

Eduardo Lizalde o la política de la heterogeneidad

EVODIO ESCALANTE

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Afirmaba Roberto Arlt: "Entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados". Pertinente enunciado mesiánico que es al mismo tiempo una divisa de política literaria. Hay que dejar a un lado la retórica. El que quiera escribir debe ir al grano. El horno no está para fiorituras. La literatura, muy lejos del bordado exquisito, debe encerrar "la violencia de un *cross* a la mandíbula" (citado por Ghiano 48-49). El postulado de Arlt, que corresponde a la época del famoso "derrumbe del capitalismo", en la década de los años treinta, y que a su modo podría haber suscrito entre nosotros un Carlos Gutiérrez Cruz, con su poesía directamente proletaria y sus llamados a ejercer la violencia de clase en contra de los explotadores, mal podría ser asumida por nuestros escritores dos décadas después. No porque no hubiera un tono mesiánico parecido. Sino porque la naturaleza de la crisis social era otra. Y también, acaso, porque la cultura política obligaba a ver las cosas de un modo diferente. La crisis de los años treinta, vivida como la realización de una profecía cataclísmica anunciada por los clásicos del marxismo, parecía poner punto final a varios siglos de explotación capitalista. La estructura se estaba cimbrando. O como decía Arlt: "se desmoronaba inevitablemente". Había llegado el fin. El fin se manifestaba en quiebras, atroces *dumpings*, oleadas masivas de desempleo y un sobrecalentamiento de los aparatos políticos de dominación.

En los años cincuenta la crisis se manifiesta de otro modo. En lugar de que la maquinaria capitalista se detenga, se pasmee y parezca deshacerse en pedazos, lo que encontramos más bien es una crisis de crecimiento. Mejor dicho: se trataría del agotamiento de un periodo de franca expansión, provocado primero por la Segunda Guerra Mundial y después por la guerra de Corea. En esos años, como se sabe, México pasa de ser un país predominantemente agrícola a uno industrial. La clase obrera, con una fortalecida conciencia de clase, se decide a enfrentar la política económica del gobierno, que quiere pasarle la cuenta de la espiral inflacionaria y que está dispuesto a movilizar todo el aparato de dominación en su contra, con tal de sofrenar sus intentos de conquistar su autonomía.

En el campo literario, la denuncia política, en caso de haberla, tenía que someterse a nuevas determinaciones. El simplismo, acaso efectista, de otras décadas, no podía repetirse. Por eso en un pasaje de *Cada cosa es Babel*, Eduardo Lizalde se burlará de esos "pobres poetas que encanecen intentando / romper los tímpanos de cal de una pared / a nombre del proletariado" (Lizalde *Babel* 44). No podía ser de otro modo. Los poetas de los años cincuenta son el producto de una complejidad que atraviesa la década. El hegelianismo de González Rojo, con sus sorprendentes atisbos gongoristas, como consta en *Dimensión imaginaria* (1953), lo mismo que el sofisticado trabajo metafórico de Marco Antonio Montes de Oca en su *Ruina de la infame Babilonia* (1953), son una muestra de que la trabazón entre la literatura y la política tendrá que darse ahora sobre otras bases.

Si es cierto que las vanguardias literaria y política a menudo se dan la mano, y si es verdad, como se ha dicho, que no es casual que algunos de los integrantes del poeticismo terminen militando en esa disidencia dentro de la izquierda marxista que conocemos con el nombre de *espartaquismo*, también habría que decir que en nadie como en Eduardo Lizalde se da con tanta intensidad, o cuando menos, con tanta insistencia, la preocupación por hacer una poesía política, esto es, una literatura de denuncia. Incluso en un poema eminentemente filosófico como

Cada cosa es Babel, y pese a que todo indica que se trata de una indagación entre el nombre y la cosa, que habrá de permanecer en un alto nivel de abstracción, es posible encontrar referencias oblicuas a la brutal movilización policíaca con la que se ha sofocado el intento de los obreros por defender sus intereses.

Pero he dicho que el ciclo de la represión del movimiento obrero se localiza en los años cincuenta. Justo en los años en que surge el poeticismo, y en que Lizalde realiza sus primeros intentos de escribir una poesía "social" sin hacer concesiones a la simplonería radical. Si bien es cierto que el propio Lizalde ha desconocido su producción poética de los años cincuenta (la recopilación de su obra, publicada bajo el nombre de *Memoria del tigre*, se inicia con *Cada cosa es Babel*, libro de 1966), creo que interesa volver los ojos hacia este tramo de su pre-historia literaria, no para documentar sus excelencias, que son más bien escasas, sino para reconocer la desmesura implícita en su proyecto. Desmesura que denota el surgimiento, a mi juicio, de una nueva medida. De un nuevo lenguaje que tiene que ver con otra idea de la escritura por la que habrán de transitar, no importa si lo reconocen o no, poetas de generaciones subsecuentes.

En su *Autobiografía de un fracaso. El poeticismo*, Lizalde dice que a partir de 1955 trató de incursionar en una poesía social que fuera "intransigente desde el punto de vista artístico". Relata su oposición al nerudismo, y cuenta su desprecio al "viejo cuento realista-socialista y stalinista o zhdanoviano de que se podía hacer literatura, aun de encargo partidista, con mensaje social y aliento proletario" (Lizalde *Autobiografía* 51).

