

## Nueva memoria del tigre

*Julio Ortega*

La poesía de Eduardo Lizalde (México, 1929) es una extraordinaria aventura del conocer poético: asumida como la propia identidad puesta a prueba en cada poema, esta aventura empieza por el autoconocimiento, que a su vez implica el desengaño; prosigue con el saber mundano, que conlleva la noción del nombre restaurador de la cosa; continúa con el conocer erótico, que revela al sujeto tanto en el placer de decir como en la agonía del contradecir; y culmina en el conocimiento de los poderes, críticos y vitales, del hacer poético, que es un discurso nunca completo en sí mismo y sólo pleno cuando afinca en la humanidad que refiere. Pero más que un mero proceso literario, este conocer, escéptico y humorístico a la vez, doliente y sensorial, es un riesgo desnudo, cuyo acopio se despoja en cada poema, como si el lenguaje debiera recomenzar ante cada vivencia para ser, como ella misma, un acto único, irrepetible. *Nueva memoria del tigre* (Fondo de Cultura Económica, 1993) compila la poesía de Lizalde entre 1949-1991, y podemos ahora no sólo admirar la poderosa persuasión de su habla recortada del lenguaje por una aguda inteligencia, sino también las correspondencias internas de esas formas del conocer, que entre libro y libro establecen una aventura poética que es genuina de emoción, raigal de expresión y de sentido entrañable. Como en una suerte de anatomía poética, hecha con exacta crudeza y lacónica lucidez, Lizalde en la carne viva del lenguaje descubre el claroscuro que nos nombra: el sinsentido como la trama del sentido.

Estas ceremonias de vivisección se remontan a un linaje poético donde prevalecen la lucidez y la agonía, la palabra inmediata y el testimonio cáustico, el drama, en fin, de aprisionar la poca belleza del mundo en un lenguaje hecho para refutarlo. Palabra paradójica, que busca las grandes exaltaciones y fija las grandes decepciones, nos remite a Villon y Manrique, a Quevedo y Leopardi, a Vallejo y Pessoa, a López Velarde y Efraín Huerta. En esa tradición, Lizalde literalmente ha forjado su habla más propia, al punto que hoy de inmediato reconocemos como suya una dicción contrastiva, que se abre en las normas del habla con brío y vehemencia, como la entonación de la veracidad lacónica que requiere el decir poético. Por eso

mismo, esa dicción se permite figuras de habla insólita en su antirretórica, que bordean el exabrupto, el impronto, el gesto dramático de una concentrada exclamación. En esa figuración del horror moral, del absurdo naturalizado, del sinsentido derogativo, Lizalde apela a imágenes de perturbadora, a veces casi intolerable violencia poética, prosaísmo autoirónico, y grotesco expresionista. Pero el meditado, intenso proceso de esta voz personalísima es, en sí mismo, una aventura del reconocimiento poético, de la construcción de un sujeto del habla de la contradicción que fuese, al mismo tiempo, el habitante de su propia poesía de oficio jocundo. De modo que en la feroz refutación de este mundo mal hecho habita la nostalgia de un discurso capaz de rehacerlo y celebrarlo.

Este fascinante proceso incluye, sorprendentemente, su propia refutación en su mismo origen. Me refiero a la inclusión en este tomo del ensayo de autobiografía literaria *Autobiografía de un fracaso. El poeticismo* (1981), donde Lizalde, sin piedad, condena sus propios inicios literarios, y como para demostrar su autoironía, incluye una muestra de esos poemas fallidos. Dudo que otro poeta hubiese consignado el fracaso como el origen de su propia historia. Y hay que recordar que los comienzos poéticos de varios grandes poetas fueron desastrosos, incluyendo a Vallejo y a Borges. Pero Lizalde no se resignó a olvidar esos primeros poemas y libros, y en una implacable tarea de vivisección con su propio balbuceo, ha optado por la paradójica (irónica y agónica) búsqueda de sentido en el equívoco, el error, y el fracaso de su propia pelea con el habla. Por un lado, desde la perspectiva de esta *Nueva Memoria* (memoria ampliada hasta contemplar su propio curso), la inclusión de esos orígenes declara, justamente, la noción del proceso del conocer poético. Pero no sólo como su realización ulterior sino como su autodemostación. Si Lizalde hubiese, con todo derecho, descartado esta etapa, sería otro poeta. Peor, en el recuento, requiere vitalmente empezar con la contradicción de sí mismo, en la cruda materia de donde proviene la forma, en la sobreescritura de donde emerge la propia escritura. Pero este proceso no se agota en ese doble registro, pues no se trata de una cura en salud poética o una mera liberación literaria. Lizalde mismo está intrigado por sus orígenes, y se interroga descaradamente ante ese espejo antinarcisista, porque el rostro que entrevé no es necesariamente el suyo sino los varios rostros (o personas: máscaras de una voz que se escucha) que asumen el sujeto poético en este complejo proceso de su obra y de sí mismo. En efecto, salvado el origen, el libro cede la palabra a cada instancia del recomienzo del habla, donde al cambiar el hablante cambia el mundo tanto como el interlocutor que confirma la suerte de sus nombres.

