

Sujeto y sexualidad en la obra poética de Eduardo Lizalde

Francisco Martínez Real

(fmreal@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen

Eduardo Lizalde ha sido considerado uno de los máximos representantes de la poesía maldita en México. Este artículo analiza los actos abyectos de la sexualidad y otros actos de rebeldía que aparecen en su poesía, así como la relación entre ese contenido y las formas de esta obra.

Abstract

Eduardo Lizalde is considered one of the best examples of cursed poets in Mexico. This article analyzes the abject acts in sexuality and other rebel acts that appear in his works, and the relationship between content and form in it.

Palabras clave

Eduardo Lizalde
Poesía mexicana
Siglo XX
Teorías *queer*
Actos abyectos
Sexualidad

Key words

Eduardo Lizalde
Mexican poetry
20th Century
Queer theories
Abject acts
Sexuality

AnMal Electrónica 47 (2019)
ISSN 1697-4239

INTRODUCCIÓN: TEORÍA O TEORÍAS QUEER

Para elaborar el presente análisis, se han empleado aquellos instrumentos de las teorías *queer* que podían proporcionar un enfoque adecuado de la obra de Eduardo Lizalde, poeta mexicano nacido en 1929, dada su particular temática y tratamiento de la misma. Su trayectoria comienza en 1966 con la publicación de *Cada cosa es Babel* (1966), libro al que sigue *El tigre de la casa* (1970), quizá el más conocido de su producción. Otros poemarios de Lizalde son *La zorra enferma* (1974), *Caza mayor* (1979), *Tabernarios y eróticos* (1989), *Rosas* (1994) y *Otros tigres* (1995).

La obra de Eduardo Lizalde responde al antisentimentalismo defendido ya por Carlos Drummond de Andrade:

Nao dramatizes, nao invoques,
Nao indagues. Nao percas tempo en mentir.
Nao te aborreças.
Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
vossas mazurcas e abusoes, vossos esqueletos de família
Desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável
(Hart 2008: 67).

Como observaremos, el estilo de Lizalde es pretendidamente antisentimental y contraviene el modelo de poeta romántico, principalmente a través del tema del amor.

López-Penedo propone, tanto en el abordaje de situaciones literarias como de obras artísticas, que el observador ha de ser consciente de que la economía y la vida privada están sexualizadas: por tanto, practicar el sexo es practicar la política (2008). Así, en estas líneas se estudian las prácticas sexuales que se describen en los poemas y su significado político. Tal es el caso de la prostitución y ambigüedad de género en Lizalde, como asuntos sobresalientes de su obra. Por otro lado, también es pertinente enfocar la crítica de López-Penedo a que los homosexuales fomenten un nuevo etnicismo: se identifican como una etnia, lo cual es en cierto modo excluyente. ¿Los autores de los poemarios son etnicistas de un grupo social gay-lésbico-bi-trans o más bien tienen una identidad fluida, *queer*? Lizalde parece fomentar esta identidad fluida y tiene cierta ironía con respecto a los roles de género: «Dulces señoras» (2007: 73).

Resulta fundamental asimismo el punto de vista de Sifuentes-Jáuregui (2014), que analiza desde las teorías *queer* y de género varias obras narrativas de la literatura hispanoamericana del siglo XX y cuestiona la solidez de la memoria y de la identidad sexual, en línea con propuestas –como la de Deleuze (2012)– de la filosofía de la deconstrucción:

If memory is not readily available as a knowable event or thing, but rather it is always a process –in process– of ascertaining a present; and if sexuality as a discourse is one that by definition names something else, a discourse that cannot fasten down a subjectivity, how does one remember and narrate one's sexuality? How do we invoke or historicize a sexed subjectivity? (2014: 89).