¿Era posible hacer una poesía "social" rechazando al mismo tiempo los moldes que consagraba la ideología marxista de la época? ¿Era posible "cantar" sin incurrir en la sobada oratoria de la poesía nerudiana, y sin caer en las fórmulas simplistas del realismo-socialista? Lizalde, muy retrospectivo, lo niega todo. Y, sin embargo, pese al notable afán de reducir a polvo toda una etapa de su vida, en el gesto mismo de descalificar la espantosa hibridez de esos textos, Lizalde los "salva" de alguna manera al incluir una selección de ellos en la parte final de su *Autobiografía de un fracaso*.

¿Qué encontramos ahí? Para empezar, las “Décimas de Guillermo Tell”, texto extraño, bizarro, como todos los precoces productos del poeticismo, en el que la novedad de la concepción choca con las reminiscencias gongorinas y con la forma métrica utilizada. Estas “Décimas de Guillermo Tell”, que habían permanecido inéditas y que su autor fecha en 1951-53, son por su forma y su contenido hermanas gemelas de las aventuras de ese Pulgarcito metafísico que aparece en *Dimensión imaginaria* de González Rojo. No es sólo la asunción de lo *childish*, esa manera de recurrir a materiales temáticos tomados de la literatura infantil. Es también el hegelianismo, que funciona en *Dimensión imaginaria* como infraestructura de un movimiento en espiral, y que en el texto de Lizalde se manifiesta como una delirante *interpenetración de los contrarios*: la flecha de Guillermo Tell es una rama de manzano a la que le florecen repentinas manzanas (eventualmente esa manzana puede ser la testa de su hijo, manchada en sangre); al revés, las ramas del manzano son agudas flechas, que cada vez que dan en el blanco engendran una manzana. Esto quiere decir que el arquero, Guillermo Tell, es igual al árbol que produce frutos. Sólo que como la sangre llama a la sangre, lo que le puede florecer es la manzana de su hijo:

Al ser Guillermo la fuente
de esta savia del impulso
su flecha es brazo con pulso:
su flor con forma de punta
tendrá por fruto la frente
del niño sobre el que apunta;
sangre y no savia la impele,
nunca dar una manzana:
será una cabeza humana
siempre el sitio a donde vuela.

Las últimas dos estrofas revelan el sentido del texto: se trata de una suerte de poética. El escritor, lápiz en mano, también es un arquero que prefigura el fruto antes de dispararle, que

concibe, pues, "fruto invisible primero". Lo dice el texto: "...el fruto es el poema / y ya en el aire su esquema / hace la flecha que blande / como un lápiz el arquero..."

Además del juego con la interpenetración de los contrarios, hay en estas "Décimas de Guillermo Tell", como se veía en el texto de González Rojo, una obsesión por las dimensiones. Del devenir-pequeño al devenir-grande y viceversa. El síndrome de Polifemo y Pulgarcito vuelve a aparecer en este poema de Lizalde que, no por nada, comienza así:

Debo crecer quizá
 como los héroes,
 mas por mi estatura enana
 no alcancé con la cabeza
 ni siquiera la manzana
 que el gran arquero atraviesa...

Como aparece otra vez, Góngora mediante, en el arranque de otra de las décimas:

Tienes árbol doble altura
 que un cíclope —pues careces,
 de una pupila, dos veces—...

Si una lección de poética ("ir a lo humano" o, en dado caso, prefigurarlo) se desprende del texto, hay que reconocer que esta lección se predica muy en abstracto, siguiendo los moldes más estrictos del primer poeticismo. Por eso Lizalde lo llama *pièce de resistance* poeticista. Sin duda: por su tozudo trabajarse dentro de un sistema metafórico peculiar, en el que se advierte, como lo asegura el propio Lizalde, una "intensa y prolongada plomería de composición conceptual y metafórica", cuyos resultados, en la mirada denegatoria del autor, parecen "absurdamente cómicos, rígidos y desafortunados" (Lizalde *Autobiografía* 53). Sin negar sus evidentes caídas, creo que es este arduo proceso de composición, la llamada *plomería* del texto, para decirlo en términos artesanales, lo que hace que las décimas conserven un interés.

Pero la verdadera heterogeneidad del lenguaje no está aquí, sino en los poemas políticos subsecuentes. Me refiero a los poemas incluidos en *La mala hora* (1956), y a algún otro texto suelto como "Odesa" (1958) y como "La sangre en general" (1960), publicado este último en la revista *Polémica* de los disidentes "espartaquistas" recién expulsados del Partido Comunista Mexicano, según noticia del autor.

¿Qué encontramos en *La mala hora*? Ya lo ha dicho el mismo Lizalde: una extraña mezcla de Góngora con Marx. O si se prefiere: de poeticismo (o sea, de complicación escritural) con protesta política. Como si hubiera puesto sobre los pies al venerable Hegel, hasta entonces de cabeza según la canónica marxista, Lizalde se olvidará de mitologías y simbolizaciones para intentar una poesía materialista, una poesía que pueda hablar sin dificultades de la realidad económica, de las devaluaciones, de la carestía de la vida, de nuestra dependencia con respecto al dólar, del hambre, del colonialismo, de la lacra turística, de la acumulación de la riqueza, de la bomba de hidrógeno, del racismo, de la caída de Jacobo Arbenz en Guatemala y, en fin, de todo aquello que pertenece a la realidad concreta. ¿En estricto sentido? No demasiado. Porque además de los elementos de la existencia común, además de la brutal concreción de una realidad económica y social a la que pertenecemos, aparece también en este libro, por más que de un modo dosificado, el sesgo de la idealidad utópica. El mesianismo marxista, con su ley de la *negación de la negación*, de procedencia hegeliana, hay que reconocerlo, hace su aparición en los pasajes finales. De aquí esta referencia a "una lepra que cure a los leprosos", o la alusión a esa *muerte amaestrada*, muy en la dialéctica de lo negativo, "que en cada cuerpo mate esa porción de buitre / que todos escondemos" (Lizalde *Mala* 47).

