

**La antropomorfización
en la poesía:
la lagartija a través
de tres obras**

Ignacio Martínez Armas
Universidad Complutense de Madrid

El cómo se representa al animal en el arte es un tema que, ante la emergencia ecológica, debe ser abordado en los estudios literarios. Este estudio realiza un análisis comparativo de

Resumen

Palabras clave
Fábula
Escritura animal
Antropomorfización
Poesía

tres poemas de autores importantes de la literatura hispana (Iriarte, Lorca y Neruda) cuyo protagonista es una lagartija o lagarto. Con ello, se muestran distintas formas de antropomorfizar a un mismo sujeto y se reflexiona sobre su efecto poético en relación con la lagartija como individuo animal. Así, se presenta de qué manera se puede afrontar el retrato de otro ser vivo y cuál es la más pertinente para un discurso no antropocéntrico.

How the animal is represented in art is a topic that, given the ecological emergency, must be addressed in literary studies. This paper performs a comparative analysis of three poems by renowned authors from the Hispanic literature (Iriarte, Lorca and Neruda) whose protagonist is a lizard. This shows different ways of anthropomorphizing the same subject and how its poetic effect is reflected on to the lizard as an animal.

Thus, this paper arises in which way the portrait of another living being can be faced, and which one is the most appropriate for a non-anthropocentric discourse.

Keywords

Fable
Animal writing
Anthropomorphism
Poetry

Abstract

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar y reflexionar a través de tres poemas la representación literaria del animal y, con ello, estudiar cuál puede estar más cercana a una escritura no antropocéntrica. Para ello, se ha elegido la temática del lagarto o la lagartija, presente en los tres poemas¹: *El naturalista y las lagartijas* de Tomás de Iriarte [Iriarte y Samaniego, 2005: 101], *El lagarto está llorando* de Federico García Lorca [Lorca y Martín, 1998: 101] y *Oda a la lagartija* de Pablo Neruda [Neruda y Scafati, 2019: 39]. En este trabajo, lagarto y lagartija se engloban dentro de un mismo conjunto pues los poemas no aportan información suficiente como para realizar una clasificación por especie más allá de la pertenencia a la familia de los lacértidos.

La elección de los lacértidos como tema vertebrador se debe a que esta familia de reptiles es común en todas las latitudes y es fácilmente distinguible. Además, por no tener una característica especialmente llamativa, no ha sido objeto literario de forma tan habitual como otros reptiles. Piénsese en el gran imaginario de la serpiente, símbolo bíblico del pecado, o en la tortuga en la tradicional fábula esópica sobre la perseverancia. A pesar de lo común de los lacértidos, estos no tienen un recorrido tan profuso en la tradición milenaria de los bestiarios o las fábulas. A continuación, se presenta un muy breve recorrido por la presencia literaria en la tradición clásica y medieval de los lacértidos para aportar cierta perspectiva.

En cuanto a la fábula clásica, el lagarto aparece en dos escritos notables: la fábula de Babrio llamada *El lagarto y la serpiente* [Esopo y Babrio, 1978: 326], en la que el animal «se excede» intentando imitar a la serpiente, y la de Fedro llamada *La serpiente y el lagarto* [Aviano, Aviano y Fedro, 2005: 200], en la que la lagartija se salva de la serpiente gracias a su astucia. Por otro lado, en los bestiarios medievales encontramos al lagarto como un ser íntimamente relacionado con el sol o la luna [Malaxechevarría, 2002: 109, 238], que sale de las «grietas» u «orificios» para encontrarse con un sol que cura los males, símbolo de Dios. También es usado en entradas como las del camaleón o la salamandra

¹ Todas las obras están incluidas en el Anexo [134].

para describir a estos dos animales partiendo de la figura conocida del lagarto [Malaxechevarría, 2002: 167, 179]. Por otro lado, en la tradición española se puede encontrar un folclore variado que tiene al lagarto como protagonista, algunas veces confundido con otros reptiles, como caimanes o cocodrilos, y, en otras ocasiones, en forma de historias locales, en general asociadas a la fertilidad o la menstruación [Domínguez, 2009].

El lacértido se ve ensombrecido en la tradición por el poder simbólico de otros reptiles, como son la serpiente o la tortuga. Por el contrario, el lacértido es un animal relacionado con lo cotidiano y usado como molde sobre el que figurar otras criaturas, como ocurre con la salamandra o el camaleón. Esto hace que la lagartija no sea ni un símbolo manido al que las tres obras seleccionadas de Iriarte, Lorca y Neruda acuden sin necesidad de evocar su tradición poética. Por eso, es pertinente estudiar este animal como línea temática, porque ofrece una visión que puede ser extrapolable a otros seres vivos que no tengan una gran carga simbólica previa. En definitiva, puede ser útil para conocer cómo se representan los animales cuando no son objeto simbólico.

Las obras que se analizan en este trabajo han sido seleccionadas porque representan tres modos diferenciados de observar al animal. No se pretende con ello decir que estos son los únicos modos de representación animal, pero sí resulta una muestra esclarecedora del tema que se pretende abordar en esta investigación. Para realizar este trabajo, se realizará primero una contextualización y análisis de cada poema y posteriormente una reflexión comparativa. Para el análisis se ha utilizado la metodología ofrecida por Correa Calderón y Fernando Lázaro (1971) con el fin de ofrecer una perspectiva clara y ordenada de cada texto.

