

El Poeticismo de Eduardo Lizalde

Luis Moreno Villamediana

Las perversiones de la literatura pueden ser estimulantes y ejemplares. La viciosa dedicación del apócrifo Jorge Meneses a su máquina de trovar nos enseña que la poesía puede obedecer a razones alejadas de la sensibilidad, la espera o la gracia. Si bien destinada al entretenimiento y al jolgorio, la simple existencia de ese artefacto obliga a pensar en el anhelo humano de dominar las oscuridades del verso, la fiesta de la creación. Considerar la posibilidad de oponer la eficiencia de un mecanismo controlable a los arbitrios de la inspiración, es ya una aguda metáfora del racionalismo más extremo. Aunque sea calamitosamente, la maquinaria poética compone los textos que acogerán las futuras antologías. Sin embargo, la mediocridad de sus estrofas no puede ser más ofensiva que las mejores líneas de William MacGonagall, tenido por el poeta malo más verdaderamente memorable. **No sé qué opinarían los preceptistas de todas las épocas de los resultados de tal procedimiento;**

por mi parte, creo que Jorge Meneses es el epítome de quienes se entregan más al estudio que a la clarividencia, más al entusiasmo que al apasionamiento.

En el México de los años 50, un grupo de jóvenes escritores estableció los fundamentos de una variación artesanal de la máquina de trovar: el *poeticismo*. Los convencidos practicantes, Enrique González Rojo, Marco Antonio Montes de Oca y Eduardo Lizalde, juraban por la busca de poemas exentos de «la facilidad, la vaguedad significativa, la imprecisión verbal y conceptual de la poesía». Confiados en la autoridad de algunos maestros de la filosofía -como Hegel, Kant y David Hume-, los poeticistas se entregaban a la averiguación de los recursos que hacían posible el milagro estético de la obra de Dante, Góngora, Valéry, Gorostiza o Eliot. Para ellos, un poema era menos la conjunción de la sensibilidad y el lenguaje que la derrota de la ambigüedad. La palabra *univocidad* era el emblema de su doctrina. La literatu-

ra debía convertirse en el ejercicio peculiar de un rigor que habría de borrar toda interpretación no previamente sospechada. El autor era a un tiempo el determinante supremo de cualquier significación, el intercesor y el lector más acreditado. El senci-

llo uso del artículo podía ya eliminar los equívocos poéticos. Lizalde describe los razonamientos que llevaban a descalificar un par de versos como «Esta jaula del pájaro/un emplumado corazón encierra»:

¿Es el pájaro mismo una jaula, cuyo corazón posee plumas y alas? ¿Tiene un fabuloso pájaro, como propiedad, una jaula donde hay un corazón con plumas? ¿Un corazón emplumado (¿de hombre, de animal?) encierra una jaula en que está un pájaro? ¿En la jaula en que antes habitaba un pájaro sólo hay un corazón, el canto, emplumado? (...) La ambigüedad significativa está a la vista en el uso de ese simple del (...) Para terminar con eso, la hermenéutica llevó al poeticismo a la determinación gráfica del sentido en cada partícula. Así, la comparación que indicaba la preposición de se escribía de este modo: -de-, cuando se decía, por ejemplo, «el río -de- mi cuerpo navega hacia tus mares, ¿para que no fuera a creer algún despistado que ese de no implicaba metáfora, sino propiedad o procedencia?!

Los análisis de la obra gongorina hechos por Dámaso Alonso eran también fuente de las singulares investigaciones poeticistas, pues la armazón de los textos era una de las preocupaciones primarias de los estudiosos e ingenuos miembros del grupo. Un poema de Eduardo Lizalde, *Noúmeno el dinosaurio*, también conocido como *Los dinosaurios* -nunca publicado en su totalidad- parece resumir los términos de su empeño. Sus siete u ocho mil versos pretendían verificar la oposición kantiana entre la *cosa-en-sí* y el mundo de los fenómenos. Toda esa vanidad debía quedar entreverada en una estructura perfecta de versos tradicionales y versos libres. El Lizalde poeticista se empeñaba en repasar en su poema «wagneriano» toda las instancias de

la metafísica con la mayor variedad de modalidades estróficas. Olvidaba entonces algo: la poesía es principalmente subsidiaria de la falta de medida y gobierno. Los requiebros de las más duras abstracciones pueden extraviar el talento y la emotividad.