El texto no disimula su creencia en la historia, tal y como lo aprendía uno en los manuales de materialismo histórico, entonces al uso. La caída de Arbenz, como se sabe, producto de la intervención norteamericana, se interpretó como un golpe siniestro en contra de los esfuerzos emancipadores de América Latina. Con todo, el poeta no se rasga las vestiduras ni incurre

en llanto. Se trata tan sólo de un accidente que no tiene por qué alterar el destino de los pueblos americanos. Las leyes de la historia, como dice el lugar común, trabajan de nuestro lado. Por eso el libro puede terminar con un toque de franco, de irremediable optimismo: "No porque muera un gallo / se retrasa la aurora".

Mesianismo y estrafalarias imágenes poeticistas. Ahí mismo, antes de terminar, y a propósito de la deposición del dirigente guatemalteco, esta metáfora de cierto modo cómica (las "Décimas de Guillermo Tell" eran más cuidadosas al respecto): "No importa si en Guatemala / cayó un líder, / no importa si al primer puño elevado le ciñieron / una pequeña jaula del tamaño de un guante". Desmesura, quiero decir, desproporción. Este guantecito doméstico que es una pequeña jaula en la que se encarcela el vuelo inicial de ese puño, que funge de pájaro libertario, resulta simplemente ridículo. Le aplica a una figura histórica una imagen de bisutería. El asunto, en lugar de crecer, como se adivina en la intención del autor, desciende a los ámbitos de Disneylandia. Si la imagen es una configuración de lo imaginario creada por el hombre con el fin de manipular una realidad determinada, esto es, con el fin de trabajarla de acuerdo con sus necesidades, hay que reconocer que por esta vez la imagen poeticista ha quedado muy por debajo de sus intentos de racionalidad. La intervención extranjera, el golpe de mano perpetrado con sangre, adquieren los tintes de lo curioso, todavía más, de lo inofensivo. El devenir-pequeño le juega una mala broma a la historia latinoamericana.

Otras imágenes se pretenden más efectivas. Es característico del poeticismo, y corresponde acaso a su vertiente plebeya, el afán por utilizar, con las modificaciones del caso, elementos tomados de la cotidianidad. Lugares comunes del pensamiento o frases hechas, pertenecientes al repertorio lingüístico, serán procesados por el verso poeticista, con el objeto de darle la vuelta a lo que ya se conoce y hacer patente lo que hay en ellos de contenido no explorado. Así en *Dimensión imaginaria* la línea de la vida se convierte en su contrario, esto es, en lo que implícitamente alienta en ella, que no es otra cosa que la

muerte. El periplo de Pulgarcito se origina en una borradura: al carecer de la línea de la vida no está preparado para morir. Es esta falta la que ocasiona su recorrido.

En otro pasaje vemos que la mirada de Pulgarcito se coloca "botas de siete leguas." Explica González Rojo en pertinente nota al pie de página: "Si con los pies recorre Pulgarcito un tramo diminuto de sendero, con los ojos salta prodigiosamente a la lejanía" (González Rojo *Dimensión* nota 68). Trasposición de un enunciado archiconocido, tomado de la mitología infantil, para decir a lo fantástico lo que todo mundo sabe: que la mirada llega lejos.

Lizalde no se maneja de modo diferente. Utilizar los estereotipos, trabajarlos como matrices de la significación, es algo más que un mero capricho de escritor. La arbitrariedad, en dado caso, tiene un fundamento: se trata de que los obreros entiendan estos poemas, de que puedan sentirlos como suyos, de que se reconozcan, en fin, en el tramado de los versos. Por eso Lizalde puede iniciar *La mala hora* con unas líneas como las que siguen: "Para los pobres ya el pan era tortuga / que mucho tiempo tardaba en caminar / del mostrador a la boca". El sentido último de estos versos es, sin duda, tautológico: no se le puede explicar a nadie en qué consiste el hambre que lo aqueja. Muy limitado se ha de ver el didactismo que quiera explicarle al pobre lo que le cuesta el pan. Como Lizalde supone que esto no se sabe, hace una trenza con el pan, la liebre y la tortuga. Los viejos cuentos griegos vienen a cumplir de nuevo, aunque con resultados infructuosos, una tarea cognoscitiva. La liebre: estereotipo de lo rápido. La tortuga: de lo lento. Con esta base retórica ya puede el poeta explicarnos el fenómeno inflacionario:

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 (Lizalde *Mala* 11).¹

El relativismo de las velocidades aplicado a la economía. En otro lugar del mismo libro, el autor funde una sentencia bíblica con una frase hecha: hay cosas que cuestan "un ojo de la cara". Al fundir, al amalgamar, Lizalde recurre a la hipérbola. De nuevo, el asunto económico. La carestía de la vida, un "signo de los tiempos" en la década de los años cincuenta: "Pero no sólo de pan, dicen los ricos, / vive el hombre, / y el pan cuesta por eso diez ojos de la cara". De donde, concluye el escritor, si el pobre tuviera bastantes ojos de la cara para canjear por pan, se quedaría ciego tres veces al día...