De hecho, la obra de Lizalde parece ser una representación de esta lucha de sujeto por encontrar su sexualidad en una lucha de actos sexuales verbalizados, y por configurar así una identidad en base a una identidad sexuada. Eduardo Lizalde, firme entusiasta de la revolución del 68 —como su editor Campos señala en la introducción a su obra (Lizalde 2007: 9)—, conoció los movimientos de liberación sexual, y su poesía desnuda de pudor recuerda a aquella etapa de desinhibición erótica y verbal.

A lo largo de este artículo se revisará cómo Lizalde *encuira* su obra poética, entendiendo este neologismo como lo define Kaminsky, con todas las implicaciones que ello tiene para la subjetividad e identidad de los cuerpos.

Encuirar propone desvestir no solamente para mostrar la realidad debajo de la vestidura engañosa —el *outing* clásico, sino también como una forma de deconstrucción. Cuestiona la estabilidad de las normas. Revela la inestabilidad de la identidad y, paradójicamente, revela también la necesidad de crear y defender identidades alternativas para sobrevivir en una cultura regida por la identidad normatizada (2008: 879).

SEXUALIDAD, *INSULTO* Y ABYECCIÓN EN EDUARDO LIZALDE

Así pues, la obra poética de Lizalde contiene varios elementos considerados subversivos contra la sexualidad normativa y el heterosexismo, y hay en el yo poético una clara intención de disolver las fronteras de género hombre-mujer y de diferenciar su sexualidad de los actos convencionales, como propone Preciado (2011: 30-31):

Por tanto, aparecen en sus composiciones los siguientes actos que contravienen el concepto tradicional de sexualidad en Occidente. Así como la metáfora del tigre, símbolo de una virilidad agresiva que se ve debilitada y parodiada en la obra del mexicano.

Actos sadomasoquistas y abyectos

Especialmente en su poemario *Lamentación por una perra*, en que el sexo se retrata como lleno de mordiscos, llagas verdes, piel de esmeralda (o sea, de serpien-

te). Se dirige a una amante como *perra* (está despechado) y retrata actos abyectos y masoquistas:

No le basta ser perra:
antes de morder
moja las fauces
en el retrete
(Lizalde 2007: 64)

Esta perra infame es en otras páginas la destinataria de los actos sadomasoquistas del yo poético, que es

el amo alcohólico
que muele a palos a su perra
mientras ella (¡oh, tristes!)
lame
la dura sombra que le aplasta
(Lizalde 2007: 67)

En esta espiral de sadomasoquismo de *El tigre en la casa*, llega incluso a amputar un miembro a la perra con la que parece obsesionarse (Lizalde 2007: 68) y le recomienda tener algún que otro defecto físico para hacerse más *tolerable*: «Míreme, observe de qué modo / su amor daña y destruye. Si tuviera algún defecto en algún sitio, / un dedo mutilado y evidente, / alguna cosa ríspida en la voz» (Lizalde 2007: 77). Además, el tigre rechaza totalmente el amor de la perra, siendo el amor un acto abyecto: «¡Qué despreciable perra puede ser esta, / si de veras me ama!».

En cuanto a los poemas sobre esta «despreciable perra», es imprescindible reconocer la deuda de Lizalde con la poesía satírica de Catulo, como analizó pormenorizadamente Mata (2002). Sin duda alguna, las invectivas catulianas marcan una clara influencia en estos poemas de tono rabioso y despechado.

La metáfora del tigre asociada a la virilidad

Campos (en Lizalde 2007: 10-12) explica la tradición del tigre en otros autores y su posible significado en Lizalde. En efecto, el tigre aparece en el poema IV de *Caza mayor* (1979) en todo su esplendor viril de macho, con una *tormenta de erecciones*, metáfora reiterada por Lizalde para referirse al sexo. Todo esto aparece asociado a identificaciones del sexo con la pornografía, retratado como algo eminentemente performativo e ilusorio en dicho poema IV:

como un cielo encendido en éxtasis perpetuo,
una tormenta de erecciones.
Y la hembra que aúlla o vocaliza
con su voz de contralto,
cómica y dolorosa,
pornográfica y mártir...
(Lizalde 2007: 87)

