

Eduardo Lizalde

Bordes sobre bordes

Gabriel Bernal Granados

Desde 1966, año en que publicó su libro Cada cosa es Babel, el escritor mexicano Eduardo Lizalde puso en marcha un vehementemente proceso de ruptura con la tradición lírica mexicana de la primera mitad del siglo xx. Su propuesta literaria lo llevó a la creación de una poesía de la impureza y la visceralidad que se habría de ratificar y enriquecer con sus libros posteriores, como lo demuestra el ensayista Gabriel Bernal Granados.

Con Gabriel Zaid y Juan Almela (mejor conocido como Gerardo Deniz, su nombre de pluma), Eduardo Lizalde formó un reducido “grupo” de poetas e intelectuales que mostraron su adhesión, de modo variado, a la política y la estética de Octavio Paz a finales de la década de 1960. Después de haber militado en las filas del poeticismo y el comunismo, Lizalde, en su poesía, comenzó por volcarse sobre el poema filosófico. Hablar de filosofía y poesía, en el marco de la tradición de la poesía mexicana moderna, requiere un deslinde. La poesía —filtrada de impurezas— puede y casi siempre rebasa la hondura del pensamiento filosófico. Porque la poesía es en sí un modo —absoluto y sin ambages— de pensamiento. Lizalde abandona los presupuestos de la poesía filosofante que lo habían acompañado hasta ese momento para dialogar con la tradición y con algunos de sus ejemplos más altos. *Cada cosa es Babel*—publicado en 1966— no es un poema que descienda por línea indirecta de las tentativas y consumaciones de José Gorostiza en *Muerte sin fin*, sino que es un poema que

dialoga con el Gorostiza de *Muerte sin fin* para poner en crisis la noción de poema lírico.

BABEL

Cuenta Lizalde que Gorostiza no reaccionó a la publicación de su poema, que en un primer nivel de lectura puede verse como una respuesta a *Muerte sin fin*. La razón de este aparente desdén no se encuentra en la edad avanzada del poeta, o en su estado de ánimo siempre decaído, sino en una especie de inteligencia simulada tras la cortina de humo de la apatía. Gorostiza no se pronuncia en ningún sentido sobre *Cada cosa es Babel* porque le resulta evidente la crítica, abierta en el poema, en contra de una de las ideas fundamentales de *Muerte sin fin*: el paradigma inalterable de la forma.

Si en Gorostiza la forma es la del vaso que contiene el fluido inestable y transitorio del agua, generando la ilusión ocular de la estabilidad, en Lizalde la forma es

en cambio una figura que depende de los humores o de los pronunciamientos del poeta. No existiría la forma sin el hombre y no existiría el poema sin las pasiones que lo arrebatan de los ámbitos cerrados del verbo. En 1966 y en *Cada cosa es Babel*, la poesía puede más que la apariencia marmórea del lenguaje; cala los huesos y vomita al ser humano que lleva dentro. La poesía es el envés del hombre —o la parte anterior de su piel— porque viene siendo el producto directo de sus vísceras. La palabra en Lizalde dista de la higiene en Gorostiza, y sus poemas, como la pintura negra de Goya, comienzan a mancharse o a contaminarse, mejor dicho, de materiales que antes habían sido ajenos al repertorio de la lírica moderna en esta latitud del continente.

Cada cosa es Babel es una discusión sobre el conflicto entre el significado y el significante, o si se quiere, sobre la distancia que separa al nombre de la cosa. Si bien la cosa es anterior al nombre y al poema, el poema, en su eterno conflicto con las cosas, es una fragua volcada sobre sí misma; un espejo donde se mira la persona que contempla por primera vez el espejismo del poema. El poema —sobre todo si se piensa en el poema de largo aliento, tal y como lo concibe Lizalde, mirándose todo el tiempo en el ejemplo de *Muerte sin fin* y Gorostiza— es imperfecto por naturaleza. Tiene cumbres y caídas. Está hecho de tiempo pero también y sobre todo está hecho de sangre. Y su imperfección no es distinta de la imperfección —o de la circunstancia— del hombre que lo produce.