Una vez realizado el análisis, se reflexionará sobre qué texto se acerca a una postura no antropocéntrica. Para ello, se acude al concepto de «escritura animal», propuesto recientemente por Isabel Balza [2020], que:

[...] parte del supuesto de una continuidad con las otras especies animales, pero reconoce y tiene en cuenta la dificultad de conectar con las otras especies. Se trata de pensar una subjetividad animal humana o, dicho de otro modo, se discute la articulación de una identidad humana que acepte su animalidad. [Balza, 2020: 352]

La «escritura animal» es, por tanto, una poética que pretende encarnar al animal respetando su alteridad [Balza, 2020:362]. Al realizar la reflexión comparativa, se pretende poner en valor aquellas escrituras que replantean su relación con el no humano antes de utilizarlo como sujeto literario. La «escritura animal» ofrece un marco de creación poética no antropomórfico y no especista que sigue una ética posthumanista, entendido el posthumanismo de una forma crítica, como «un discurso social contemporáneo que reflexiona sobre qué significa ser humano bajo la globalización, el cambio climático o la tecnociencia» [Balza, 2020: 350; 361]. Es esta escritura que remarca la continuidad entre lo animal y lo humano la que se enmarcaría en el necesario cambio del discurso en torno a la relación humano-naturaleza.

Por último, a nivel conceptual, es pertinente diferenciar brevemente entre el término personificación y antropomorfización, aunque se desarrolla en el tercer epígrafe de

este trabajo. La antropomorfización describe el proceso psicológico por el cual se atribuyen descriptores humanos a un objeto o ser vivo no humano [Epley, Waytz y Cacioppo, 2007: 865]. La personificación, por su parte, es la figura retórica que se deriva de la antropomorfización.

2. ANÁLISIS INDIVIDUAL DE LOS POEMAS

2.1. La lagartija y el naturalista (1782). Tomás de Iriarte

2.1.1. Localización

El naturalista y las lagartijas es una fábula escrita por Tomás de Iriarte (1750-1791) publicada por primera vez en el libro *Fabulas literarias* (1782). En concreto, dentro de este libro, es la *Fábula LVII*. La versión utilizada para este trabajo está recogida en una antología de fábulas en las que se incluyen obras de Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego (2005), los dos grandes fabulistas ilustrados españoles.

Fábulas literarias es publicada en 1782, un año después de *Fabulas* de Félix María de Samaniego, autor con quien Iriarte mantuvo cierta rivalidad [Palacios, 1998: 86]. La diferencia fundamental entre estos dos autores es que, mientras que *Fábulas* de Samaniego es eminentemente una antología traducida de obras de La Fontaine o Esopo, Iriarte crea una colección de obras originales escritas por él [Pérez-Magallón, s. f.: §8].

Tomás de Iriarte pertenecía a la élite intelectual de la Ilustración española. Entre 1769 y 1772 traduce a grandes autores como Horacio, Virgilio o, más cercanos a Iriarte, Molière o Voltaire [Pérez-Magallón, s. f.: §6]. Ocupa importantes puestos institucionales de archivero o traductor que le permiten codearse con figuras fundamentales de la Ilustración como Vicente de los Ríos o López de Ayala [Pérez-Magallón, s. f.: §5]. En el momento de publicar *Fábulas literarias*, Iriarte está colaborando con el conde de Floridablanca, entonces Secretario de Estado, en la redacción de lecciones educativas.

Dentro del paradigma histórico de la literatura, Iriarte ha sido incluido dentro de la tradición neoclásica y se le ha caracterizado como un renovador del género de la fábula. Se dice de él que «fue el primer fabulista en tomar sus moralejas, no de la ética, sino de otra disciplina, la poética» [Sebold, 1985: 54]. Pero su originalidad no parte exclusivamente de lo temático, sino también de lo formal, permitiéndose cierta libertad métrica [Navarro, 1972: 305]. Como se verá a continuación, ambos aspectos están presentes en *El naturalista y las lagartijas*, que es una crítica a la Ilustración construida con un extraño romancillo pentasílabo.

2.1.2. Tema y estructura

El asunto de la obra está contenido en la moraleja escrita por el propio autor, que deja poco espacio a la interpretación: «A ciertos libros se les hace demasiado favor en criticarlos». En pocas palabras, el tema vendría a ser una *crítica a la sobre-interpretación*.

En *El naturalista y las lagartijas*, por su larga extensión, pueden identificarse dos grandes macroestructuras muy propias del género de la fábula: la historia y la moraleja. No

por casualidad esta estructura primaria es idéntica a la división por estrofas que hace el autor. La primera estrofa correspondería a la historia y la segunda a la moraleja.

En cuanto a la estrofa inicial, que corresponde a la narración, se identifican cuatro partes diferenciadas. La primera de ellas es la presentación de personajes y el conflicto (vv. 1-8). La segunda parte es la que narra la disección de la lagartija (vv. 9-28). La tercera corresponde a la introducción de los otros intelectuales, que añade una nueva dimensión al poema (vv. 29-36). La última parte de la macroestructura de la narración corresponde a la historia de la lagartija que escapa de la mesa de disección (vv. 37-68).

Respecto a la parte de la moraleja, es en su conjunto una estructura indivisible. Esto es así siempre y cuando no se incluya la frase final de la moraleja, que se encuentra estilística y formalmente en un plano distinto al poema. Si, en cambio, se incluye esta frase final, puede decirse que en sí constituiría una parte diferenciada dentro de la moraleja.

Atendiendo a la estructura métrica y rítmica, *El naturalista y las lagartijas* es un romancillo pentasílabo de rima asonante en i-a. Es una variación del romance poco habitual por el uso de versos pentasílabos, forma con poco recorrido de forma independiente en la tradición española [Navarro, 1972: 231, 285]. A nivel estructural, el poema pretende renovar el paradigma clásico.