Las numerosas bimetraciones del poema denotan la imposibilidad de definir o expresar con rigor el acto sexual: se encadenan adjetivos contrapuestos que exigen la teatralidad del acto sexual, que es identificado con un *cielo encendido* y con una *tormenta*. En fin, parece ser un acto de sufrimiento y placer muy ruidoso gracias a la voz de *contralto* de la amante. En *El principio de placer*, Freud (1993) opone el silencio del instinto de muerte frente al ruido del principio de placer: pese a que el primero silenciosamente condiciona nuestra existencia y organización moral, es el deseo de placer lo que se manifiesta con ruido en la existencia humana.

Prácticas antinormativas

Esta hiperbolización de la lascivia, esta condición de *perra* que atraviesa todo el poemario, puede abordarse desde varias interpretaciones complementarias. La primera es la del sadomasoquismo que realiza Sartre (2005) en *Lo imaginario*, que sería para él una forma de proyectar la sexualidad hacia la eternidad negando la existencia del cuerpo (y su límite temporal) y de la identidad. La segunda, que podríamos llamar *deleuziana*, consiste en realizar una repetición del nombre de la

perra y de los aspectos abyectos de la sexualidad para crear una nueva moral opuesta a la tradicional a través de la reiteración. Según Deleuze (2002: 25),

cada vez que tratamos de repetir según la naturaleza, como seres de la naturaleza (repetición de un placer, de un pasado, de una pasión) nos lanzamos a una pasión maldita de antemano, que no tiene otra salida que la repetición o el tedio. El Bien, por el contrario, nos daría no solo también el éxito de la repetición, la espiritualidad de la repetición, porque dependería de una ley no de la naturaleza, sino del deber, y de la cual no seríamos sujetos sin ser también legisladores, en tanto seres mortales.

No hay aspiración a una moral recta —enfocada al Bien definido por Deleuze— en los poemarios de Lizalde: el yo poético es un tigre y el tú poético, muchas veces, una perra, seres instintivos de la naturaleza, que reiteran sus actos abyectos y presumen de ellos, llevándolos a extremos considerados repulsivos por la norma social. Sin embargo, sí puede verse en esta repetición del acto abyecto y del insulto el intento de crear una norma alternativa definida por el hombre-animal instintivo y abocada a lo que la moral ha considerado el Mal, según la teoría defendida por Deleuze. Esta alabanza del Mal frente al Bien se observa en un poema de *Tigre en la casa* (1970); refiriéndose al tigre: «Es bestia fiel este rayado azote, / O mon cher Belzebuth, je t'adore» (Lizalde 2007: 45). El yo poético adora al tigre llamándole *pequeño Belzebuth*, oponiendo así lo demoníaco del amor agresivo y promiscuo del tigre a lo celestial del amor normativizado.

Este rechazo de una moral de repetición se refleja en *Tabernarios y eróticos* (1989), concretamente en esta composición, en la que la repetición de los domingos se hace insostenible para cualquiera que la sufra, siendo solo digerible a través del constructo ficticio de la memoria, que divide el magma de la uniformidad de las costumbres y destaca los recuerdos por los que tiene preferencia. Pese a que Campos califica *El tigre en la casa* y *La zorra enferma* como poemas de destrucción amorosa, y el resto de su obra como de celebración (2012: 38), también encontramos elementos de destrucción en este poemario del año 1989:

este domingo, un domingo cualquiera,
este breñal de instantes, horas erizadas,
un roquedal de muebles y de objetos

nada comunicativos ni locuaces.

[...]

Puedes cortar tu muerte en hojas muy delgadas,
para entenderla, para digerirla.

[...]

Así, cortada en días, minutos, actos consumados,
breves visiones, ráfagas de euforia,
amor que a diario se disfruta
en la autoantropofagia cotidiana
es casi grata la muerte.

El amor es de nuevo relacionado con un término negativo, de voracidad y agresividad: *autoantropofagia*.