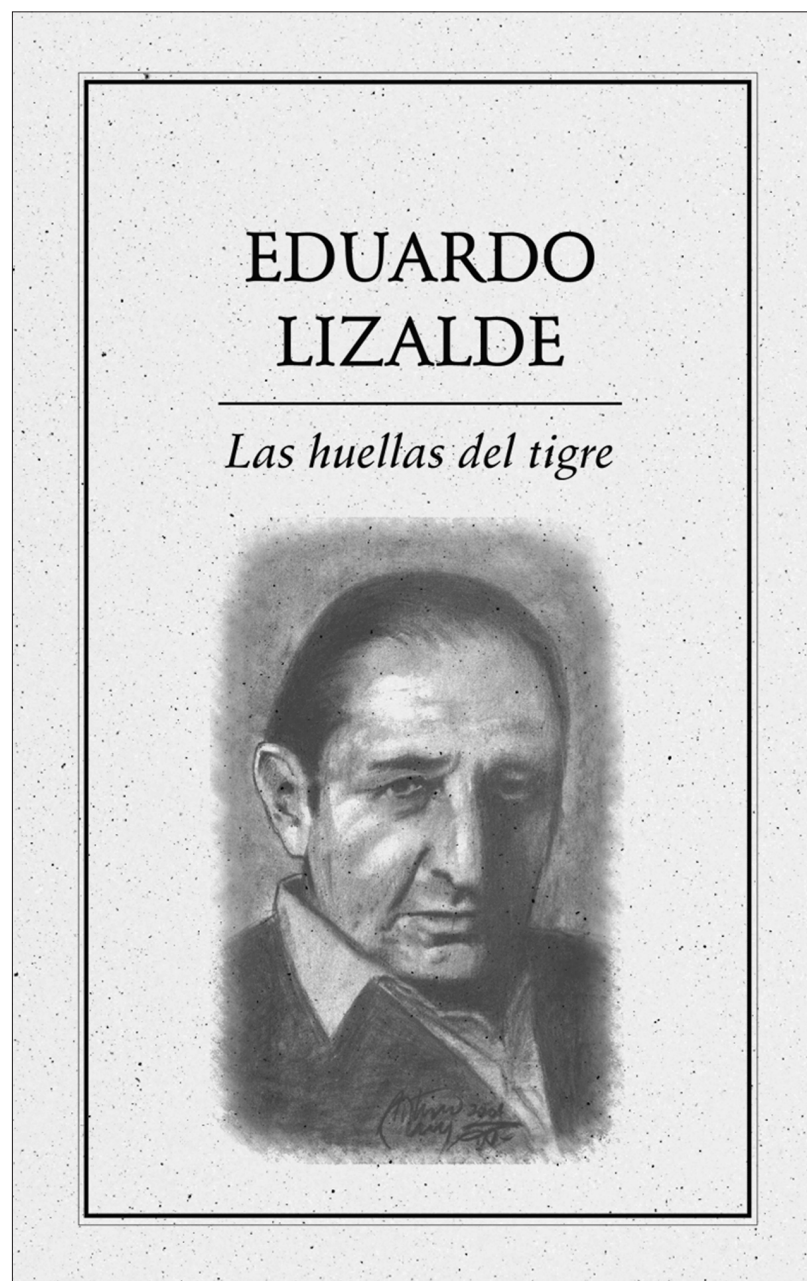
La roca del principio, que comienza el coloquio del poeta con la realidad ambiente, termina por ablandarse, enternecerse y emitir un grito: “Como el espejo roto / —que nuestros versos derruyen— / llora su ardiente mercurio, / la roca enternecida / vuelve a llorar a piedra viva sus ríos / de fragor petrificado, / y vuelve a hervir la misma lava por sus venas”. Lizalde no rehúye de la escatología cuando se trata de estructurar por primera vez su arte poética:

El grito en su desbarrancarse, en su sonar de
[terremoto
que hace al grave ropero ponerse a caminar sobre
[dos patas;
que en su repentina pelambre de bramido
provoca aludes veraniegos en el frutero ceroso del
[banquete,
que hace crecer por metros la barba a las señoras;
grito de lobo ensartado por estacas que horadan
desde el hocico del padre al ano de los nietos;
el grito que consigue acomodar la forma de la
[cúpula a sus carnes
que esponja el foro y el teatro en sus vibras de
[suprema tiple,
será el poema.

