, mascar, convertirse, golpear, girar, rechazar. Las imágenes predominantes son violentas: chispas y latigazos, pájaros degollados, légamo de ultratumba, rostros cortados a cuchilladas, máscaras, carne convertida en hueso, esqueletos, diablos. Las imágenes fálicas aluden, a su vez, al carácter sexual de la frustración de la mujer y se contraponen a las circulares. La metáfora tiene un papel de máscara que designa y oculta los índices fálicos en este juego de apariencias y transformaciones. Así vemos cómo en la representación

“Los soldados momificados soportan aquella lava. Uno saca su espada y surge una nalga por encantamiento y pega como un tambor. Un negrito de siete años, ... vestido de marinero veneciano, empuja un papalote para conmemorar la coincidencia de la espada y la nalga” (1256).

Las leyes de la representación son completamente irreales. Hay un encabritamiento. Predominan las imágenes hiperbólicas, carnales y en descomposición. La hiperbolización puede catalogarse como de inferioridad, porque en esta representación la mujer se desplaza abrumada y disminuida por las acciones de los diablitos y el sonido del coro¹¹. Sin embargo, la catarsis que

¹¹ Para una explicación del proceso de hiperbolización, véase Dubois, pp. 125-128.

sigue parece presagiar un final plácido. En las dos ocasiones en que la mujer del herrero se ha visto poseída por el cangrejo, ha logrado, ayudada por los brujos ñáñigos, expulsar los dos tumores que, como casi es de esperarse en Lezama, salen uno por una carie y el otro por un ojo.

Pero si tomamos en cuenta la inserción de otro relato onírico de la mujer, vemos que la imagen del tumor convertido en pelota y luego en ella misma, se va "circulizando" sin poder encontrar una salida:

"Soñó que por carecer de piernas, circulizada, se movía pero sin poder definir ningún camino. Con una lentitud secular soñó que le iban brotando retoños, después prolongaciones, por último, piernas. Cuando iba a precisar que caminaba, se encontró la entrada de un túnel" (1254).

Interesa notar que el sueño, como otras ampliaciones ya mencionadas, dibuja la estructuración del discurso lezamiano. Nos enfrentamos a un texto neobarroco que se ramifica, acompasadamente a ambos niveles narrativos y que indudablemente coloca a su lector frente a un laberinto. Este sueño recuerda, y muy a propósito, una de las definiciones de Lezama, la de la imagen como "coordinada de irradiaciones" y muchas veces de asociaciones inconexas.

La metáfora de proliferación, de cuerpo ramificado que propone la presencia del cangrejo y por ende del cáncer, nos lleva hacia las últimas páginas del texto que son las más enigmáticas. Se establece allí una serie de secuencias en las que intervienen signos de variados niveles referenciales. No obstante, se pueden aislar en dos grandes grupos: los que pertenecen al nivel apolíneo y los que funcionan mejor al dionisíaco. La mujer se debatirá entre estos dos planos, aún después de la expulsión del segundo tumor, hasta las últimas líneas del cuento, donde parece implicarse que el cangrejo con todas sus posibles connotaciones ha perdido su presa.

Si desde un principio los componentes del título parecen antitéticos, contribuyendo así a la tensión interna, ahora hay que modificar dicha posición, porque aunque a primera vista representan el uno lo carnal y el otro lo espiritual, en última instancia se delatan como homólogos. La golondrina que en la lucha alegórica y final del cuento parecía ser la antagonista del cangrejo, se desplaza para ceder su lugar a una paloma, imagen ésta que ya había aparecido en una de las túnicas del brujo Alberto. La golondrina pierde, en los últimos párrafos, su connotación apolínea. Como compañera que es de Venus, comienza súbitamente a representar el amor carnal, y bien puede ser, por asociación, un golondrino, es decir, otro tipo de tumor.

En las Sagradas Escrituras de la tradición cristiana, la tercera persona de la Santísima Trinidad se representa en forma de paloma. Como en las Escrituras, la paloma simboliza en Lezama el Espíritu Santo, y en este cuento impone hacia el final un *tempo* de salvación. La mujer logra el control, el cangrejo pierde su presa. La paloma se convierte en la sombra benévola que ya

preludia su concepción personal de la “sombra”/Espíritu Santo —mencionada en varios de sus ensayos y específicamente en “La imagen histórica” de 1959— que puede ser un dique al desborde o extrema diversidad. En Lezama existe la tendencia hacia la diseminación, pero también hay una conciencia de ello que no permite la fuga total.