Entre las muchas prácticas antinormativas propuestas por Lizalde se encuentra la prostitución. En «Otra vez Monelle», poema de *La zorra enferma*, se encuentran estos versos (Lizalde 2007: 73):

Dulces señoras,

lo verdaderamente despreciable

no es prostituirse,

sino prostituirse a medias.

[...]

Una puta es un hecho contundente

y respetable,

siempre que sepa su oficio

y sea profesional,

y no se adorne

con galas extranjeras a su especie.

Así pues, esta reivindicación de una prostituta que no se disfrace de alguien distinto a su oficio, así como la anterior descripción del sexo como algo teatralizado y eminentemente pornográfico, son dos requisitos de la contrasexualidad defendida por Preciado (2011: 35):

La sociedad contrasexual demanda la consideración de todo acto sexual potencialmente como un trabajo y, por tanto, el reconocimiento de la prostitución como una

forma legítima de trabajo sexual. [...] La contrasexualidad busca generar una contraproducción de placer y de saber en el marco de un sistema de contraeconomía contrasexual. Por esta razón, la publicación de imágenes y de textos contrasexuales (pornografía), así como la contraprostitución, se consideran artes y disciplinas.

También el sexo (en el caso del tigre) desemboca en filicidio: esto es lo contrario al sexo reproductivo que se ha considerado el *sexo útil* en Occidente desde el siglo IV a. C., según estudió Foucault (2012). De nuevo, en el poema V de *Caza mayor* (1979) se encuentra este tono distanciado, de una frialdad considerablemente irónica, para tratar el asesinato de cachorros:

Un cachorro, muy pocos sobreviven
al filicidio aséptico, ritual,
casi quirúrgico, casi gastronómico...
(Lizalde 2007: 89)

En «Profilaxis», de *Tabernarios y eróticos* (1989), se describe el sexo entre dos amantes —cuyo sexo desconocemos— y que contiene cierta parodia de las prácticas higiénicas del cuerpo, en contraposición al sexo como algo sucio, antihigiénico. También se destaca el sexo no insertivo, sino descrito con sutileza, aunque con una visión distanciada, escéptica. Esta inversión de la transcendentalidad del sexo se observa en el final, en que una práctica higiénica corporal desdice la constante pasión de los amantes en el primer verso. Su firme unión queda separada en el momento en que deben retirar los fluidos y restos de la otra persona de sus bocas. Las enumeraciones de actos sexuales y la forma de calificarlas (indiscreciones de amoroso rigor) parecen sin duda subrayar esta cotidianeidad de la repetición intrascendente y mostrar el aburrimiento de un eje semántico-sexual que trata de estimularse una y otra vez (Preciado 2011: 50). El amor convencional queda así como una moral del Bien basada una repetición monitorizada por el hombre, que se contrapone al amor sadomasoquista a la *perra*, incontrolable y fuente de un ameno Mal, siempre desde la división de Deleuze:

Los amantes se aman, en la noche, en el día.
Dan a los sexos labios y a los labios sexos.
Chupan, besan y lamen,

cometen con sus cuerpos las indiscreciones
de amoroso rigor,
mojan, lubrican, enmielan, reconocen.
Pero al concluir el asalto,
los dos lavan sus dientes con distintos cepillos.
(Lizalde 2007: 106)

La monotonía de ese sexo teatral, con el posterior cepillado de dientes, encuentra su reflejo en estas líneas de Preciado (2011: 50):

En el marco del sistema capitalista heterocentrado, el cuerpo funciona como una prótesis-total al servicio de la reproducción sexual y de la producción de placer genital. El cuerpo está organizado en torno a un eje semántico-sexual que debe ser excitado una y otra vez.