Al vapulear el cuerpo de la lírica mexicana moderna con versos que no tienen miramiento alguno a la hora de decir las cosas por su nombre, Lizalde delinea el perfil de su obra futura y se asigna a sí mismo la figura de un poeta musculoso, irreverente y desencantado de la tradición. Corre el año de 1966 y la transformación se ha consumado: de ser un poeta marginal, crítico feroz de las jerarquías dominantes en las esferas de lo político, lo histórico, lo económico y lo social, Lizalde se convierte en una de las figuras centrales de la literatura mexicana de la segunda mitad del siglo XX. A sus treinta y seis o treinta y siete años, Lizalde coquetea con su primera obra maestra.

EL TIGRE

A diferencia del poema precedente, de índole abstracta, *El tigre en la casa* da la impresión de ser un poema na -



rrativo. No lo es. Si el tema de *Cada cosa es Babel* abarca la pluralidad de los significantes frente al misterio concreto de la cosa, el tema de *El tigre en la casa* es el reverso negativo del amor: el odio.

No hay historia en realidad —el ingrediente primario de toda la poesía de Lizalde es el lenguaje, recorrido por las arterias y las venas salvajes de la inquina—, tan sólo el presupuesto de un amado y una amada que tras-tocan sus identidades en opuestos sanguinariamente perfectos. La amada del poema, la perra que asesina a sus cachorros para después engullirlos en la compañía lúbrica del macho con el cual los ha engendrado, es la sombra de un sujeto erótico que ha devenido con el tiempo en el objeto de un desprecio cuyo límite es la muerte; en tanto que el amante es el poeta, que confunde su figura con la de un tigre que ha tomado la casa. La infiltración del tigre en el ámbito doméstico, convertido en desierto toda vez que se ha secado el vínculo amoroso

que unía al amante con la amada, tiene la función simbólica de simular la infiltración de la prosa en el poema. “Ya que un museo del bien / sería una simple galería desierta, / puede ponerse un poco de estiércol al poema”. Abandonado a sí mismo, descreído de la posibilidad de hacer filosofía en el poema, Lizalde encuentra el equilibrio baudelaireano entre la prosa y la poesía, la vulgaridad y lo sublime. Este equilibrio es el mismo que hace posible desterrar de la estructura del poema las nociones de bondad y de belleza; de amor y eternidad incluso:

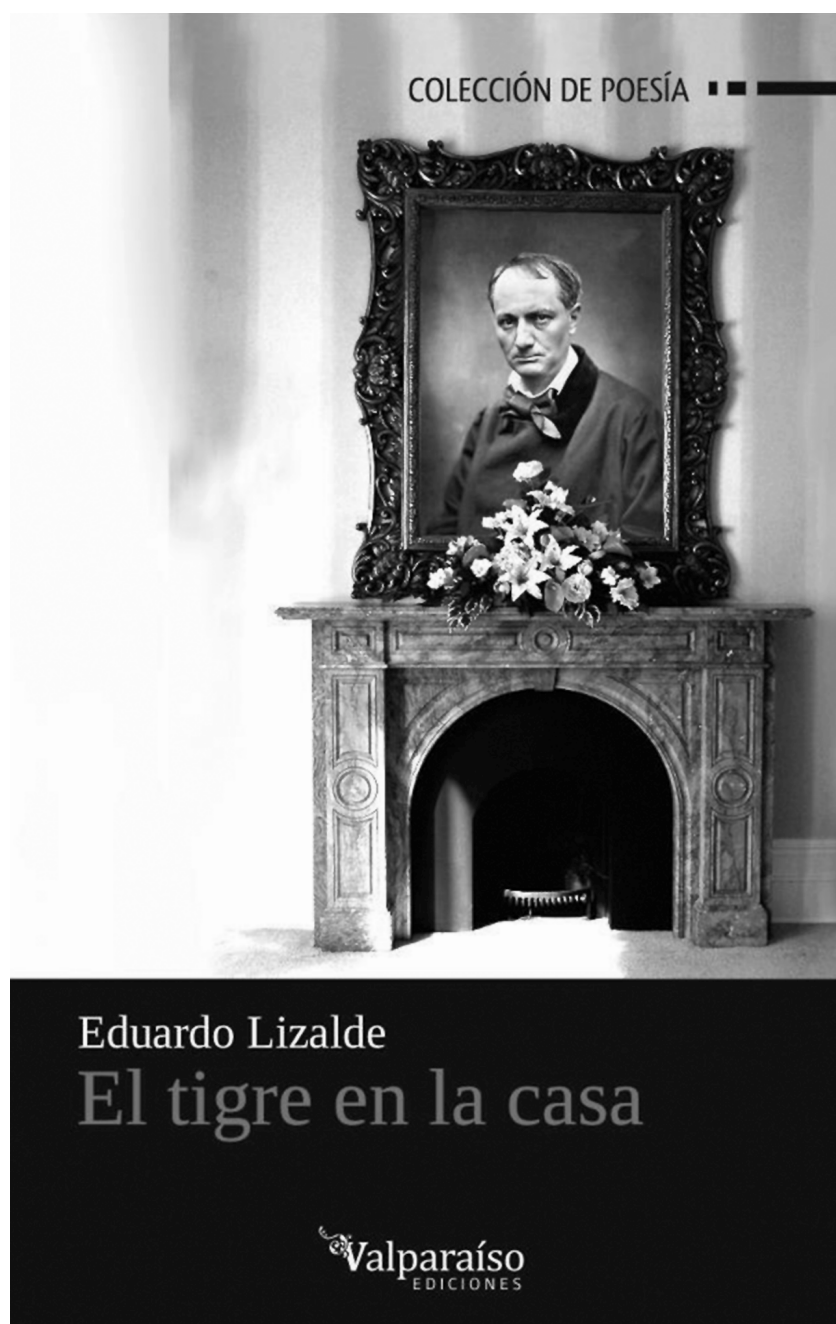
Para el odio escribo.