Los poeticistas tenían un antecedente nacional en los trabajos de Jorge Cuesta, «el Alquimista» (1903-1942). Considerado el sonetista por antonomasia del grupo de *Contemporáneos*, Cuesta atinó en hacer de su poesía un exponente de la más acendrada racionalidad. Ese triunfo no es conmovedor; quien lea su *Canto a un Dios mineral* notará la aridez propia de los autores sobrepasados por su ambición literaria. Los estudios universitarios de Ciencias Químicas no pueden justificar los fallos

de su obra poética. Si se recuerda que Jorge Cuesta es el responsable de una *Antología de la poesía mexicana moderna* (1927) -de innegable ascendiente dentro de la literatura de su país-, el argumento de su preparación científica parece un ejercicio de equívoca inocencia. La multiplicación de sustantivos abstractos es apenas una de las causas de la *sequedad* de sus versos. En su caso, esa calificación *higrométrica* no deriva de una ligereza crítica. Su actividad lírica está concebida de manera instrumental, más como un método destinado a reunir con severidad exacerbada ciertos pensamientos que como un verdadero canto. El desarrollo de ese poema suyo hace ver que el adjetivo del título define pesadamente su vocación. (Esa indefensión poética lo distancia de un autor como José Gorostiza, cuya *Muerte sin fin* asu-

me declarativamente la cualidad de «investigación», sin desestimar por ello las bondades de un idioma cuyo depuramiento no lo exime de alcanzar una textura verbal conmovedora).

La obra inicial de Eduardo Lizalde (1929) sufre también de las exactitudes del *Canto a un Dios mineral*. El primer texto «oficialmente poeticista» que se publicó, su soneto *Martirio de Narciso*, salió impreso en abril de 1950. No es extraño que haya sido justamente un soneto, la forma preferida de Jorge Cuesta: un objeto desusado, un aparato de catorce versos y rimas cambiantes. Lizalde parece haber elegido sin deliberación una estructura que lo aproximaba al más lúcido y estéril de sus precursores; no las oscuridades ontológicas de Xavier Villaurrutia, sino la religión de cuarzo del «Alquimista»:

Martirio de Narciso

*Al verterse en los charcos la apostura
del que delgado está, pues disemina
sus reflejos, el agua femenina
se hiela por guardar cada figura.*

*El revés del cristal nos asegura
su espalda contener: allí camina
la sangre que en Narciso se origina
cada vez que un espejo se fractura.*

*Pulida tempestad en los cristales
impide que navegue su reflejo;
le da ceguera un Tántalo cercano,*

*quien dice amordazando manantiales:
aquel que aprisionar logra un espejo
puede apretar el mundo con la mano.*

Resulta fácil intentar desgranar la trama de esas cuatro estrofas: a) quien se asoma a un charco adelgaza, pues el volumen de su figura queda disperso por la acción de las ondas del agua; b) el agua no es femenina sólo como obligación de la rima, sino por la lógica de la lengua, aunque el artículo masculino pueda hacer creer lo contrario; c) si el agua en estado líquido disemina la figura, en estado sólido debe necesariamente guardarla; d) la superficie pulida del espejo muestra el rostro de quien se le enfrente, luego, el azogue contiene la espalda; e) como realidad en-sí-mismo, el espejo retiene un cuerpo verdadero, de manera que su fractura desgarrar también ese cuerpo y lo hace sangrar... Ese inventario excéntrico puede recordar los apartados de alguna fingida enciclopedia china, pero carece de su encanto mistificador. De modo semejante razonaban los ferrosos poeticistas^o. Desafortunadamente, tales procedimientos de examen antecedían la escritura de sus poemas. El desenlace no podía ser menos que una acumulación de

falacias endecasílabas, una demostración dialéctica con rimas consonantes y de estructura ABBA-ABBA-CDE-CDE.