Este escepticismo respecto al amor y el sexo tradicionales recorre toda la obra de Lizalde, ya desde *El tigre de la casa*:

Vence a los leones locos el amor,
lo vence todo.
La sintaxis,
los corchos apretados,
el tránsito y las úlceras.
[...]
Todo lo vence, compañeros,
vence a la muerte, ciudadanos,
porque es la muerte él mismo
(Lizalde 2007: 42)

El inesperado final, que identifica al amor con la muerte a la que debería vencer, confirma la ironía de un amor que es capaz de vencer a todos los elementos que el yo poético enumera, tan dispares, como *el tránsito y las úlceras*. El apóstrofe a los *compañeros* y los *ciudadanos*, como si se tratase del discurso de un político convenciendo en su campaña, forma parte de este tono escéptico y bromista que aparece en la poesía de Lizalde casi siempre que se habla de amor.

SEXUALIDAD Y CUERPO ROTO O DESGAJADO EN EDUARDO LIZALDE

De forma oblicua, el tema de la sexualidad es tratado por Lizalde en otras composiciones que hacen referencia a las fiestas o a lo desagradable del cuerpo. Por ejemplo, en «La fiesta somos nosotros», perteneciente a la sección «V. La fiesta», de *El tigre en la casa*:

Esta fiesta se inicia
cuando nosotros concluimos.
Se inicia apenas:
se hacen las presentaciones.
¿Cómo empezó esta fiesta sin nosotros?
¿Cómo siguió su marcha de huracán enfermo
la fiesta sin nosotros?
Si alfa y omega somos de la fiesta,
hocico y cola somos,
el principio y el fin;
¿si toda la fiesta somos,
si el intestino, el alma, el páncreas
de la fiesta somos, cómo
pudo empezar la fiesta sin la fiesta?
(Lizalde 1993: 148).

El *huracán enfermo* al que alude en este poema recuerda a la *tormenta de erecciones* mencionada antes. No sin sorna (*alfa y omega*, pero también *hocico y cola*), se defiende una especie de fiesta apocalíptica en que todo el cuerpo participa: intestino, alma y páncreas. La fiesta iniciada cuando *nosotros concluimos* es una forma no demasiado velada de describir el orgasmo. Sin embargo, no se trata de unos versos enteramente claros: la interrogación repetida de cómo pudo empezar la fiesta sin ese *nosotros* poético y esas *presentaciones* que menciona son sin duda un misterio para el lector. Muestra los mimbres de una sexualidad desasosegante en la que la fiesta es *el intestino, el alma, el páncreas*: siendo órganos que catalizan los desechos del cuerpo y del espíritu, el final de fiesta parece haber llegado para ellos. Han finalizado la fiesta de la corporeidad y ahora aparece el otro lado de la misma: el filtrado de las emociones y el turgente eroticismo desde un *realismo sucio del cuerpo* que aparece reiteradamente en la obra de Lizalde. Aún quedaría por saber cuáles son

esas presentaciones de las que trata el poema, aunque parece haber cierta ironía en ellas. Probablemente el *nosotros* poético se presenta como opuesto a la sociedad, siendo imposible participar de la socialización convencional: en otros poemas de la misma sección, como «I. El ángel ciego» o «IV. El regreso del ángel», el *yo*, también aislado, solo tiene comunicación con un ángel o un perro leproso que le conduce. La descomposición del cuerpo parece dominar esta sección de *V. La fiesta*.

Así pues, en el poema «El ángel caído» (Lizalde 1993: 145) se encuentran versos como «Y entró a la estancia el ángel, / colgante su mirar, / descarnadas sus carnes, / los pies comidos hasta los tobillos», y más tarde, «Lanzó al horror del aire / su descoyuntado bueno de ángel bueno»: la sensación de caída y el vuelo descompuesto ofrecen una sensación de que el cuerpo no puede encontrar esa unidad que se le presupone en la cultura occidental: no existe unidad del cuerpo ni armonía en la sexualidad en la poesía de la Lizalde. En «El regreso del ángel» (Lizalde 1993: 146) «el perro —este vidente— / se acercó primero, y me tendió la pata que goteaba carne», se supone que la carne puede ser un fluido, discurrir como un líquido. Puede eso dar la idea de la labilidad del cuerpo que recorre toda la poesía de Lizalde.