Para destruirte, marco estos papeles.

Aunque sus críticos han memorizado estas líneas y han dejado una constancia de ello en los cientos de páginas que se han escrito sobre este poema, *El tigre en la casa* no ha perdido los poderes subversivos que lo caracterizaron desde un principio, cuando se publicó por primera vez en 1970, hace cuarenta y tres años. Hace poco, recuerdo haber visto a mis alumnos salir uno a uno del salón de clase al mismo tiempo en que yo leía fragmentos del poema. “También la pobre puta sueña. / La más infame y sucia / y rota y necia y torpe, / hinchada, renega y sorda puta...”. Esto se debe, sin duda, a que la subversión que operó Lizalde sobre el cuerpo de la tradición no se dio al nivel de la forma sino de los contenidos morales del lenguaje. *El tigre en la casa* contiene algunas de las líneas más crudas y amargas que se han escrito jamás en la historia de la poesía de lengua española. Podría decirse, incluso, que se trata de un poema misógino, pero en su descargo no podría tampoco dejar de afirmarse que para la existencia de un sentimiento de rencor y de furia parecido hace falta primero la existencia del amor más grande y puro; el amor es odio. Acabado, negado, convertido a su némesis exacto por medio de una pasión desengañada y contenida en la conciencia de su inutilidad, el amor desciende a las planicies del odio y de la muerte, obsequiándonos la razón incontestable de su imposibilidad e inexistencia. *Esto es el odio*, escribe el poeta en sus papeles. No existe el pudor en *El tigre en la casa*; ni la redención ni la esperanza.

TABERNA

Adueñado de la figura del tigre como emblema de su personaje y de su obra, Lizalde emprende a finales de la década de 1970 una serie de poemas tabernarios, donde se vislumbra, a la distancia, el espejo de la urbe. El primero de los libros que componen este ciclo se titula, irónicamente, *Caza mayor* (1979). El delgado volumen (la edición original de la UNAM tiene 62 páginas) consta de 32 poemas más o menos breves, es decir, lo contrario de





© Javier Navarro

Eduardo Lizalde

los libros anteriores, conformado cada uno por un solo poema de largo aliento. La consigna baudelaireana, ya anunciada en *El tigre en la casa*, de dejar fuera del poema toda prueba de lirismo rampante y ramplón, se adueña de la retórica desencantada de estos versos, donde el poeta se apoltrona en la cantina para jugar al dominó con sus amigos, poetas y filósofos: “En el abrevadero de La Providencia, en La Derrota / y en El Tigre Negro, otra cantina del peonaje bravo / y de los camioneros de la vieja calzada de la Viga, / recalábamos también, irresponsables / y sospechosos señoritos cultos / que hablaban de poetas ignotos / y bebían como los conocidos”.