“Cangrejos, golondrinas” anticipa, pues, la escritura posterior de Lezama. En *Paradiso*, por ejemplo, aparece una formulación de su estética en la detallada descripción del tumor hipertrofiado o “monstruosidad derivada” de Rialta, la madre de José Cemí. El desarrollo/amplificación del tejido anormal se compara explícitamente con la diseminación de los “cuerpos de la imaginación”¹², en los que hay que destruir el elemento serpiente (circular) para que surja “una nueva bestia”, el elemento dragón (tricéfalo) bifurcable. Por eso nos dice en *Paradiso*:

“El fibroma tenía así que existir como una monstruosidad que lograba en el organismo nuevos medios de asimilación de aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso”(13) (453)¹³.

Como Lezama mismo sugiere al escuchar el nocturno de Juan Sebastián Bach, “El arte de la fuga”, cuando componía el pasaje de deambular de Cemí ante de llegar al velorio de Oppiano Licario, las construcciones y dilataciones del ritmo nocturno son paralelas al deambular de los pasos del protagonista por “calles dilatadas como los ríos paradisíacos”; son, en otras palabras, paralelas a sus textos laberínticos. Esas dilataciones, esas amplificaciones, contribuyen a la formación de un texto caracterizado por polivalencias semánticas. Estamos ante una estructura narrativa que no opera por vía directa, sino por desplazamientos, por asociaciones imprevistas y a veces laberínticas. Llama la atención la importancia de la expresión metafórica y del pensamiento por imágenes. El resultado viene a ser, como en la mayoría de los textos de Lezama, de ambigüedad, de gran riqueza ornamental y plurivalencia de sentido. Por lo general en la narrativa de Lezama, se parte de un elemento cotidiano, familiar o fácilmente reconocible como componente que es de un ámbito peculiar a la memoria colectiva o cultural. A partir de comparaciones inesperadas, de construcciones hiperbólicas, el discurso lezamiano se amplía, se ramifica en

¹² José Lezama-Lima, *Paradiso*, en *Obras Completas* 1, 453. Cito por esta edición. Es interesante notar aquí la asociación fibroma/“Jamón grande” efectuada por Lezama al describir el tumor de Rialta: “Dentro de una vasija transparente, como una olla de cristal, se encontraba el fibroma del tamaño de un Jamón grande”, 451.

¹³ Noé Jitrik y Walter Mignolo han estudiado la correlación entre el cáncer y el texto de *Paradiso* en los trabajos mencionados en la primera nota. Dos trabajos más recientes sobre la relación entre el tumor de Rialta y la estética de la novela son de Gustavo Pellón, “*Paradiso*: un fibroma de diecisiete libras”, *Hispanérica* 9.25-26 (1980): 147-151, y “La búsqueda de un equilibrio más tenso en *Paradiso* de Lezama Lima”, *Atenea* 2 (1983): 7-14.

nódulos secundarios que a su vez generan subnódulos relacionados que contribuyen a la visión total. De ahí la estructura polisémica, los múltiples niveles de lectura que ofrece la intrincada configuración vertical de sus obras.

Si en *Paradiso* el fibroma existe “como una monstruosidad” que demanda en el organismo nuevas vías para recuperarse de “aquella sorpresa, buscando un equilibrio más alto y más tenso”, en “Cangrejos, golondrinas”, la pierna de res es ese elemento sorpresa, ese súbito que penetra en los encadenamientos causales y desata la imbricada serie de amplificaciones y correspondencias que a varios niveles del lenguaje se lleva a cabo. Los nexos, no necesariamente evidentes, que existen entre los varios niveles, se generan en su mayoría por medio de asociaciones oximorónicas o supuestamente disímiles que tensan el discurso, lo hacen casi impenetrable, pero al mismo tiempo proyectan de modo muy sutil, dentro de la *aparente* discontinuidad, una continuidad o equilibrio que es perceptible a niveles más abstractos, donde los enlaces metafóricos alcanzan su plena justificación.