Rara vez, es cierto, Lizalde logra elevarse por encima de este mecanicismo pedagógico. En otro pasaje, siguiendo de cerca el tono infantil que ya se le conocía a González Rojo, Eduardo Lizalde, en un prodigio de *explicación* poética de acontecimientos de la historia, declara que la bomba de hidrógeno cayó en Hiroshima "para que todos los niños del Japón supieran / de una vez qué cara tiene el Coco" (Lizalde *Mala* 36). Sin comentarios.

Si Pulgarcito, como puede comprobarlo quien acuda a *Dimensión imaginaria*, juega a la gallina ciega o a los encantados, el proletario de Lizalde juega a la roña. Transcribo entera la estrofa para que se vea de qué modo este texto lizaldeano juega con el devenir-grande de un copo de algodón que la magia metafórica convertirá en manjar propicio de un carnívoro:

El pobre, siempre roñoso de su hambre,
siempre jugando a la roña, niño eterno,
persigue el pan desde que sólo es trigo,
como el hambriento lobo, que hace guardia

¹En este mismo orden, el estómago del pobre, según Lizalde, es un reloj tan, pero tan hambriento, "que, de tener un cu-cu, lo tragaría" (!).

ante el pequeño copo de algodón
 para morder su carne cuando el copo
 se convierta en cordero (Lizalde *Mala* 12).

La mala hora, por otra parte, no rehuye un contenido mesiánico. Se inscribe, a su modo, y como se dijo antes, en el horizonte de la redención. La penuria capitalista que deforma la boca del hambriento hasta volverla un poro gigantesco, un poro monstruoso e inverosímil en el contexto de nuestra lectura (“Cuando se abre la boca del hambriento / es el más grande poro de su cuerpo”), será compensada con una poca de abundancia. Un tiempo vendrá en que la tierra sea tan fértil, que las semillas estallarán sus frutos, no en el campo, sino en *los surcos de la mano* del campesino que las siembra. Típica utilización poeticista (y conceptista) de los dos sentidos, agrícola y anatómico, de la palabra “surcos”. El sueño de domeñar a la naturaleza adquiere un cierto matiz mayakovskiano en otro pasaje de este mismo libro. Pues llegará un día, se dice, en que “todos los ríos / aprendan a servirnos el agua de la mesa”; el día en que “el rayo sea inocente como la cuchara / y al primer silbido del fumador / baje del cielo / y le encienda su cigarro”.

“La sangre en general”, un poema de 1960 recogido en *Autobiografía de un fracaso*, ilustra el único elemento que faltaba en este itinerario de la poesía política. Me refiero a la represión. El poema, publicado en una revista marxista que recogió la policía, trata de dar cuenta de la violenta represión con que el Estado mexicano cegó el movimiento huelguístico ferrocarrilero de 1959. Tan fallido como los textos de *La mala hora*, este poema es un tozudo ejemplo de la heterogeneidad poeticista. Mezclar todos los registros, confundir todas las dimensiones. Las *arterias*, esto es, las calles, nunca tuvieron mejor nombre, pues reptó en ellas una insólita sangre de procedencia obrera. La cabeza de un trabajador, después de los macanazos en el zócalo, se agranda “como luna del día”. Se menciona a Lilliput, se menciona la Atlántida. Vemos la santidad de Asís “dando a comer su mano al lobo enfurecido”. Por supuesto, no se gana nada con “gruñir en verso” ni con “patear las rocas hasta enro-

jecerlas" (desafortunada translación de sentido). La burguesía, según se entiende, y aquí otra vez Lizalde le da la vuelta a una frase preconstruida, tiene la sartén por el mango, pero es la sartén de la sangre. O sea: la represión. El garrote estatal. Lo que Marx llamaba la violencia organizada. El sentido de la historia indica que, en efecto, hay que darle la vuelta a la expresión. Quiero decir, una vuelta más. Será necesario arrebatarse a la burguesía su dichoso sartén, para que así, final feliz que ya deseábamos, fulgure este utensilio "como una antorcha firme en nuestras manos".²

Asombra, hay que decirlo, la incapacidad de este Lizalde para hacer creíble, ya que no la denuncia, siquiera la descripción de la violencia. Hasta aquí, según se ve, la imagen poeticista no deja de ser un escaparate de lo curioso. Lo que captura esta imagen es algo ingenuo, superficial, deformado, carente de contenido. Poco se habla, asegura el poema, "del hombre que ensartó su cuerpo al de una bala / como el hilo a la aguja de la muerte". Por una extraña inversión, de seguro involuntaria, no son las balas oficiales las que masacran al obrero; al revés, el obrero *busca* la bala para que lo maten con una especie de acrobacia funambulesca que vuelve su muerte, no un hecho trágico o doloroso, sino una virtuosa demostración de puntería a cargo del victimado.³

Escarbar en el tiradero, remover los despojos después de la batalla, buscar las monedas de oro en los bolsillos de los muertos, sabiendo que aquellos que podrían reclamar los cadáveres se encuentran a distancia, puede parecer un acto de sadismo o de morbosidad. Máxime si se sabe que no hay monedas de oro en ese erial que ya comienza a oler a muerto. Si la pes-

²La historia misma mostró en la época previa al golpe pinochetista lo endeble de la imagen utilizada por Lizalde. Durante los acontecimientos que precedieron al golpe contra Allende, la burguesía timorata inventó una forma de protesta específica para sus limitaciones de clase: me refiero al llamado *cacerolismo*, realización paródica, e incluso, un poco tétrica, del abortado sueño de Lizalde.