2.1.3. Análisis

La primera parte de *El naturalista y las lagartijas* es, como se ha dicho, la presentación de los personajes del poema. Para ello se pueden ver dos estrategias fundamentales. La primera de ellas es apoyar en la palabra que realiza la rima asonante a los dos personajes. De esta forma, en los versos 2 y 4, Iriarte escribe «lagartija» y «naturalista» apoyándose en la rima para darle fuerza a estas palabras. También destacan dos palabras, «curioso» y «prisa» que, si bien describen al naturalista, podrían ser válidas para las lagartijas. El final de esta primera parte cierra con la palabra que genera el conflicto principal del poema, la «anatomía», también con apoyo en la rima asonante.

Si bien la primera parte se articula con una tercera persona que recuerda a la forma habitual de la narración, la segunda comienza con la introducción de una primera persona que, aunque está en los versos 9 a 12, no vuelve a aparecer en el resto del poema. Esta voz del poeta podría ser la misma que, al final del poema, elabora el discurso de la moraleja. Introducirla aquí es una forma de anticiparla. Más allá de la persona, es evidente el lenguaje grotesco que usa el autor para referirse a la lagartija en esta parte del poema, con palabras como «trincha», «pellejo», «tripas», «carnicería» o «miembro». Esta técnica de crear «una realidad distorsionada y en todo caso carente de belleza» [Kaysner, 2010: 48], viene a Iriarte probablemente a través de los escritos de Molière. El desmembramiento grotesco crea una caricatura peyorativa del naturalista que luego tendrá sentido con el peso de la moraleja.

La tercera parte que se ha distinguido en este estudio está íntimamente relacionada con la anterior, pero parece lo suficientemente relevante como para separarla. La introducción de otros compañeros del naturalista, también «curiosos», frena el lenguaje

grotesco de los versos anteriores. Además, hace ver que el caso del sádico naturalista no es único, sino que existen quiénes alimentan sus estudios.

La siguiente parte, después de una pequeña introducción que sirve para deshacerse del personaje del naturalista, se configura como una personificación de la lagartija que ha huido y no es diseccionada. También con la lagartija existen unos otros que están dispuestos a escucharla, en este caso, otras lagartijas. El animal hace un discurso con carga social, poniendo en valor a la propia especie debido a que un sabio ha estado horas observando el cuerpo de la amiga. La perorata cae en las fórmulas habituales de un discurso de reivindicación, con palabras coloquiales como «sabandija» o lugares comunes como el sufrimiento de la injusticia o el ensalzamiento del oprimido, acabando con un «¡Valemos mucho, / por más que digan!».

El final del poema, como en es habitual en la estructura de una fábula, lo constituye la moraleja. Esta, como se ha visto, configura el propio tema de la obra, que es la crítica a la sobre-interpretación. Comienza aludiendo a una tercera persona del plural, referida probablemente a individuos como el naturalista y su «pandilla», con una pregunta retórica que plantea el tema de forma directa. El final del poema, infravalorando a la lagartija, termina de la misma forma que el animal terminó su discurso. Iriarte cierra con una repetición que invita a una relectura de la frase reiterada y, por tanto, del poema en general.

El naturalista y las lagartijas constituye un buen ejemplo de renovación de la fábula. Como se ha visto, Iriarte no actualizó a los clásicos, sino que creó nuevas obras con temáticas actualizadas. Además, está construido de una forma poco habitual, con un romancillo pentasílabo. Por último, la temática es una respuesta a su tiempo, el de la Ilustración y, como tal, realiza una crítica mordaz al intelectualismo de la época.

La representación del animal en este poema es cruel y utilitarista. La lagartija es usada como una alegoría de la obra inicua, convirtiendo al animal en un objeto de poco interés. Nada más lejos de la realidad, pues el que la lagartija sea un animal común no la hace menos interesante de estudiar. También resulta cruel el trato que hace el naturalista del animal, sin ninguna conciencia sobre la vida, diseccionándola de forma grotesca. Esta acción no tiene ninguna repercusión moral y funciona exclusivamente como forma de satirizar al naturalista. Si bien podría pensarse en una cierta continuidad entre el naturalista y la lagartija con la utilización de los adjetivos como «curioso» y «prisa» que se han señalado anteriormente, esta no supone más que una mera caricatura vana. No existe, por tanto, una escritura animal en la que el autor explore de forma consciente las difusas fronteras entre lo animal y lo humano.

2.2. El lagarto está llorando (1921-1924). Federico García Lorca

2.2.1. Localización

El lagarto está llorando es un poema escrito por Federico García Lorca (1898-1936) e incluido en el libro *Canciones* (1921-1924). Dentro del libro, se encuentra en un capítulo compuesto de siete poemas llamado *Canciones para niños*. El poema es recogido en la

antología de 1983 *Federico García Lorca para niños* [Lorca y Martín, 2003], edición que se usa para este trabajo.

El libro *Canciones* (1921-1924) es escrito por Lorca en una época de su vida de gran intercambio artístico: durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Lorca se incorpora en 1919 y, durante los años siguientes, se encuentra allí con artistas de muy distintas disciplinas [Agraz, 2016: 477]. Muchos de ellos serán los miembros de la Generación del 27. El título del libro, que remite al ámbito musical, no es extraño. Desde bien pequeño, Lorca era «el músico» de su pueblo, Fuente Vaqueros [Martín y Lorca, 2003: 10]. Esta afición la siguió cultivando a lo largo de los años, teniendo a Manuel de Falla como guía [Agraz, 2016: 477]. En su artículo, Alba Agraz hace un recorrido por la musicalidad y referencias a este arte que hace Lorca a lo largo del poemario [Agraz, 2016]. Con todo, *Canciones* (1921-1924) es el cuarto libro de poemas de Lorca tras *Libro de poemas* (1921), *Poema del cante jondo* (1921) y *Primeras canciones* (1922). Después, escribirá su obra poética más conocida: *Romancero gitano* (1924-1927) y *Poeta en Nueva York* (1929-1930).