Muy elocuente es asimismo el título de la composición «Mi cuerpo andaba en ruinas» (Lizalde 1993: 143), que comienza así: «Vil cosa el cuerpo, / astillas, / cuando encalla en *sus* huesos. / Falto de asuntos, / agotado en el jardín de *su* tesoro». Unos versos más abajo, se trata de «El cuerpo en destrucción junto a los muelles, / barco senil, el cuerpo destrozado en construcción», es decir, el cuerpo se encuentra construyéndose y a la vez roto: es otra versión más nítida del tema de la imposibilidad de un cuerpo unido. Según esta composición, la unidad del cuerpo es imposible debido a que implica un ensimismamiento ficticio, como se observa en los versos del comienzo, en los que he señalado el posesivo *su* y su variante en cursiva, y como parecen, por otro lado, indicar los versos en mitad del poema: «El cuerpo roto a manos *propias*, / rasgado a *propios* colmillos, / ahogado en el vaso de la *propia* sangre» (la cursiva es también mía: el cuerpo se destruye a sí mismo). La clave de esta poesía se encuentra en los versos 22-23, en los que el cuerpo *miserable* ha entrado «en el bazar, oh teóricos, / de los trastos pensantes»: no queda duda de que el cuerpo, al ser pensado, reflexionado y vuelto sobre sí mismo, es destruido. Este es uno de los ejes de la poética de Lizalde: el cuerpo y la sexualidad de(con)struidas por el pensamiento habitualmente catalogado como *racional* y buscador de la unidad.

El ambiente apocalíptico que provoca la destrucción involuntaria de los seres parece ser otra constante en la poesía de Lizalde, como leemos en «Spot» y «Carta urgente al Creador del universo», de *La zorra enferma*. En el primero, el fin del mundo acude a un *tú* poético (el lector) sin que él haga esfuerzo alguno: «No necesita moverse de su sitio: / será destruido allí, / donde se encuentre». En el segundo, aparece un nuevo final para el Nuevo Testamento que parece causar placer al *yo* poético y en el que Dios favorece su propia autodestrucción en un anacronismo en el que Jesucristo es víctima voluntaria del genocidio nazi:

y hubieras creado en Auschwitz
una suntuosa cámara de gases,
con otra cruz en medio,
para autoejecutarte
y autocrucificarte solo frente al mundo
con tu estrella infamante de judío
colgada al cuello.
Qué reprise del Gólgota, Dios mío.
Qué colofón al Nuevo Testamento
(Lizalde 1993: 168).

La reescritura de la historia sirve para recrear con cierto regocijo ambientes de autodestrucción de la Humanidad, con Jesucristo y la religión judía como hilo conductor: rotura de cuerpos y vidas por pensamientos e ideología.

La concepción del cuerpo como algo dolido, quebrado y maltratado es el eje del poema «Herida» (Lizalde 1993: 191): «Déjala que duela, que reduela, / toda herida así es superficial». Esta apología del dolor corporal va *in crescendo*, y en los vv. 11-15, «Cuando sea muy profunda / [...] / un tajo industrialmente sanguinolento, / déjala doler, que sangre», porque, como sabemos al concluir el poema, «la verdadera herida, / la que no admite costuras. / no alcanzará a doler» (vv. 40-42). ¿Cuál es la *verdadera herida*? Parece que Lizalde defiende que el cuerpo no solo puede, sino que debe ser un concentrado de dolor porque las verdaderas heridas están fuera del mismo: el sadomasoquismo de dañar el cuerpo permite tener el conocimiento de que las heridas auténticas se encuentran fuera del mismo. Al igual que en sus poemas amorosos, el masoquismo es una forma de autoconocimiento y descubrimiento del mundo y del Otro.