Este proceso podría ser analizado desde las figuraciones emblemáticas en torno a las cuales se configura. Gracias a que contamos ahora con este memorial de escritura, podemos distinguir que la poesía de Lizalde ha ido construyendo sus propios correlatos de subjetivación (le doy la vuelta a la idea de Eliot, llevado por el impulso contradictor de Lizalde) en torno a un manual de zoología amatoria. Y que cada hermoso, feroz, denigrante, horrendo animal de su fábula corresponde a un peculiar momento de su proceso de saber poético; al punto de que sus animales preciosos y peligrosos entran a la selva de la poesía no sólo para ganar su identidad sino para ilustrar la nuestra. En la intensa, inquieta paradoja del poema, estas fieras libres son a la vez demostraciones de aquel saber y enigmas de lo que no sabemos; esto es, afirman y preguntan, pero también declaran la parte primitiva del no saber, limitan con la poesía como si se saliesen del lenguaje.

*Cada cosa es Babel* (1966) reinicia el proceso con una acuciosa interrogación por el nombre de las cosas. Esta reflexión por esa correspondencia (arbitraria pero también entrañada, motivada) supone el ensayo de un diálogo, entre el hablante y las cosas, y, por eso mismo, una puesta a prueba de su relación con los nombres. «Nombra el poeta / con un silencio ante la cosa oscura /, con un grito ante el objeto luminoso» (87), leemos, pero esa disyunción de nombrar se funde ante la figura que media entre ambos extremos. Una primera figura es la pantera, que en este caso viene de la selva primaria tanto como de la literaria (según lo declara el epígrafe de Alí Chumacero); y aunque todavía no es una figura plena, ya permite las fusiones, las transiciones: «La pantera es su negro / transcurre imperceptible / hacia negros mayores». En este proceso, el acto poético requiere rehacer las funciones del nombre, y encuentra que «Se nombra en el destruir» porque la palabra no confirma meramente a la cosa sino que la reformula, y es «un dardo negro» que la atraviesa (100-101). En semejante drama autorreflexivo, donde podemos leer la historia universal de la palabra adámica, las figuras asumen la reflexión (reflejo y pensamiento). Ocurre, así, en este poema:

La selva hirsuta aprende  
la disciplina en el jardín.  
El jardinero aborda la melena terrestre,  
hace lacitos, bucles armoniosos  
con la vegetación desorientada  
como un caballo ciego.

La jungla o las tullerías.  
(...)

La palabra viene de la selva y se recorta sobre su fuerza, mediadora. Y encarna, por lo mismo, en los animales de este fabulario que aquí sólo empieza a recorrer sus dos orillas, y que, progresivamente, dará cuenta de un territorio de mediaciones simbólicas, interpolaciones narrativas y enigmas vivenciales. El poeta, en seguida, se representa como lince: «claro lince», «ojo de lince», «cachorro de ser», de vuelta al final de su aventura y ya capaz de nombrar: «Ven, cosa, yo te diré tu nombre». ¿De dónde vienen estos lince?, se pregunta uno, como si en la poesía de Lizalde los nombres estuviesen de paso, en una dinámica interrogativa, bajo una luz corrosiva, y con una urgencia por tornarse en otra cosa, gracias a su contranombre. Tal vez vienen de los *Cantos* de Pound, («Aquí hay lince», «Oh lince, vigila mi jarro de vino», «Kardas, dios de los camellos, ¿qué demonios haces aquí?», cito de memoria), donde estos lince anuncian el placer el canto; esto es, la fusión del nombre y la cosa en una elocuencia gratuita, que es todo lo que nos queda del arrebató numinoso del himno.