Dentro de la obra general de Lorca, *El lagarto está llorando* puede considerarse una «continuación» del poema *El lagarto viejo*, escrito en 1920 y publicado en *Libro de poemas* (1921). En este poema, Lorca introduce ya la figura de un lagarto anciano y una lagarta amada y repite elementos como el sol, los pájaros o la vejez. En *El lagarto viejo* retrata al animal de la siguiente forma [Lorca, s. f.]:

Con su verde levita
de abate del diablo,
su talante correcto
y su cuello planchado,
tiene un aire muy triste
de viejo catedrático.
¡Esos ojos marchitos
de artista fracasado,
cómo miran la tarde
desmayada!

A parte de en *El lagarto viejo* y *El lagarto está llorando*, la imagen de este reptil no vuelve a aparecer en la obra poética de Lorca. Existen breves menciones en sus obras teatrales, principalmente usando «lagarta» como un insulto. Cabe destacar una mención concreta en la obra teatral *Así que pasen cinco años* (1929), donde se retoma el símbolo de «el lagarto y la lagarta».

2.2.2. Tema y estructura

El asunto de la obra es la pena por la pérdida de algo querido. Así, el tema general de la obra, en una palabra, es la *pena*.

La estructura de la obra en función del tema consta de cuatro partes. Cada parte está constituida por cuatro versos y dos estrofas. La primera es la presentación de los

personajes (versos 1-4), la segunda la presentación de su conflicto (versos 5-8), la tercera es la alusión al cielo (versos 9-12) y la cuarta la vuelta a los personajes (13-16).

En cuanto a la métrica y la rima, el poema responde estrictamente a la estructura clásica del romance. Esta forma se ha usado indistintamente en la tradición en un formato más lírico o más narrativo [Caparrós, 2005: 127]. En este caso, existen unos personajes con un conflicto, lo que hace pensar en una historia. Sin embargo, esta perspectiva se ve truncada debido a la falta de desarrollo. Por tanto, podría verse este poema como un punto intermedio entre ambas perspectivas. Esto no sería raro en Lorca, pues el uso renovado de la tradición a través de la vanguardia es un pilar de *Canciones* [Agraz, 2016: 478].

La división estrófica por pareados parece responder a una cuestión rítmica. Si fuera temática, parecería lógico realizar la división en cuartetos. Así, esta disposición invita a una lectura pausada, probablemente ligada a la perspectiva de cancionero de Lorca.

2.2.3. Análisis

En la primera parte, la referente a los personajes, se construye a través de figuras de repetición. Hay un paralelismo entre los dos primeros versos, que prácticamente es una reproducción el uno del otro por lo sutil del cambio. Esto, de algún modo, funde al lagarto y a la lagarta en un solo personaje indivisible, además de reincidir en el sentimiento que los posee: el llanto. Este llanto rememora la expresión popular *lágrimas de cocodrilo*. Continuando con la repetición, el tercer verso junta a los dos animales a través de una conjunción y, en el cuarto verso, introduce el elemento de los delantaritos [sic] blancos. Este elemento humaniza y da pureza al animal que, de otro modo, puede ser considerado un animal feroz o, como se ve en otras obras de Lorca, como un insulto.

La segunda parte comienza con un verso que, en lugar de introducir directamente el elemento perdido, exculpa a los lagartos, subrayando la ternura que han conseguido despertar los versos anteriores. Esto es rematado cuando se descubre en el siguiente verso que lo perdido es el anillo de casados. Aunque sea un elemento material, este es el símbolo de su unión, la conjunción que los une. Los dos siguientes versos, a través de una anáfora y una derivación, describen el anillo, que resulta ser de plomo. El plomo es un metal pesado, usado tradicionalmente como elemento de medida. Así, puede verse que este anillo tiene peso, que no es un elemento banal.

Después de describir el conflicto íntimo de los lagartos, Lorca se aleja de ellos y describe el cielo bajo el que se encuentran. De esta forma, los animales se ven pequeños bajo un «cielo grande y sin gente». Este primer verso introduce una sensación de soledad frente a la inmensidad. Una inmensidad que, como dice el segundo verso, solo admite a aquellos que vuelan, a los pájaros. La personificación del cielo, que es capaz de elegir a los pájaros para que se monten en él, reincide aún más en la soledad de los lagartos por no ser ellos los escogidos. Los dos versos siguientes acentúan la personificación al concebir del sol como un capitán (vestido con un chaleco de raso) que está en el cielo, observando.

Mientras el cielo inmenso con su gran capitán está sobre las cabezas de la pareja reptiliana, los siguientes versos vuelven a crear cierta compasión por los lagartos. Así, a través de una anadiplosis de una estructura sintáctica («qué viejos son»), los versos 13 y 14

crean la imagen de unos frágiles lagartos. Además, existe la invocación de una segunda persona del plural que incorpora al lector en el poema, generando una mayor relación empática. Los dos últimos versos de cierre reinciden en la figura del llanto, despidiendo al lector, que ha sido invocado anteriormente, de unos lagartos que quedarán tristes. Para expresar la pena del llanto sin prescindir de la ternura, Lorca enmarca los versos entre exclamaciones, los introduce con ayes que se repiten, así como el uso de derivaciones de llorar. La repetición de estas palabras suaviza lo terrible del llanto para quedarse en algo infantil y hasta tierno, sin perder la tristeza.

El acercamiento de Lorca al animal del lagarto es infantil. Expresa la tristeza desde un lenguaje sencillo y una forma tradicional. Esto logra un efecto de ternura reforzado por las figuras de repetición. El poeta es externo al animal, manteniéndose casi como un narrador que solo les observa y puede ver sus lágrimas. Recoge este elemento natural, las lágrimas de los cocodrilos y lagartos, y lo transforma en un elemento poético, sin reflejar la realidad del porqué de este lloro². Así, el poema se erige como una gran personificación infantil del animal sin realizar una escritura animal consciente, reproduciendo así la relación de explotación humano-animal que más adelante denunciará en *New York (Oficina y denuncia)* (1929-1930).