En *Hechos de los Apóstoles*, 15, 1-2.22.29, encontramos esta concepción de la carne y sangre descompuestas ligadas a la idea de prohibición: «Hemos decidido, el Espíritu Santo y nosotros, no imponeros más cargas que las indispensables: que os abstengáis de carne sacrificada a los ídolos, de sangre, de animales estrangulados y de uniones ilegítimas. Haréis bien en apartaros de todo esto». La concepción de la sexualidad de Lizalde intenta desafiar intencionadamente las prohibiciones del Nuevo Testamento: vuelve a una concepción maldita y vetotestamentaria del cuerpo, de forma deliberada y desafiante. La aparición de ángeles descompuestos subraya e intensifica la tensión antirreligiosa del sujeto sexual que desafía las convenciones sociales. Es, en cierto modo, el cristianismo.

También, en «concierto para Box spring» (Lizalde 1993: 313) aparece una comparación implícita del acto sexual con un concierto. En este caso, parece destacar el sexo como centro de la vida: «La cama al centro, bajo la concha acústica...» y luego pasa a describirlo como fenómeno en que se tensan los instrumentos (pianoforte, lingam y pezones). Concluye con la orden de «música, maestro». Por otro lado, en el poema «Más cama sutra», perteneciente, como el anterior, a *Tabernarios y eróticos* (1989), el coito es una metáfora de la historia del arte oriental y occidental:

Tú practicas el dórico,
la columna románica,
y yo paso al severo, al neoclásico puro,
al supine perfecto,
a la cubana, al estípite,
al barroco abosuvi,
al mudéjar tardío de los alegres nazaritas
(Lizalde 1993: 148)

El «paisaje de dos médanos» al que se alude en el poema es la unión de los dos sexos. Con esta múltiple metáfora artística, Lizalde pretende agotar las posibilidades en que puede resumirse y metaforizarse el acto sexual. Puede esto observarse claramente en la composición anterior a esta, que comienza así: «y los antiguos dioses promiscuos e incestuosos / de Grecia o de Germania / mueren de envidia en las alturas» (Lizalde 1993: 311). En *Tabernarios y eróticos*, Lizalde supera los *polvos* de toda la tradición occidental.

Este poemario, de los últimos de su carrera, refleja el desgaste de las múltiples formas de expresar el amor y la sexualidad. La sexualidad frustrada se expresa también con resignación y con una brevedad que dista de la rabia de los primeros poemarios: la agresividad del tigre ha quedado en un semen avinagrado que es la consecuencia natural de la no correspondencia amorosa. En este poema sin título el poeta no protesta por su represión involuntaria, tan solo la constata. Sin duda, *Tabernarios y eróticos* es el poema de una *sexualidad finalizada o finalizante* en Lizalde:

Me guardo para ti.
Acudes un instante.
No hay tiempo. Te vigilan.
Tiro al papelerero estas diez horas
de vida estéril
y otra carga de semen amoroso
se avinagra, con sangre y con dolor,
al fondo de mi cuerpo.

El cuerpo propio es, pues, el repositorio de la sexualidad, muy lejos de la *tormenta de erecciones* del primer Lizalde. En el mismo poemario, una composición que comienza con los versos «Cuánta luz en un día. / Ocurre a los amantes...» (Lizalde 1993: 316) el amor (en su vertiente más sexual) es comparado con la lepra, al tener ambos el poder de despojar a los humanos de sus pieles. Sin embargo, este tipo de amor que despoja de la piel a los combatientes y que se concibe como una batalla sucede únicamente «en las megalópolis sombrías». He aquí el anonimato de la ciudad traducido en intercambios sexuales que *quiebran* los cuerpos, *desnudan* las pieles y *desatan* las identidades: la personalidad del ser humano fragmentada en el fragor de la gran ciudad y sus precarias relaciones humanas, búsqueda en el otro de la unidad y la seguridad de las que el yo carece. Este fragor viene subrayado por la poderosa enumeración que Lizalde emplea para narrar el sucederse del intercambio erótico:

Y ocurre a los amantes en las megalópolis sombrías:
hay hogazas de luz sobre su lecho ocasional;
danzan, copulan, manan, besan, expelen,
juegan, cantan, desandan, desnudan, desanudan,

incurren en desproporciones admirables
—la cosa no es tan fácil—.