Extraer alguna enseñanza de esas equivocaciones puede considerarse útil. Suponer que la poesía no es un sucedáneo de los silogismos no significa desconocer su coherencia o su rigor. La obra poética de Valéry no me apasiona, pero no puedo negar la belleza sensata de *Le cimetière marin*, cuyo diseño ha sido revelado eficazmente por Claude Cohen; ya mencioné los logros de José Gorostiza. Un poema, claro, tiene complejidades insospechadas, pero la decisión prematura de sus significaciones representa una mengua, cuando no una condena. *Martirio de Narciso* es impecable, leído a la luz de los preceptos; es formalmente más perfecto que aquél que Charles-Agustin Sainte-Beuve bautizara como «el rey de los sonetos», el soneto de Arvers. Pero su excelencia es puramente retórica; tal calidad, nos decimos, se convierte en un lastre. Su autor entendería después que buena parte de las conmo-

ciones de la poesía derivan de sus descoyuntamientos y sus taras.

Lizalde maduró algo tarde; a la infecundidad poeticista sucedió lo que él mismo llama «sarampión marxista». Su libro *La mala hora* (1956) reseña con elocuencia esos cambios

sentimentales. De la conciencia desordenada de la filosofía pasó a la ponderación de una realidad cuyas categorías ya no son kantianas, sino materialistas. Unos versos del poema *Pan de ayer* muestran ese enrumbamiento:

*Para los pobres ya el pan era tortuga
que mucho tiempo tardaba en caminar
del mostrador a la boca.*

Pero por mucho que haya mudado su interés emotivo, es visible en ese fragmento algún resabio poeticista. Su construcción está dominada por la técnica asociativa: la tortuga y el pan de los pobres se asemejan en su lentitud. Lo que sigue a esas tres líneas es igualmente desmañado, pero acrecienta su torpeza con un indicio de preocupaciones sociales: «Pero el pan subió de precio/y con ello fue mayor su lentitud./Era el pan de los hambrientos :/para llegar tortuga/y liebre para irse.» No hay ninguna transmutación simbólica en ese poema: a lo sumo, metáforas fósiles. Los yerros de Lizalde sólo cambiaron de objetivo; su escritura siguió presidida por el cálculo más notorio, por el empeño de revocar cualquier interpretación ulterior. Tal puede ser una de las definiciones de un mal poema: ese que limita la exégesis al momento privado y solitario de su creación.

La antología *Poesía en movimiento*, editada en 1966 por Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis, razonablemente excluía toda mención de Eduardo Lizalde. La Advertencia enunciaba con toda claridad los fundamentos de la publicación: «Nos propusimos rescatar (...) los instantes en que la poesía, además de ser franca expresión, es búsqueda, mutación y no simple aceptación de la herencia».5 El autor de *Martirio de Narciso* y *Pan de ayer* de ningún modo podía estar presente en un tomo que se proponía señalar el desarrollo de la modernidad poética en México. Su labor debía ser tenida entonces como una curiosa forma del fracaso. (El mismo escribiría después, sin ninguna compasión: «El que se creía genio a los 14 (...) se hallaba a los 25 filosóficamente indigesto, desordenado y desorientado. Era ya viejo aprendiz de cantante, pésimo pintor y poeta deplorable.»6)

Sí había una selección, en cambio, de uno de los compañeros de Lizalde **en las** andanzas del poeticismo, Marco Antonio Montes de Oca. En el prólogo, Paz lo proclamaba «**el iniciador de-** la nueva poesía» y le daba las características del Trueno entre-sacadas del *Y King*: «lo que aparece, se levanta, suscita.» Según Paz, Montes de Oca había escrito, junto a Aridjis, los poemas **más originales** de su generación.

Montes de Oca se había incorporado al poeticismo un poco tarde, cuando ya Lizalde había publicado *Martirio de Narciso*. Sus compañeros le reprochaban la inconsecuencia de su dedicación al movimiento, su «bajo nivel técnico, filosófico y poeticista.» Su entrada obedecía al impulso juvenil que ve en la provocación una postura ética. Lo que parecía interesarle eran las charadas y las aventuras callejeras. Como tantos movimientos literarios, el poeticismo acompañaba sus elaboraciones teóricas con las más desenfadadas manifestaciones. Los planes del acto con que se daría publicidad al poema *Los dinosaurios resumen* el humorismo público del grupo: en algún circo de la localidad alquilarían un elefante, al que disfrazarían de *diplodocus* con la ayuda de trapos y cartones; después pasearían a la bestia por la avenida Juárez de la Ciudad de México. Las estrecheces económicas de todos impedirían al final la ejecución de la mascarada.