2.3. Oda a una lagartija (1954). Pablo Neruda

2.3.1. Localización

Oda a la lagartija es un poema escrito por Pablo Neruda (1904-1973) incluido dentro del libro *Nuevas Odas Elementales* (1954). El poema es recogido más adelante en la antología *Bestiario*, solicitada por Pablo Neruda a Giuseppe Bellini en 1964, publicada en *Estravagario* en 1977. Este *Bestiario* es recogido más adelante por la editorial El Zorro Rojo que lo reedita acompañándolo de las ilustraciones del argentino Luis Scafati (Neruda y Scafati, 2019). Esta es la edición utilizada en este trabajo.

El poema, por su título, se enmarca en el género poética de la oda. Se podría definir y delimitar en qué consiste este género, pero de poco serviría porque Neruda, en sus distintas colecciones de odas, diluye el término hasta desligarse casi totalmente de la tradición (Utrera, 1998: 278). Lo único que parece quedar es la relación entre un yo (poeta) y un tú (animal) con un lenguaje poco complejo [Utrera, 2018: 272].

Sin fecha precisa, *Oda a la lagartija* está escrita cuando Neruda tiene alrededor de cincuenta años. En su extensa autobiografía, el escritor dedica apenas una página a los años en los que escribe las odas [Neruda, 1999: 248]. Entre 1952 y 1957, Pablo Neruda permanece en Chile después de un destierro que le hizo viajar por tres años a la URSS, India, China y Europa [Neruda, 1999: 217-240]. Se puede enmarcar este escrito en una etapa de estabilidad del escritor después de haber viajado por varios continentes. Un reposo que se traduce en una etapa de cinco años de prolífico trabajo y diversas iniciativas [Neruda, 1999: 248]. Vive esos años en «La Chascona» en Santiago, casa que se

² Las lágrimas de cocodrilo son un hecho real que se debe a una cuestión anatómica de la disposición de la mandíbula y los lacrimales del reptil (Valenzuela, 2014: §2)

encuentra junto al gran Parque Metropolitano de Santiago y también junto al Zoológico Nacional, por lo que, a pesar de vivir en la ciudad, mantiene cierta relación con la naturaleza y, sin duda, vería lagartijas.

2.3.2. Tema y estructura

El asunto de este poema es el recuerdo de la infancia a través de la contemplación de una lagartija. Así, dos palabras se desprenden del asunto que, en su interrelación, definen el tema: *contemplación e infancia*.

La estructura del poema en función del tema se ha dividido en tres partes. La primera es la presentación del motivo, la lagartija, que comprende las dos primeras estrofas (versos 1-8). La segunda parte consiste en una reflexión sobre la procedencia del animal y abarcaría las dos estrofas siguientes (vv. 9-39). La última parte, que describe la relación del poeta con el animal, comprende las tres últimas estrofas (vv. 40-57).

En cuanto a la métrica, Neruda no obedece a ninguna de las formas clásicas de la oda (Utrera, 1998: 278), sin embargo, sí que se encuentran ciertas características tradicionales. La longitud de los versos es corta, entre dos y siete sílabas, con un único verso de ocho (verso 17) que puede encabalgarse con una sinalefa con el verso anterior, reduciéndose así a 7. Se puede ver a lo largo del poema como, a pesar de las composiciones de versos bisílabos, trisílabos y tetrasílabos, muchos se pueden agrupar en formaciones de siete y cinco sílabas, contribuyendo a un cierto ritmo. La rima, por su parte, se presenta ligera, con una asonante e-a que se encuentra por todo el texto sin un patrón determinado. Además, existen también pequeñas rimas, como o-o en la cuarta estrofa, que vertebran aún más el texto.

La división de las estrofas elaborada por Neruda parece responder a una visión temática. Todas terminan con un punto, eliminando encabalgamientos y, a excepción de las últimas estrofas, comienzan con una preposición o conjunción. Además, vista en conjunto la estructura estrófica, esta parece responder a una cierta circularidad, característica de la oda (Utrera, 1999: 271), pues tiene dos estrofas iniciales y finales más bien cortas en comparación con el cuerpo central, compuesto de tres estrofas más largas.

2.3.3. Análisis

El título del poema ya nos anticipa el sujeto fundamental, la lagartija. Con esto en mente, se comienza con una primera estrofa que, primero, sorprende por una estructura de versos de reducido tamaño, algo que continuará por todo el poema. Esto crea una atención en la palabra concreta, aislándola en un único verso. El poeta quiere que se entiendan los conceptos fundamentales. El primer término aislado es «una». Se habla de algo indefinido. En segundo lugar, «lagartija». Por tanto, Neruda remarca que está hablando de cualquier lagartija. Por otro lado, en esta primera estrofa también se hace énfasis en la relación de la arena con el reptil. Se resalta un elemento del animal, la cola (que se desprenda cuando es necesario) en relación con la arena.

La segunda estrofa recurre a una paranomasia entre el primer y último verso con la que, sumada a la repetición de «hoja» y su estructura fónica, Neruda enfatiza la semejanza

de la cabeza del reptil con la forma de una hoja. Así, como se ha dicho, las dos primeras estrofas presentan al animal, y esto se hace relacionando a la lagartija con dos elementos naturales habituales: la arena y la hoja de un árbol.