Esta aclaración de la dificultad del intercambio junto con la alusión a las *desproporciones* (que podrían ser tanto asimetrías geométricas como exageración de los actos, quizá ambas como señal de la falta de orden corporal y sentimental) reflejan la ardua tarea de la cópula de identidades en las frías megalópolis.

La cópula animal aparece en «Fauno entre frondas», del mismo poemario, en la que, con menos entusiasmo, se alaba a la mujer como «divinidad descontinuada» (de nuevo, la fragmentación o discontinuidad del cuerpo/identidad) que esquiva al «macho», una figura que aparece, al igual que antes el tigre, como representación de la masculinidad agresiva que merece ser perdonada y comprendida:

No es un destripador, ni un tenebroso cliente
de burdeles extintos:
es animal, no culto, pero enternecido,
que busca una mujer amante y bella,
para su triste mal.

El *triste mal* es la desdicha del amor que el hombre siente y le obliga a ser agresivo en la búsqueda de la mujer ideal, que corresponda a su amor. El poema acaba con una epifanía en la que la belleza aparece en forma de milagro:

Y a veces, algún rayo, una descarga de belleza,
más que un milagro,
un monstruo de la perfección, ocurre,
y el mundo entonces, despliega sus corolas.

Las *corolas* de la flor y la *descarga de belleza* serían una sutil metáfora de la naturaleza que indica que esa cópula macho-hembra se ha producido, pese a las diferencias entre el macho brutal y la hembra pasiva y bella.

En este último poemario de Lizalde cobra relevancia el paso del tiempo, como en «Si eterno fuera yo, lo fuera el tiempo», y otras investigaciones podrían abundar en la importancia de este asunto en relación con la sexualidad en la obra lizaldiana:

«Si eterno fuera yo, lo fuera el tiempo. / No es más largo ese dios que el de mi tiempo» (Lizalde 1993: 325).

CONCLUSIONES

La poesía de Eduardo Lizalde contraviene los mitos del amor romántico y emplea la figura del tigre como excusa para edificar una relación sadomasoquista con la amada, glorificando a la vez los actos abyectos de la sexualidad como forma de reencontrar la subjetividad perdida. El yo poético intenta redefinirse y detener el tiempo a través de esta sexualidad antirromántica y de emociones extremadas, que se expresan a través de enumeraciones y nítidas metáforas que modifican la mentalidad dominante en lo referente a la sexualidad.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- M. A. CAMPOS (2012), *La poesía de Eduardo Lizalde: Entrevistas y ensayos (1981-2004)*, Puebla, Gobierno de Puebla.
- G. DELEUZE (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- M. FOUCAULT (2012), *Historia de la sexualidad I*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- S. FREUD (1993), *La interpretación de los sueños 3*, Madrid, Alianza.
- S. M. HART (2018), «Conversational Poetry», en *The Cambridge Companion to Latin American Poetry*, Cambridge, University Press.
- A. KAMINSKY (2008), [«Hacia un verbo queer»](#), *Revista Iberoamericana*, LXXIV, 225, pp. 879-895.
- E. LIZALDE (1993), *Nueva memoria del tigre*, México, Fondo de Cultura Económica.
- E. LIZALDE (2007), *A la caza del tigre (Antología personal)*, ed. M. A. Campos, Madrid, Visor.
- S. LÓPEZ-PENEDO (2008), *El laberinto queer: la identidad en tiempos de neoliberalismo*, Madrid, Egales.
- C. U. MATA (2002), *La poesía de Eduardo Lizalde*, México DF, Instituto Nacional de Bellas Artes-Verdehalago.
- B. PRECIADO (2011), *Manifiesto contrasexual*, Madrid, Anagrama.

J. P. SARTRE (2005), *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.

B. SIFUENTES-JÁUREGUI (2014), *The Avowal of Difference: Queer Latino American Narratives*, New York, SUNY.