Y esta sería otra vía de acceso a la obra poética de Eduardo Lizalde: leerla en su diálogo interno con otras aventuras, no para establecer lo que declara, su linaje inmediato; sino para articular de otro modo el proceso del conocer poético como un diálogo también con otras formas del mismo saber. Por lo pronto, encontramos que la etapa de los orígenes sobrescritos corresponden a una autodefinition gongorina y barroquizante, basada en la hipérbole y el retorcimiento sintáctico; mientras que *Cada cosa es Babel* corresponde a un diálogo con Pound y, a través suyo, con la poesía anglosajona. Se me ocurre que cuando sea vertida al inglés, el ingenio mordaz de esta poesía se acomodará muy bien a la severa dicción barroquizante del *wit*, dándole, claro, una actualidad perversa a las urgencias de Donne. Luego de esta cobertura, Lizalde encontró, con una inmediatez y autoridad ganadas reflexivamente, su instancia mayor en *El tigre en la casa* (1970), que define su identidad imaginaria en las evidencias de un proceso de autorrevelación: el de una persona poética capaz de responder por la subjetividad de un sujeto pleno del habla. Este es un rasgo característico de nuestra modernidad conflictiva: la pregunta por la cosa es una pregunta por el nombre que termina siendo una interrogación por quien nombra, auscultación que todo lo pone en el orden de lo provisorio mientras no se reconstruya la entidad del hablante. Y esta definición de nuestra poética descentrada y subvertora empieza con el drama confesional de Vallejo, cuando hace del no-saber su temprana, irresoluble perspectiva.

Desde Blake hasta Borges el tigre es un emblema privilegiado de lo otro, del mundo figurado como belleza, enigma, escritura y extrañeza. Para Lizalde es un animal de la fábula primaria del amor y el desamor,

pero también es una figura que irá creciendo en su poesía como un adelantado de su proceso poético, figurando las instancias donde median la oscuridad y la claridad del mundo subjetivo, primitivo y sofisticado a la vez, brutal y tierno, pero también imprevisible como la sombra onírica de la propia vida anímica. Notoriamente, este libro de intensas realizaciones empieza por su contradicción: con un «epitafio», que declara la carencia del sujeto como su historia. Puesto así al revés, el libro se hace novelesco: cuenta una historia de muerte (amorosa) como el renacimiento (poético) de un sujeto entregado a las fuerzas arbitrarias de la emotividad, donde «el amor era una blanda furia / no expresable en palabras», mientras que, ahora, las abejas caen «con el buche cargado de excremento». La autoconciencia entiende, así, que lo gana el habla del contrasentido, de la suma de las partes en discordia para la discordia mayor del poema: «Debe el amor vencer, / vencerlo todo./ La muerte y la cursilería» (124). La figura del tigre, sin embargo, no se resigna al lamento, y pronto genera otras respuestas. Las del odio llevan al escarnio, y convierten a la frustración en impugnación. El poeta, así, encuentra el áspero lenguaje de la expiación, que le da la vuelta a la confesión para reducirla a una imprección agonista:

Para el odio escribo.  
 Para destruirte, marco estos papeles.  
 Exprimo el agrio humor del odio  
 en esta tinta,  
 hago temblar la pluma.

En estas hojas,  
 que escupo hasta secarme, arrojó  
 todo el odio que tengo.  
 Y es inútil. Lo sé.  
 Sólo te digo una cosa:  
 si estas últimas líneas  
 fueran gotas,  
 serían de orines.

Este *pathos* recorre el libro con su escarnio de tono, expresionismo de imagen y desasosiego autoirónico. Desde la intimidad hecha pública, el poeta se inmola verbalmente ya no ante su experiencia sino ante la poesía. Su experiencia es indecible («el amor es todo lo contrario del amor»), y sólo queda desdecirla al sacrificar el lenguaje improbable en el poema imposible. La «poesía imposible» sería ésta que se desdice