La cantina es el escenario idóneo para la realización de un crimen —como tal concebía el mismo Baudelaire la ejecución del poema— y el pedacito de papel es la herramienta adecuada para anotar, al paso, la música pedestre del poema.

Hay cerveza, nunca vino de Lesbos,
en el café vecino de la imprenta.

(Lizalde se refiere a la Imprenta Universitaria, donde trabajó varios años a las órdenes de su amigo, el también poeta Rubén Bonifaz Nuño). Lo sublime se encuentra a ras de asfalto. El poema se descorre como una cortina, acotado por las cuatro esquinas de la mesa donde transcurre la partida de las fichas de dominó. Y el poeta vence a la muerte, toda vez que acepta que su des-

tino está hecho de palabras, y de las figuras de una anti-rretórica personal que deja las puertas abiertas a la inclusión de lo cotidiano y de lo bárbaro. La poesía “negra” de Lizalde —recargada de impurezas— también constituye un modo de pensar la realidad y trascenderla.

CIUDAD

Entre la publicación de *Caza mayor y Tabernarios y eróticos* (1989, libro de poemas que sigue la misma línea de su antecesor sobre la caza: el poema menor posee el mismo efecto que el poema largo, si se le sabe tratar con agudeza. Este libro contiene dos de los mejores poemas breves de Lizalde: “Caja negra” y “Charlie Brown en la loma”), Lizalde publicó la primera parte de un libro de poemas sobre la Ciudad de México, *Tercera Tenochtitlan*. La primera parte del libro se publicó en 1983, en la Editorial Katún, y una segunda parte se publicó junto a la primera en 1999, en la colección Poemas y Ensayos de la UNAM. En la primera sección, Lizalde lamenta el destino de una ciudad mal vengada luego del ultraje sufrido a manos de españoles, siglos atrás. Esta lamentación sería lugar común si Lizalde no enriqueciera su lenguaje con una liberalidad que no había tenido paralelo en la historia de la poesía mexicana. En ese tránsito, yendo todo el tiempo de lo grosero a lo culto, de la palabra náhuatl a la transcrita directamente del idioma

inglés, compone uno de los mejores poemas de cantina que se pueden encontrar en su obra. Unos “guaruras” que beben en una cantina, a la manera de unos goliardos medievales colocados en un nuevo contexto: “Himplan inflan cantan moquean / Salta en astillas bajo el cubilete / la barra de formaica / Y al salir los reyes los tlatoani / tlatoatiname dirían los nahuatlato / del humeante salón tiembla la jungla”. Y como en un filme de ficheras de los años setenta, los borrachos cantan una guaracha improvisada al aire enrarecido de las copas y el amanecer:

La marrana está loca
de amor por el marrano
[...]
El marrano está lelo
de amor por la marrana

De la ciudad en ruinas queda un único vestigio, la palabra. La Ciudad de México de aquella época, que no dista mucho de ser la nuestra, parece más una ciudad

medieval que una metrópoli moderna. Para retratar este paisaje abigarrado, Lizalde recurre a la lección de Cervantes en *El Quijote*, cuando describe a Roma basándose únicamente en una imagen del Pantheon: unos cuantos brochazos sobre la tela, un gesto rápido y violento, para reproducir el todo con el lenguaje de la cólera. He aquí, a manera de ejemplo, una postal del Centro Histórico (con el objetivo de la cámara enfocando el edificio de la Catedral):