La tercera estrofa salta de la familiaridad de elementos cotidianos a, de repente, el planeta. Este contraste resalta aún más la pregunta sobre la procedencia del animal, que parece convertirse en una cuestión científica. Luego escribe la «brasa fría y verde» que incorpora la posibilidad de que el animal fuera cocinado por una brasa que diera la vida. La Luna continúa con la pregunta cosmológica y, el siguiente verso, vuelve a incorporar el elemento «frío», dando alguna pista de qué es esa brasa fría de la que se ha hablado anteriormente. Los cuatro últimos versos se alejan de la pregunta de carácter casi evolutivo para incorporar el elemento de la esmeralda. Esta piedra preciosa es evocada por su color, volviendo con este elemento al campo de las plantas, y «enreda» la lagartija con una enredadera. Un elemento fundamental de esta estrofa es la introducción del «tú» para referirse al animal a través de «caíste». Pasa de la tercera persona de las dos primeras estrofas a un tú, que llama la atención al estar referido al animal.

La cuarta estrofa continúa con la cuestión de la procedencia de la lagartija. Comienza con siete versos de los cuales cinco están contruidos con una sola palabra. Frente a la pregunta de la estrofa anterior, esta elabora la respuesta. Existe tal concentración en cada palabra debido al asilamiento en versos que el texto es convertido en una verdad, sobre todo gracias al «eres», que otorga gran peso al texto. Continúa con la fusión entre la lagartija y el árbol, figurándola como «retoño» de este. También menciona la «flecha», probablemente aludiendo a la morfología del reptil. Tras esto, habla a las cualidades miméticas de la lagartija, volviendo al «eres». Esta vez no aísla el verbo, pero la repetición mantiene el peso de la palabra. Esta misma estrategia de repetición la hace con «piedra», que además sigue la rima asonante e-a que se ha mencionado anteriormente. Nombrada la roca, pasa entonces al agua, volviendo a aislar el «eres», esta vez seguido de «légamo taciturno». Las imágenes estáticas se rompen con la última comparación entre la lagartija y el dragón. Se rompe la pasividad de la lagartija para mostrarla como fiera cazadora, como un «dardo». Esta estrofa en su conjunto parece seguir una estructura que recuerda al comportamiento de largas pausas y rápidos movimientos de la lagartija. Al compararla con el árbol, se habla de flecha; al hacerlo con la piedra la transforma en piedra; con el agua se convierte en un barro que se deja llevar; al hablar de la mosca, se convierte, de repente, en un dardo de dragón. Movimiento rápido y quietud.

La quinta estrofa empieza con gran peso, introduciendo al yo del poeta en el primer verso, dando comienzo así a la tercera parte. El segundo verso sigue con fuerza, con la palabra «infancia». El tercer verso remata el terceto con «primavera». En resumen, estos tres versos transportan repentinamente el poema al recuerdo infantil de una primavera, si es que la infancia en sí misma no es primavera. Estos tres versos son de gran importancia pues son los que otorgan la significación temática al poema. Hasta entonces ha consistido en una descripción poética que, de pronto, ha evocado el recuerdo en el poeta. El yo se ve rematado en la mitad de la estrofa con el contrapeso del tú. Este tú, referido a la lagartija, se funde con el poeta: al animal es en sí el recuerdo de la infancia.

Después de este símbolo de gran fuerza, resume con tres adjetivos las estrofas anteriores: «fría, pequeña / y verde». Luego, a través de un «eres» transforma al animal en una siesta, un sueño que es también la infancia. Esto funde a la lagartija y al poeta en el concepto del sueño y la niñez.

Las dos últimas estrofas parecen continuar esta siesta, esta continuidad entre el animal y el poeta. Lo que hacen es contextualizar espacialmente en un lugar con agua corriendo bajo un cielo soleado. Esto lo consigue mencionando primero el agua, para luego pasar a hablar del cielo, como si se alejara lentamente en una tarde de mediodía del sueño infantil del poeta.

El poema de Neruda señala la continuidad entre el poeta y el animal, como si realmente hubiesen estado unidos desde la infancia. Comienza introduciendo a la lagartija de un modo casi infantil, con juegos de palabras rítmicos y repetitivos, dando una sensación de cierta distancia. En la segunda parte, desdibuja al animal y lo convierte en un ser capaz de diluirse con el resto de los elementos de la naturaleza e, incluso, con lo mítico. Al final, el poeta efectúa este mismo proceso de fundir lagartija y naturaleza consigo mismo, dejándose desdibujar *en* la lagartija, aceptando la continuidad animal de humanos y no humanos. Así, en los últimos versos, poeta y animal se funden en el sueño sin, por ello, haber perdido su identidad. Y así, como una cámara alejándose, el final deja reposando en una siesta a este *homo lacertilia*, purificado por el agua y protegido por el cielo.

3. REFLEXIÓN COMPARATIVA: ANIMALES HUMANOS, HUMANOS ANIMALES

La antropomorfización es un proceso inductivo de inferencia sobre agentes no humanos [Epley y otros, 2007: 865], una forma de conocer y absorber el mundo que nos rodea atribuyéndole características que nos son familiares. En los poemas analizados se ven tres formas de representar al animal que responden a tres influencias: tradición, edad y conciencia ecológica. Estas implican una forma diferente de conocer el mundo, de antropomorfizar.

El naturalista y las lagartijas (1782), responde a una forma de acercarse a otros seres vivos manifiesta en la tradición fabulística. En su artículo, Palacios [1998: 90] relaciona la fábula moderna de Samaniego e Iriarte como una heredera, por una parte, de los clásicos como Esopo o Fedro y, por la otra, de la tradición medieval. En esta última, se encuentran el bestiario y la fisiognomía. El bestiario tiende a humanizar a los animales y la fisiognomía a animalizar a los humanos [Palacios, 1998: 90], lo que crea una caricatura de unos y otros que sirve para simplificar la explicación de complejos dilemas morales. La fábula se vale de estos tópicos para articularse. A esto, hay que añadir una íntima relación con la infancia, como de forma aguda indicó Mayans y Siscar [1760; en Palacios, 1998: 95], las fábulas son la «Filosofía de los niños». Aunque no parece que este sea el caso de *El naturalista y las lagartijas*, por su tono grotesco, y puede considerarse que es una excepción.