Treinta años después, Lizalde habría de reconocer que el desapego hermenéutico de Montes de Oca salvó su obra de los perjuicios del dogmatismo lírico: a los 20 años, Marco Antonio Montes de Oca «empezó a producir verdaderos poemas para probar, sin proponérselo, que al más alto nivel de `teoría poeticista' correspondió siempre la factura de más deleznable poemas.» Su cuidado en asumir una conducta literaria personal lo libraría de los tropiezos que animaban y abatían la escritura de Lizalde. En definitiva, el comportamiento de Montes de Oca resulta ejemplar. Detentar un particular concepto de la creación poética ayuda en las aclaraciones de la crítica; imponerlo en este o aquel texto ocasiona los más disgustosos extravíos. Los reproches de sus colegas eran el beneficio indirecto de los preceptistas incapaces de adivinar el misterio y la magia de la literatura. Las fallas de Monte de Oca son atribuibles a la singularidad de su carácter. La dispersión que Octavio Paz apuntara como peligro del Trueno es evidente en la cualidad metafórica de sus poemas: Sí: Montes de Oca tal vez sea excesivo, aunque nunca doctrinario.

Hay un hecho curioso: el mismo año de la publicación de *Poesía en movimiento* salió de la imprenta un título de Eduardo Lizalde que marca su ruptura con los vicios anteriores. *Cada cosa es Babel* indica ya un logro sobresaliente, la primera colec-

ción por la cual es posible decir que Lizalde es uno de los más destacados **poetas latinoamericanos. Los encargados de aquella antología no podían** suponer esa transformación. El libro lleva epígrafes de Antonio Machado (uno de cuyos versos nos recuerda «**que hay hondas realidades que carecen de nombre**») y Dylan Thomas («**El poema/es una contribución a la realidad**»). *Cada cosa es Babel* **asoma desde el mismo nombre su diferenciación**. La *univocidad* ha sido puesta a un lado en favor de un haz

de significaciones. Cada cosa es Babel: todo objeto y evento contiene a la vez la confusión y el orden plural, y en ello radica su riqueza. La obligación del poeta, por tanto, no es decidir con anterioridad el sentido de su actividad, sino exponer la pertinencia de todo comentario. El trabajo verbal, y la poesía como **paroxismo de esa labor, presupone la arbitraria fortuna de las palabras, a un tiempo portadoras de un apelativo y desconocedoras de su variada con-**
moción:

Pero ¿qué cosa dicen de las cosas los nombres?

*¿Se conoce al gallo por la cresta
guerrera de su nombre, gallo?*

*¿Dice mi nombre, Eduardo, algo de mí?
(...)*

*Las relaciones de cosas,
los idilios librados entre cosas,
los privadísimos odios
entre la dalia y la silla,
los parentescos de sangre establecidos
entre el felpudo verde y los poemas
de Gonzalo de Berceo,
la sospechosa bastardía
del plumero en la jaula de los leones
¿tienen su nombre?*

La demanda no es fútil. Preguntarse por los alcances del lenguaje se **hace necesario una vez llegados a** cierta madurez. En *Trilce*, Vallejo se **encargó de redactar sus cuestionamientos sin la mediación de los sig-**

nos interrogativos. Lo mismo Huidobro que Paz, Martín Adán que **Eielson, muchos son los que en el continente han dudado de la inflexibilidad de las palabras; para ellos, la lengua es perforable. El libro de**

Lizalde es una larga meditación sin las manchas de su primigenia credulidad. *Cada cosa es Babel* constituye un *ars poética* más que una ciencia de los tópicos y el bien decir filsofante, como sus antiguallas. Lizalde allí ha aceptado lo que ya viera Machado: hay realidades inefables. Su intento de expresión, aunque no repara la fractura entre la cosa y el nombre – maldición de la poesía moderna-, promueve una visión siquiera fugaz e ilusoria de sus tesoros. Aun más: los alimenta y multiplica. «El poema es una contribución a la realidad», el poema es una redimensión lingüística de la realidad, ciertamente, pero también es, en ocasiones, su contrasentido. Ese libro que se inicia con una petición a la roca que debe expresar su denominación, concluye con el reconocimiento de la potencia humana, de la energía creadora del poeta: «Ven, cosa, yo te diré tu nombre.»