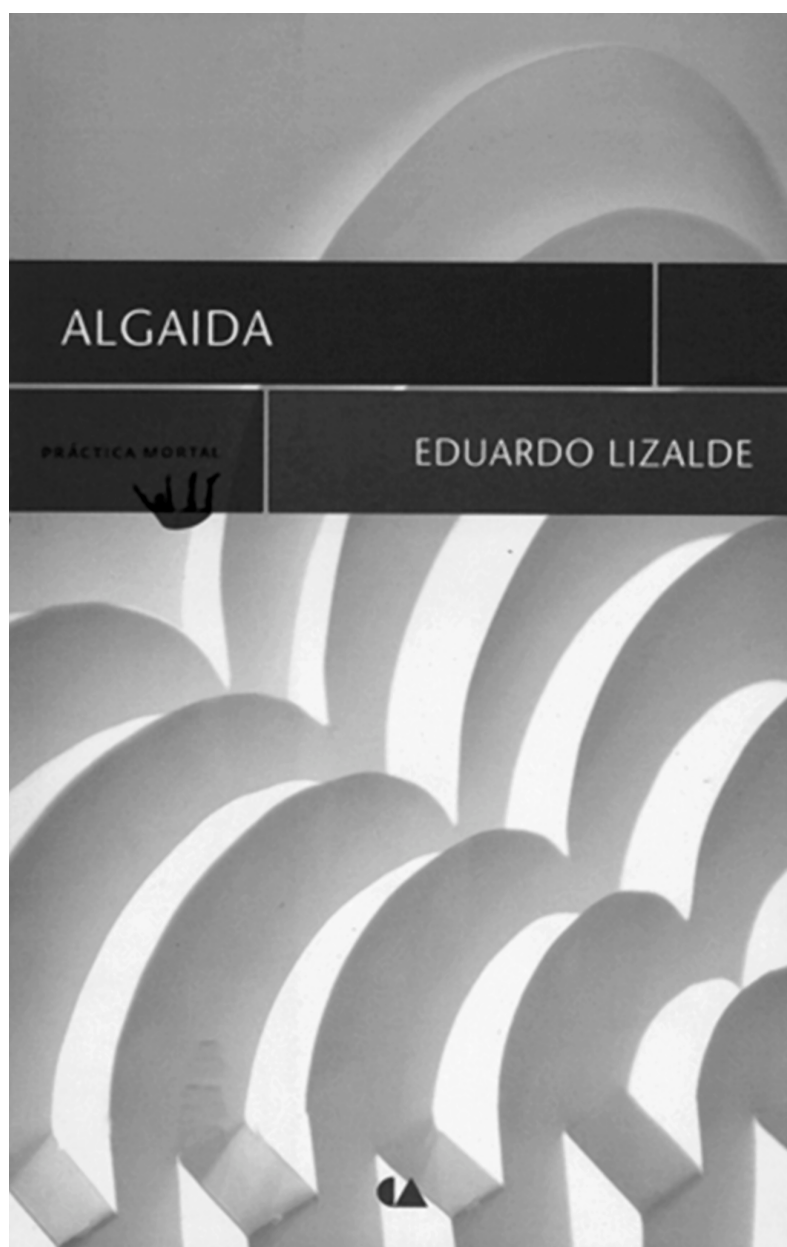
Elefantuna y baja bajuna y elefante
la Catedral preside ese cortejo de resucitados
con los lomos del Sagrario heridos
por el ácido fecal de las palomas

La falta de misericordia con que Lizalde retrata la ciudad es equivalente a la falta de puntuación casi absoluta en esta parte del poema. Sus estrofas parecen hechas de pesos y contrapesos históricos que aglutinan siglos de una erudición verbal y visual imposibles de trasladarse a otro idioma y a un contexto diferente del nuestro. A diferencia de otros poetas, que rehúyen o encuentran en el poema largo la coronación imposible de sus obras, Lizalde se mueve a sus anchas, como ningún otro contemporáneo suyo, en sus expansivas e informes extensiones, como él mismo lo dice. *Tercera Tenochtitlan*, en su primera y segunda parte, compuesta esta última luego del terremoto de 1985, es uno de los mejores poemas que se han escrito sobre la Ciudad de México y encuentra su lugar al lado de *Los hombres del alba* de Efraín Huerta y *Nocturno de San Ildefonso* de Octavio Paz, que le sirven de ejemplo y contrapunto.