³Otra muestra de ineptitud, que transcribo sin comentarios: "Hay que decir, la sangre viene a la ciudad / desde los duros flancos montañosos de este obrero / nevado por los golpes" (subraya EE).

quisa literaria es decepcionante, si muy poco de valor ha podido salvarse, hay que reconocer que la incursión no ha sido inútil: hemos conocido la audacia de una escritura que ha tratado de darse a sí misma las normas de su complicación, que no ha dudado en abandonar las seguridades del solar nativo con tal de establecer un comercio más amplio con el mundo. Pese a fracasos y desbarrancaderos, hemos asistido a las bodas de una poesía con el fantasma de la heterogeneidad. De la mitología infantil a la espiral inflacionaria, de las aporías de Zenón a la denuncia de la violencia represiva: esta escritura quiere elevarse por encima de los tópicos que impone la "bella subjetividad", para fundirse con los cataclismos históricos. El aliento mesiánico, por cierto, es uno de sus componentes esenciales. *La mala hora*, como quiera que se le vea, es un fracaso literario. Con todo, tampoco es aconsejable borrarlo o simular que no lo conocimos. Lizalde puede decir, está en su derecho, que este libro no existe en el tablero de sus logros; el registro de los procesos, en cambio, no puede no considerarlo. Aquí están las huellas, todavía cenagosas, de una escritura diferente. De una poética que se asume de otro modo frente a la historia, y que por ello mismo se vuelve otra con respecto a las escrituras establecidas (que moviliza, de otro modo, metáforas inusuales). Por encima o por debajo de las peculiaridades bizarras de esta escritura: una nueva posición ante el conocimiento. Quiero decir: una búsqueda explícita de la escritura como conocimiento. La poesía deja de ser el receptáculo de una emotividad, el vaso patético de un sujeto que tiene sus sufrimientos por muy edificantes, y que, por lo mismo, necesita transmitirlos a los demás. Esta búsqueda de una nueva conciencia a través de la literatura, este acento en la *gnosis* que busca un paradigma diferente, aparece en el pasaje final de *La mala hora*. Si de acuerdo con el concepto jurídico que consagraron los romanos y que se continúa hasta nuestros días, hemos de representarnos a la justicia con una venda en los ojos y sosteniendo una balanza, imagen ideológica de una supuesta "imparcialidad" ante las diferencias de clase o de posición económica, Lizalde, que quiere oficiar en nombre de una nueva formación histórico-social, no puede

menos que pedir una justicia lúcida, con los ojos abiertos. Por eso dirá, en un tramo preñado de significaciones: “Mejor que la justicia no sea ciega, / que tenga ojos de lince, / que sea como la noche de la selva: / con más ojos que carne...” (Lizalde *Mala* 54).⁴

Ya se verá, en *Cada cosa es Babel*, que el lince es la figura que corona los procedimientos de la *gnosis*. El poeta, representación de la supra-conciencia de su época, no puede ser sino *lince de lince*. No es raro que en *La mala hora* este emblema de la vigilia se le atribuya a la imagen de la justicia. Que se le use, todavía más, para refutar la idea “burguesa” de la justicia. Más adelante la figura del lince se fijará en el personaje histórico que le puede sacar el mayor partido. Por lo pronto, *La mala hora* ya ha suscitado dos fusiones que me interesa destacar. Primero, la de la justicia y el conocimiento. Que la justicia sea ciega pertenece a una tradición jurídico-ideológica que se remonta al derecho romano. Es esta tradición la que refuta el texto. Segundo, y esto es todavía más abarcador, el de las relaciones del hombre con la naturaleza. ¿Cómo se inserta el hombre en el cosmos? ¿Qué relación guarda con el mundo natural, esto es, con la naturaleza exterior a él? Contra lo que pudiera parecer, el texto postula una armonía profunda entre el conocimiento y esta naturaleza de la que él proviene y de la que se supone él es la superación. Superación hegeliana, acaso, que no niega su relación con otras etapas del desenvolvimiento de la idea; que no reniega de sus orígenes, sino que al revés, se reconoce en ellos. Por eso después de proponer que la justicia ha de tener ojos de lince, el poeta agrega, con imagen inusitada: “que sea como la *noche* de la selva: / con más ojos que carne”. Así, el mundo natural, resistente al conocimiento, se le torna hospitalario. La selva, forma exacerbada de la complicación natural, emblema de lo misterioso, de lo oscuro, de lo incognos-

⁴No sería remoto que la imagen del lince provenga de la poesía de Lope de Vega. En su famoso soneto “A la noche”, Lope la llama “encubridora vil, lince sin vista”. Lizalde invertirá el sentido. Pedirá una justicia que no encubra, con mirada de lince.

cible (la redundancia lizaldeana “la noche de la selva” resulta sintomática), se convierte en un inesperado manantial de luz: tiene *más ojos que carne*.⁵ Victoria de la lucidez donde debiera prevalecer lo enigmático. Victoria de lo legible donde debiera reinar el galimatías. A la irracionalidad burguesa, podría decirse, Lizalde opone una racionalidad de nuevo tipo.

Esta actitud ante las potencias del conocimiento caracteriza en todo y por todo lo que es el mejor libro poeticista de Eduardo Lizalde, *Cada cosa es Babel*. La empresa magna del poeticismo, que consistía en el intento de trasponer los límites del individualismo burgués, y por lo tanto, de su lirismo decadente, oponiéndole una poesía trans-subjetiva, de cierto aliento épico, alcanza su máximo logro en este texto admirable. Que la institución literaria haya pasado por alto su existencia, sin eufemismos, que lo haya menospreciado, es algo que poco importa. *Cada cosa es Babel* es uno de los pocos textos poéticos de este siglo mexicano que puede exhibirse al lado de *Muerte sin fin* de José Gorostiza. No digo que lo iguale ni mucho menos que lo supere en calidad poética; digo que hay una evidente afinidad entre ellos. Que en algún momento sus proyectos se tocan.