Cada cosa es Babel refuta felizmente los agravios del primer Lizalde. Su diseño está trazado con inteligencia, pero no con insensibilidad; con reflexiones, no con conceptos. El error mayor del poeticismo fue juzgar impostergable la traducibilidad de los manuales de filosofía. A la idea de virtualidad, opinaban sus practicantes, correspondía una inequívoca técnica poética; de allí la escritura de textos como *Martirio de Narciso* y *Los dinosaurios*. Su colección de 1966, en cambio, está sostenida

por lo que al mencionar el poema de Valéry llamé belleza sensata, una cualidad que forman la pasión y el sosiego. (Siguiendo la lógica de los hexagramas chinos, Paz hubiera podido definirla: «el Fuego sobre el Lago.» Si las tareas poeticistas hubieran apuntado a una precisión más verbal y cósmica que dialéctica, la esterilidad de sus producciones fuera menos notoria. Porque el desasosiego metafísico quizá culmine en el caos y la perdición, pero la preocupación por el nóumeno -del griego νοῦμενον, ay, «cosa pensada»- sólo puede terminar en la más abstrusa tecniquería.

Después de *Cada cosa es Babel*, Lizalde ha publicado títulos de tanta importancia como *El tigre en la casa* (1970), *La zorra imaginaria* (1974) y *Caza mayor* (1979); todos ellos fueron reunidos en el volumen *Memoria del tigre* (1983), que también incluye dos conjuntos nunca editados aparte: *Al margen de un tratado* (1981-1983) y *Dichterlieb/oleros*. La esplendidez de aquéllos es irrevocable, nos exhiben a Eduardo Lizalde en el ejercicio de su más conmovedora ironía. El componente amoroso adquiere un lugar en el centro de su poesía. Pero ese amor no está libre de procacidades; la abyección, parece destacar Lizalde, es uno de los posibles caminos a la redención.'

Al margen de un tratado reincide en las intranquilidades filosóficas, pero con nuevas luces. Ya son im-po-

sibles e irrelevantes los despistes del poeticismo juvenil. Basados en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, esos poemas no son, sin embargo, una glosa de las ideas de Ludwig Wittgenstein. Las remisiones a esa obra «irresistible y perfecta» son, aclara Lizalde, un acto de honradez. Los textos van acompañados de referencias numéricas por las cuales sabemos de su potencial consonancia con las proposiciones de Wittgenstein: analogía, quizá, no más constreñimiento. Se trata ahora de lograr un poema, menos un cálculo que una condensación. La lectura de un tratado a veces anuncia una línea, una meditación; no obstante, en poemas como *Martirio de Narciso*, decidía,

en términos aristotélicos, el preámbulo, el desarrollo y el desenlace. Como glosador de ciertos filósofos, ese soneto era al cabo apologético. En *Al margen de un tratado*, Lizalde concibe una representación que comparte los predicamentos wittgensteinianos, pero no los calca ni translada a una plantilla forzosamente lírica. Sus poemas no están forjados por maquinarias hermenéuticas, y si bien no son magníficos, son poemas menores de un gran creador, no dislates de un aprendiz de alquimista.

El poema *Cuando digo te amo* remite a la proposición 5.61 del *Tractatus*⁹:

Cuando digo te amo

-o tú lo dices, eso es más misterioso-,

¿qué significan esas dos palabras?