El poema de Lorca *El lagarto está llorando* (1921-1924) responde a una representación animal infantil. Los niños y niñas tienden a dar conciencia a los seres vivos y objetos

que les rodean, desde un peluche a un animal [Epley y otros, 2007: 870]. Esto hace que muchos autores se valgan de esta forma infantil de relacionarse con el mundo para crear obras que les sean atractivas. Lorca no es una excepción y utiliza la personificación para hacer su poema más cercano a los pequeños. Si bien es una continuación de la tradición antropomórfica de la fábula, *El lagarto está llorando* se diferencia por carecer de un carácter moralista. El uso de la antropomorfización en este poema, por tanto, responde a un intento de acercarse a la infancia. Podría pensarse que con esta escritura Lorca consigue una cierta continuidad entre el niño lector y el lagarto por un proceso de identificación con el protagonista. Sin embargo, esta continuidad es ficticia, pues no se ha respetado la animalidad del reptil y, por tanto, la identificación del niño es con un humano al que simplemente se le ha disfrazado con la piel escamosa de un reptil.

Los animales en la obra de Neruda y su representación han sido recientemente estudiados en un artículo por Donoso y Araya [2016]. Entre las distintas distinciones que se realizan en este artículo, la más cercana a *Oda a una lagartija* es la que relaciona la escritura de Neruda con el concepto que Deleuze y Guattari llaman «devenir-animal» [Donoso y Araya, 2016: 45; Deleuze y Guattari, 1978: 24]. Este término surge en Deleuze y Guattari en su libro sobre Kafka a la hora de hablar sobre *La metamorfosis* (1915). Así, de la representación de los animales en Kafka dicen que:

[...] nunca remiten a una mitología, ni a arquetipos; corresponden exclusivamente a gradientes superados, a zonas de intensidades liberadas en donde los contenidos se deshacen de sus formas, así como también las expresiones se deshacen del significante que las formalizaba. [Deleuze y Guattari, 1978: 24-25]

Este «devenir-animal» surge en Neruda por su concienciación ecológica, fundamentada en cierto conocimiento en torno a la ciencia de la biología [Donoso y Araya, 2016: 32]. La antropomorfización en Neruda es una forma de entender al animal, de fundirse con él, más que de usarlo como pretexto de juicios morales o alegorías poéticas. Se vale del recuerdo infantil que evoca el animal para convertir a la lagartija en parte de su ser: «Y para mí, / la infancia, / [...], / eres tú!». Este «devenir-animal» que encuentran Donoso y Araya en la poética de Neruda puede ser entendido como parte de un proceso de «escritura animal» [Balza, 2020] en la que el humano debe desdibujar el perfil que le define para hacerlo continuo con el del animal.

4. CONCLUSIONES

De la comparación entre las tres líneas de representación animal mostradas en este trabajo, el poema *Oda a una lagartija* es el más cercano a una «escritura animal» [Balza, 2020]. Iriarte y Lorca, a pesar de estar separados por más de un siglo, coinciden en una representación del animal que se reduce a una personificación sin una reflexión alrededor de lo que esto supone. Como se ha visto, los textos de estos dos autores tienen gran valor estético, pero carecen de respeto hacia la animalidad del lacértido. Iriarte trata

de forma cruel al animal y lo convierte en una alegoría de un elemento negativo. Lorca extirpa a los lagartos de sus características animales y prácticamente los convierte en humanos con forma de reptil. En cambio, Neruda reconoce la animalidad de la lagartija y, sin despojarla de sus características, se funde voluntariamente con ella, aceptando así la propia animalidad humana.

Es evidente que la antropomorfización es un proceso de inferencia de la realidad ineludible en el conocimiento [Epley y otros, 2007: 880], pero realizar este proceso de forma no antropocéntrica es el primer paso para establecer relaciones igualitarias entre humano y naturaleza [Balza, 202: 358]. Esta investigación ha pretendido señalar las escrituras negativas hacia el animal de los poemas de Iriarte y Lorca y, por otro lado, reconocer el valor en el acercamiento de Neruda. Con ello, se han mostrado estrategias para evitar las poéticas antropocéntricas que replican de forma indirecta las relaciones de explotación humano-naturaleza. Si los humanos conciben al animal como un recipiente sobre el que colocar sus dilemas morales o una mera piel que caricaturiza ciertas emociones, se está validando un discurso antropocéntrico. Solo con la percepción del otro no humano como un ente válido por sí mismo, solo con una verdadera «escritura animal» que lo relaciona desde su mismo origen con el ser humano y lo concibe continuo en su animalidad, se puede iniciar desde la poética una lucha contra la destrucción de la naturaleza.

5. ANEXO

5.1. *El lagarto está llorando. Federico García Lorca*

A Mademoiselle Teresita Guillén tocando un piano de seis notas

El lagarto está llorando.
La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta
con delantarritos blancos.

5 Han perdido sin querer
su anillo de desposados.

¡Ay, su anillito de plomo,
ay, su anillito plomado!

Un cielo grande y sin gente
10 monta en su globo a los pájaros.

El sol, capitán redondo,
lleva un chaleco de raso.

¡Miradlos qué viejos son!
¡Qué viejos son los lagartos!

15 ¡Ay, cómo lloran y lloran!
¡Ay, ay, cómo están llorando!

5.2. *El naturalista y las lagartijas. Tomás de Iriarte*

Vio en una huerta
dos lagartijas
cierto curioso
naturalista.