Afirma Hegel: “El camino del espíritu es el de la mediación y el rodeo” (Hegel *Lecciones* 39). Ya se vio que escribir *Cada cosa es Babel* supuso, más que una propedéutica, una temporada en el infierno. El círculo arcaico de la mitología infantil, primer eslabón de una conciencia acaso hostigada por un caos que escapaba a la comprensión. El círculo del ideólogo manco que se yergue como el depositario de la verdad. El círculo de los lugares comunes que sin éxito querían ensayarse como formas poéticas. Este rodeo, que cuesta sangre, con su cuota de esfuerzo, sólo vale la pena si conduce en efecto a la pieza

⁵ Hay en la expresión de Lizalde evidentes resonancias de Lope de Vega. En la edición de las *Cartas completas* aparecen estas líneas: “Ella es un ruiñeñor, mucha voz y poca carne...”; “...que no me han hallado otra pasión viciosa fuera del natural amor, en que yo, como los ruiñeñores, tengo más voz que carne”. Cf. Lope de Vega, *Cartas*, cartas núms. 146 y 263, pp. 210 y 339. Debo estas referencias a la amabilidad de Joseph Silverman (f), por intermedio de Margit Frenk.

maestra. No es necesario citar a Connolly para saber que es el resultado final el que autentifica y redime los descalabros del recorrido.

En este calvario del espíritu, o de la inteligencia, como se quiera ver, se obtiene una distancia frente a las sollicitaciones de la realidad. La denuncia y la propaganda, en dado caso, se interiorizan. No es que desaparezcan: se vuelven invisibles. Se mimetizan con la sustancia poética para actuar desde adentro, desde la verosimilitud del texto. *Cada cosa es Babel*, y esto se anuncia desde el título, propone una indagación sobre las relaciones que existen entre el nombre y la cosa, entre la palabra y la realidad. En la búsqueda de un nuevo orden racional, propia del poeticismo, este libro, que es su logro de madurez, se apoya en cuando menos cinco filosofemas que expongo en seguida:

1. *Cognoscitivismo*. El texto poético se asume como una empresa de conocimiento, y, si se quiere, un tanto hegelianamente, de autoconocimiento. Al indagar acerca de las relaciones que existen entre la palabra y la cosa, el poema ayudará sin duda a que el sujeto aclare a su vez cuál es la posición en la que se encuentra como habitante de este mundo.

2. *Hilozoísmo*. El mundo es por definición lo amorfo, lo indeterminado. El texto surge quizás como un intento por superar este estado inicial de confusión generalizada, al que el poema no alude, pero que hay que entender como uno de sus supuestos. El poema, con todo, no se propone cancelar esta confusión; se diría, al revés, que la reencuentra en un nivel más alto. Dinamismo y transformación son inseparables de la materia. Así entendida, la realidad aparece como un flujo indetenible y multidireccional, como un río que no cesa de discurrir y que continuamente se desborda.

3. *Antropomorfismo*. Lo entendería en dos sentidos. Primero: el sujeto todo lo traduce a sus categorías. A este respecto, se diría, la obsesión del poeta es volver antropomórfico todo cuanto toca. Segundo: en tanto suprema floración de la materia, el hombre resume y supera todas las formas de existencia.

De aquí que el mundo natural remita necesariamente a esta creatura. La estrella sólo se reconoce como estrella en el cerebro del hombre que la contempla.

4. *Logotetismo*. Como se desprende del enunciado anterior, la palabra, en tanto producto específico del hombre, es superior a la cosa, es más rica en determinaciones que la cosa. O sea, el nombre es una posición en la realidad. Le da existencia al sujeto que lo profiere y a la realidad a la que remite como referente. La *interpenetración de los contrarios*, en este punto opera en dos direcciones. De la cosa a la palabra: "Hablar de lo que vuela implica el vuelo". Al revés, de la palabra a la cosa: "Roca, le digo, y comienza a ablandarse".

5. *Practicismo*. Lo entiendo como una extensión del punto anterior. La palabra *interviene* en la realidad. Esto es, la transforma, la penetra, la horada, la desgaja, la modifica. Lo leemos en uno de los pasajes finales del texto: el grito poético saca agua de las piedras ("viborillas de materia menuda"). Es —se asegura en otra parte— "amorosa piel / que vuelve suave la presa a su contacto".

Salta a la vista la naturaleza eminentemente positiva de este proyecto de escritura. Frente a Lizalde, un Villaurrutia o un Alí Chumacero parecerían poetas del eclipse, que offician su ritual desde las catacumbas. Cada uno de los párrafos anteriores contiene una sentencia afirmativa, de cara a la realidad, de cara a los objetos. Sin que esto tenga nada que ver con los íconos ñoños del realismo socialista, a los que Lizalde mira con ironía, el aura transformadora de las *Tesis sobre Feuerbach* se hace presente en este texto. Quizás, aboliendo las distinciones: *interpretar* y *transformar* el mundo no son momentos contrapuestos, sino complementarios; distinguirlos diacrónicamente es ya falsear las cosas, romper la unidad profunda de los fenómenos que el poema intenta describir. Equivaldría a alterar, en suma, el monismo esencial de su concepción.