- i. *¿Que existe un solo acto de conciencia afectivo?*
- ii. *¿Que si tal acto existe como único,/gratificante
acto amatorio,/idéntico a sí mismo cada vez
que ocurre,/es eso lo que puede/
como un acto de amor describirse?*
- iii. *¿Que si la expresión **te amo** es concebida
como informe/del amatorio acto ajeno/
es realmente posible percibir el sentido
-si lo hay-
de tal informe?*

Si el lenguaje es tan vago,

objetable, ¿privado?,

¿lo es más acaso ese lenguaje interno

-que es sólo interno pero no lenguaje-

de las pasiones y los sentimientos

*sin ritmo racional
que estalla, brota en dos palabras o más,
para suplir esenciales carencias?
Lo más que uno descubre
si otro dice te amo
es que algo pasa allá,
como una acción frustrada por naturaleza,
que existe un movimiento...
y uno responde entonces:
yo te amo también,
como oponiendo
al planeta invisible que atrae al ciego
otro planeta, visible, pero oscuro
para el vidente fascinado*

Desde el segundo verso queda claro que no leemos una simple nota al **apartado 5.61 de la obra de Wittgenstein**: «-o tú lo dices, eso es más misterioso-»; ¿no son esas pocas palabras una declaración de desamor? El *Tractatus* no lidia con esas confesiones; Lizalde sí. El poema es una configuración del acto *no racional* del enamoramiento, un emblema de la pasión. «Hay hondas realidades que carecen de nombre»: Lizalde ha aprendido a desalentar semejante afirmación. Sin olvidar el enigma del hecho creador, concede un margen de transparencia a ese misterio, fundamentado en -no obligado por- la elaboración de Wittgenstein. El amor cobra existencia en la posibilidad de decir las dos palabras: *te amo*, y la poesía, lógicamente, establece también un margen de vida dentro de los límites del mundo.

Los mecanicismos de la obra inicial de Eduardo Lizalde fueron superados por la consciencia de mejores complejidades. Lizalde no desestima las ventajas de la reflexión, pero no deja que se impongan sus términos. El resplandor de la máquina poeticista no lo cegó, aunque retrasó su mayor hallazgo: la lucidez que ayuda en el reconocimiento del fervor. La facilidad de un diccionario de rimas, de un resumen dialéctico o de un tratado no compele a la creación de una o dos buenas líneas, sino, muchas veces, a su perpetración. El poeticismo de Eduardo Lizalde no es más que una moral dentro del cuerpo de su obra; leída en procura de una metáfora discernible y ejemplar, nos concede las vicisitudes de un *mal* original que, por un proceso homeopático, se transformó en un conjunto sobresaliente en la moderna poesía lati-

noamericana. Si poeticista fuera aquél que viera en los laberintos de la filosofía y la retórica una promesa de

asombro y no de conducta, Lizalde sería el mejor de ellos.

NOTAS:

- 1 Eduardo Lizalde: *Autobiografía de un fracaso*. EL POETICISMO (1981), en *Nueva Memoria del Tigre (Poesía 1949-1991)*. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. p. 27.
- 2 Idem. p. 34.
- 3 De ese fárrago sólo se conocen hoy los fragmentos de la sección «Décimas de Guillermo Tell». Idem. pp.46-51.
- 4 Léase los motivos que llevaban a Lizalde a escribir unos versos como **Tienes árbol doble altura/que un cíclope -pues careces./de una pupila, dos veces-....: «si un cíclope es un gigante y un árbol también lo es, pueden atribuirse a uno características del otro: si el cíclope, gigante, tiene un ojo, el árbol, doble gigante, es ciego. Una lícita locura que debe adelante justificarse. Una irrealidad, decíamos, *explicada*, o justificada poéticamente.»** Idem. p. 25.

5 Poesía *en movimiento*. México 1915-1966. Siglo XXI Editores. 13a. edición. México, 1979. p.1.

6 Eduardo Lizalde. Op. cit. p.38.

7 Idem. p. 18.

8 En *Tabernarios y eróticos* (1988), el **amor asume** características de franco erotismo.

9 «La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites.

No podemos, por consiguiente decir en lógica: en el mundo hay esto y esto, aquello no.

En efecto, esto presupondría, **aparentemente**, que excluimos ciertas posibilidades; y ello no puede ser el caso, porque, de otro modo, la lógica tendría que rebasar los límites del mundo: si es que, efectivamente, pudiera contemplar tales límites también desde el otro lado.

Lo que no podemos pensar no lo podemos pensar, así pues, tampoco podemos *decir* lo que no podemos pensar.» Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial. (Traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera.) Madrid, 1987. p. 143. Lizalde maneja una versión anterior de Enrique Tierno Galván, publicada también por Alianza.