INFANCIA

La primera parte de *Tercera Tenochtitlan* difiere de la segunda por los años: el poeta que escribe la primera es muy distinto del poeta que escribe la segunda. Pasan cerca de veinte años entre la escritura de una y otra parte. Lo que en un principio fue la tentativa despiadada de describir la destrucción de una ciudad sin exhibir un solo gramo de piedad en la manera y el estilo, en el segundo movimiento de esta obra sinfónica se convierte en una evocación abocetada de la infancia y una reflexión sobre la naturaleza misma del poema largo. Los años ablandan la furia del poeta y lo vuelven misericordioso con la ciudad que habita, acaso porque la ciudad es el poema y el espejo fiel de su poética: crece a la manera de un capricho, vocifera, murmulla, se construye y se destruye, aún lo vulgar y lo sublime, y es el único lugar habitable sobre la Tierra.

Lizalde retoma esta reflexión sobre la infancia en *Algaida* (2004), un poema largo, difícil de clasificar más



allá de una aspiración —constante en la obra de Lizalde— a conformar una épica de carácter autobiográfico, una novela proustiana narrada en verso rotundo y sonoro, que carece de personajes, mas no de interlocutores. Góngora, Eliot, Dante, Rimbaud, multitud de nombres de poetas disfrazados de citas literales se adosan a la estructura del poema y constituyen su savia dialogante. Desde el primero hasta el último de sus poemas, la obra de Lizalde está hecha de diálogo y conflicto con la tradición. Y a esto se refiere el poeta, cuando dice: “De formas, vida, quiere el ánimo hablar, / que a nuevos cuerpos se mudan”. La tradición migra de un cuerpo a otro, en el tiempo, generando nuevas derivas.

La cólera dormida de *Cada cosa es Babel* y la violencia de *El tigre en la casa*, que habían de sobrevivir hasta la primera parte de *Tercera Tenochtitlan*, se han sosegado en *Algaida*, el bosque de la infancia que la ciudad ha ido poco a poco corrompiendo con su avance insensato y destructor. El poeta, a sus setenta y cinco años, no se reconcilia tanto con la Naturaleza rimbaudiana, ese elemento que todo lo abarca y todo lo proporciona, incluidas la vida y la muerte, sino que sustituye la realidad ruinosa de la ciudad con la realidad virtual que edifica la memoria a través de sus dones: las palabras.

En *Algaida* los territorios y el paisaje conocidos en la infancia están convertidos en desierto; pero en una segunda instancia, esos mismos territorios devastados se vuelven palabra. Y el verso se osifica —es hueso duro y resplandeciente que forma una escultura, vibrátil, de palabras—. Los versos en *Algaida*, más que en ningún otro poema de Lizalde, pueden tocarse con la vista y desprenderse sensualmente de su sólida estructura. Parecen montañas acumuladas por el paso de las eras, las lecturas y los poemas escritos a lo largo de los años. Suma reposada de conocimiento, *Algaida* es una obra maestra otoñal que sirve de coda al resto de la producción poética de Lizalde. (*Algaida* significa jardín o bosque edénico, pero también significa retorno, y vuelta a comenzar desde otro ángulo, desde una orilla diferente a todo lo anterior).

Afirmar que no hay ironía en *Algaida* es afirmar que no hay distanciamiento entre el poeta y la realidad que nombra. Existe, más bien, una relación de identidad que se manifiesta a través de los quicios de un estilo sin fisuras:

Por encima del hombro miro retornar las imágenes
del difuso sendero recorrido.
Súbitas ráfagas de muy diluida materia.
Albas nubes altísimas que descansan sobre
azules columnas,
pródigos dioses o naves gigantescas
que parecían derrumbarse sobre el huerto rural.
Territorio magnánimo del verde verdecido...

Una raya más

Ensayos sobre Eduardo Lizalde



Fondo Editorial Tierra Adentro

La Naturaleza arborece en torno de la infancia y la ciudad, hasta cubrirlo todo. La mirada del poeta reverdece y la nostalgia se transforma en certidumbre: después de un largo recorrido, el poeta finalmente ha hecho las paces con el lenguaje.

CODA

El poeta sale victorioso del campo de batalla de la memoria. Ha vencido, vencién dose a sí mismo, su vieja reticencia sobre el poder significativo de la palabra. El poema largo, para él, se ha convertido en un hábitat, un espacio connatural al movimiento expansivo de sus versos, en armonía —y en conflicto— con la prosa. Lado a lado, verso y prosa conforman el mascarón de su poesía. **u**