Cada cosa es Babel está dividido en cuatro grandes partes. Según entiendo, se las puede rotular del siguiente modo. La primera contiene el planteamiento del problema. La segunda, una crítica del reino terrestre y de la ideología. La tercera,

una refutación del reino de los cielos; y la cuarta, por último, celebra la victoria de la poesía sobre la realidad. De antemano reconozco que esta segmentación es muy esquemática, y que, de hecho, debe ser corregida por cada lector. Si se ha dicho que el poema de Gorostiza tiene la forma de una sonata, algo semejante podría afirmarse del de Lizalde, sólo que en el de este último no hay verdades últimas o, cuando menos, estables. Los temas se entretajan. Se vuelve a ellos para exponerlos de nueva cuenta. Se desarrollan. Reaparecen con variaciones. Nada está quieto. Nada permanece tal cual. Todo se mueve y se relaciona con todo. Si el análisis obliga a la separación, hay que reconocer que esta separación es artificiosa, pues rompe la unidad del poema, su vinculación orgánica.

Uno de los aspectos notables en el poema es la tensión de las contradicciones. La tensión aparece desde los epígrafes del primer capítulo. Uno de ellos, tomado de uno de los heterónimos de Pessoa, Alberto Caeiro, se refiere a la mudez esencial de las piedras: *Sí, escribo versos, y la piedra no escribe versos... Pero es que las piedras no son poetas, sino piedras...* El mismo Lizalde reflejará en su texto el contenido de este epígrafe, cuando afirma, en una de sus líneas más impresionantes: *Denso estar de la cosa entre las cosas...* Ahí mismo, sin transiciones, la contradicción: un verso de corte antropomórfico debido a Pellicer, en el que se habla de una roca *apasionada*. Del mutismo acaso aterrador de los versos de Caeiro al calor subjetivizado de la piedra pelliceriana. Con estos dos hilos comienza a tejerse la trama.

Con estos dos hilos y la intervención del sujeto, que asume la contradicción, y que, al participar en ella, trata de destrabarla. Sabe, sin duda, que él es el indicado para hacerlo:

Y le digo a la roca:
 muy bien, roca, ablándate,
 despierta, desperézate,
 pasa el puente del reino,
 sé tú misma, sé mía,
 dime tu nombre pétreo
 de roca apasionada (Lizalde *Babel* 11).

El hiato existente entre los reinos mineral y animal, postulado por la cultura, no impide el comercio entre los elementos implicados. La roca debe "pasar el puente" del reino mineral y salir de su espantoso mutismo inhumano. Si lo hace, logrará dos cosas que en el fondo son una sola: ser ella misma, poseyéndose en su mudez de piedra, y ser a la vez del sujeto que la nombra. Sí, pero para nombrarla, este sujeto debe recibir primero, de labios de la roca, si se permite la expresión, el nombre de la roca. Así se produce, en este insólito comercio, no sólo la fusión de sujeto y objeto, sino un peculiar traslape de los planos. La exhortación: "Sé tú misma, sé mía, / dime tu pétreo nombre / de roca apasionada", presenta un contraste. A saber: el nombre se ha vuelto rígido, como corresponde a la sustancia de la que proviene, adquiere la dureza de la piedra; en cambio, como si esta alquimia mostrara la otra cara de las cosas, al entregar su nombre la roca revela su calidez oculta, es decir, su esencia antropomórfica.

Es cierto, la roca no habla. No tiene boca para decirlo (Lizalde escribirá: "no cabe un alfiler de labios / en su cuerpo sin rostro"). Y, sin embargo, de algún modo la roca se ha expresado. Por eso, con un gesto de victoria y de justificada autosuficiencia, el poeta continuará: "Pero yo sé su nombre: / roca, le digo, / y comienza a ablandarse".

No se necesitaría más. Aquí está, tal y como lo dibujan las dos estrofas iniciales, un completo resumen del contenido de *Cada cosa es Babel*. Es la pluma del pavorreal que permite deducir entera la existencia del pavorreal. Y que permite adelantar cómo sabrá después de cocinarlo. Hay muchas cosas más, por supuesto, pero aquí está la médula, el núcleo racional.

A partir de esta secuencia de acordes se desarrollará la composición. Se desarrollará y no, porque las conclusiones se nos ofrecen desde ahora, y el subsecuente enriquecimiento consistirá en revelar nuevas facetas de lo mismo.

Como parte del activismo transformador, o todavía mejor, como su eje real, el sujeto hablante ha de adquirir conciencia del dinamismo de las tensiones en que se inserta su actividad. El uso de la palabra conlleva una historia oculta, la historia

de los esfuerzos que preceden a la articulación del lenguaje, en el entendido que la articulación signica implica también un primer acto de dominio sobre la realidad. Elevado a la calidad de divisa y de axioma, el poema establecerá: "Para nombrar un ciervo / hay que tener mejores músculos que el ciervo". Gimnasia histórica, esfuerzo que las generaciones acumulan desde la época de la constitución de las lenguas, y que no tendría sentido si no revirtiera sobre el mundo real. Este axioma, a su vez, encierra un postulado más básico, a saber: que la palabra es superior a la cosa que nombra; en la evolución histórica, en el proceso de la hominización del planeta, la palabra es un más, inaugura un nivel que antes no existía. Por eso, sin perplejidad, sin permitirse la sombra de una duda, el texto afirmará: "La palabra es más densa que la roca..." Sí, claro, podría añadirse, pues consigue ablandarla.