5 Cógelas ambas,
y a toda prisa
quiere hacer de ellas
anatomía.

Ya me ha pillado
10 la más rolliza;

miembro por miembro
ya me la trincha.
El microscopio
luego la aplica.
15 Patas y cola,
pellejo y tripas,
ojos y cuello,
lomo y barriga:
todo lo aparta
20 y lo examina.
Toma la pluma,
de nuevo mira,
escribe un poco,
recapacita.
25 Sus mamotretos
después registra;
vuelve a la propia
carnicería.
Varios curiosos
30 de su pandilla
entran a verle.
Dales noticia
de lo que observa:
unos se admiran,
35 otros preguntan,
otros cavilan.
Finalizada
la anatomía,
cansóse el sabio
40 de lagartija.
Soltó la otra,
que estaba viva.
Ella se vuelve
a sus rendijas,
45 en donde, hablando
con sus vecinas,
todo el suceso
las participa.
«No hay que dudarle,
50 no —las decía—;
con estos ojos
lo vi yo misma.

Se ha estado el hombre
todito un día
55 mirando el cuerpo
de nuestra amiga.
¿Y hay quien nos trate
de sabandijas?
¿Cómo se sufre
60 tal injusticia,
cuando tenemos
cosas tan dignas
de contemplarse
y andar escritas?
65 No hay que abatirse,
noble cuadrilla.
¡Valemos mucho,
por más que digan!»

¿Y querrán luego
70 que no se engrían
ciertos autores
de obras inicuas?
Los honra mucho
quien los critica.
75 No seriamente,
muy por encima
deben notarse
sus fruslerías;
que hacer gran caso
80 de lagartijas,
es dar motivo
de que repitan:
«¡Valemos mucho,
por más que digan!»

5.3. *Oda a la lagartija. Pablo Neruda*

Junto a la arena
una
lagartija
de cola enarenada.

- 5 Debajo
de una hoja
su cabeza
de hoja.
- ¿De qué planeta
10 brasa
fría y verde,
caíste?
¿De la luna?
¿Del más lejano frío?
- 15 desde
la esmeralda
ascendieron tus colores
en una enredadera?
- Del tronco
20 carcomido
eres
vivísimo
retoño,
flecha
25 de su follaje.
En la piedra
eres piedra
con dos pequeños ojos
antiguos:
30 los ojos de la piedra.
Cerca
del agua
eres
légamo taciturno
35 que resbala.
Cerca
de la mosca
eres el dardo
del dragón que aniquila.
- 40 Y para mí,
la infancia,
la primavera
cerca

del río
45 perezoso,
eres
tú!
lagartija
fría, pequeña
50 y verde:
eres una remota
siesta
cerca de la frescura,
con los libros cerrados.

55 El agua corre y canta.

El cielo, arriba, es una
corola calurosa.

6. BIBLIOGRAFÍA

- AGRAZ, A. (2016): «La poética musical de Canciones, de Federico García Lorca», *Revista de Literatura*, 78 (156), 473-497.
- ARAYA, J. y DONOSO, A. (2016): «Representaciones del animal en la poesía de Pablo Neruda», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 18 (1), 29-51.
- AVIANO y FEDRO (2005): *Fedro, Fábulas. Aviano, Fábulas. Fábulas de Rómulo*, Madrid, Editorial Gredos.
- BALZA, I. (2020): «Escritura animal para una ética posthumana (salvaje y feminista)», *ISEGORÍA, Revista de Filosofía Moral y Política*, 63, 349-366.
- CAPARRÓS, J. (2005): *Elementos de la métrica española*, Valencia, Editorial Tirant Lo Blanch.
- CORREA, E. y LÁZARO, F. (1971): *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Ediciones Anaya.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1978): *Kafka: Por una literatura menor*, Ciudad de México, Ediciones Era.
- DOMÍNGUEZ, J. M. (2009): «El lagarto en Extremadura: entre el mito y la tradición», *Revista de folklore*, 341, 147-163, disponible en: <https://n9.cl/8nwy5m>
- EPLY, N., WAYTZ A. y CACIOPPO J. (2007): «On Seeing Human: A Three-Factor Theory of Anthropomorphism», *Psychological Review*, 114 (4), pp. 864-886
- ESOPY y BABRIO (1978): *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*, Madrid, Editorial Gredos.
- IRIARTE, T. y SAMANIEGO, F. M. (2005): *Fábulas*, Madrid, Diario *El País*.
- KAYSER, W. (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- LORCA, F. G. (s. f.): *Federico García Lorca: Obras*, disponible en <https://n9.cl/z7kv4>
- LORCA, F. G. (Autor) y MARTÍN E. (Ed.) (1998): *Federico García Lorca para niños*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- MALAXECHEVARRÍA, I. (2002): *Bestiario medieval*, Madrid, Editorial Siruela.
- NAVARRO, T. (1972): *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- NERUDA, P. (1999): *Confieso que he vivido*, Madrid, Unidad Editorial.
- NERUDA, P. y SCAFATI, L. (2019): *Bestiario*, Barcelona, Buenos Aires y Ciudad de México, Libros del zorro rojo.
- PALACIOS, E. (1998): «Las fábulas de Félix María de Samaniego: fabulario, bestiario, fisiognomía y lección moral», *Revista de literatura*, 60 (119), 79-100.
- PÉREZ-MAGALLÓN, J. (s. f.): *Biografía de Tomás de Iriarte*, Disponible en <https://n9.cl/6v83j>
- SEBOLD, R. (1985): *Descubrimiento y fronteras del Neoclasicismo español*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- UTRERA, M. V. (1998): «Consideraciones estructurales sobre la Oda», *Philologia Hispalensis*, 12, 269-289.
- VALENZUELA, A. (2014): «¿Existen las lágrimas de cocodrilo?» Disponible en <https://n9.cl/pg7rp>