La cosa, en un momento, está a su merced. No le queda sino exhibirle su obediencia. La cosa, asegura el poema, es una "bestia que el solo grito de su cazador / ya enjaula". Bestia que se deja pulir, además, en el taller sonoro de la lengua. Dominante, despótica, segura de su fuerza, la palabra "clava firmes tornillos de acero" en el *algodón* de la cosa.

Todavía más, el nombre modifica igualmente al sujeto que lo ostenta. No sólo lo reticula, ubicándolo en algún lugar del mapa social, también le insufla el señuelo de la idealidad. Lo engatusa con sueños. Leemos: "Fue prendiendo sus garfios en mi cuerpo, / se enredó en mis vísceras, / infló un segundo, verde corazón / junto al mío". Los sueños filosóficos, los sueños ideológicos, los sueños de una poesía que data de Gonzalo de Berceo, provienen de la palabra, y no serían nada sin ella.

Pero la cosa, en un segundo momento, no parece nada dócil. Se vuelve un hueso difícil de roer. Aquí entra el hillozoísmo del poema, su forma de entender la realidad como algo siempre indeterminado, en movimiento, trenzado por múltiples energías. La cosa no está quieta. No es posible cuadrificarla muy cartesianamente. Los esquemas de la forma y el contenido, por esta razón, se muestran insuficientes y un tanto falaces. Lizalde, en este vértice, no puede menos que retomar a Gorostiza, pero

para refutarlo. Las cosas rebosan vitalidad, son proteiformes. Se mueven sin cesar. Por eso hay que “nombrar a lengua suelta, / al correr de la cosa y sus achaques”.

Por eso, también, hay que adecuar el recipiente. Gorostiza había pretendido limitar el problema a una dialéctica de la forma y el contenido. La imagen del vaso que da forma al agua que contiene, le había bastado para dirimir incluso arduas cuestiones metafísicas. Todo quedaba normado en esta imagen que era también una imagen de Dios y su creación. Pero si las cosas no están quietas, si “hierven, pavorreales”, si altaneras — o sólo indiferentes, da lo mismo— “se esponjan” y “se derraman del nombre”, entonces los recipientes gramaticales sirven de muy poco. El vaso de agua de Gorostiza no puede contener a la materia. Al rendirle homenaje, al evocarlo, Lizalde no puede menos que parodiarlo. Lo ridiculizará en los términos del devenir-pequeño, tan gratos al imaginario del poeticismo. Leemos:

El vaso inmenso vuelve hacia el dedal
en su colmarse
con las cosas de ingente levadura.

Así es, el vaso de Gorostiza, en el que cabía todo, incluso Dios, se revela impotente para contener a las cosas: es un dedal ridículo. En cambio, “la cosa ilímite no es cosa terminada / sino chorro perpetuo sobre el vaso”.

Al parodiar esta imagen canónica, y echando mano de sus recursos gongorinos (“Delfín que sigue en agua / corza en tierra”), Lizalde reponderará: “Un mar y un pez que no se tocan / jamás: dos paralelas / trenzadas sin contacto”. No podía faltar la nota heracliteana, grata a Hegel y por extensión a los marxistas: “Nadie se baña dos veces en el mismo río”. Las aguas cambian constantemente. Según la versión de Aristóteles, citado por Hegel: “*No es posible entrar en ella ni siquiera una vez, ya que cambia instantáneamente; lo que es es también, inmediatamente, otra cosa*” (Hegel *Lecciones* 262). En este marco se torna más claro lo que quiere decir Lizalde cuando sostiene:

Al fin sabemos
 que el pez no viaja nunca
 por el mismo mar,
 y el mar tampoco bruñe o sala
 nunca el mismo pez.

Quizás esto no estaba en Heráclito, pero está en Lizalde: el pez cambia. El sujeto se transforma momento a momento. Es un navegante cuya navegación afecta a su propia constitución. El hombre es embarcarse, pero se embarca en sí mismo. Es un viajero "que sólo se detiene sobre el piso / de la nave en que viaja".⁶ Polifémico, pantagruélico, el sujeto desborda su continente. Con esta victoria, con este sobrepasar los límites, con esta demostración de vida del sujeto, concluye la primera parte del poema. Motilidad, motilidad pura: "Que el pie rebasa el agua, coloso de su baño".

El hombre, al fin, es tan proteiforme, y todavía más, que las cosas: es la cosa que además de ser cosa, nombra, dice, poetiza. Fuera de los obvios homenajes a la filosofía antigua, (ya se vio aparecer a Heráclito), Lizalde rinde también tributo a toda una tradición en la poesía mexicana. Si por un lado ajusta cuentas con Gorostiza, enorme poeta sacerdotal, no puede dejar de mencionar y de incorporar a su proyecto poético algunos de los aportes de otros escritores. Ahí están, en este orden, Jorge Cuesta, Alí Chumacero y Octavio Paz.

¿Cómo podía estar ausente Cuesta? En su *Canto a un dios mineral*, extraordinario poema que forma parte de una suerte de tradición subterránea en la que sólo entran los iniciados, Cuesta había planteado un monismo óptico fundamental: de la piedra al canto, del mineral a la expresión poética. La poesía es el producto más alto de la materia. Esto quiere decir: su fruto más sublimado y poderoso. El poema, concluye el texto, es el único "fruto que del tiempo es dueño". La roca, de la que se ha

⁶ Montes de Oca había trabajado una idea muy similar en *Ruina de la infame Babilonia*: "cuando a marinos milagrosos / que navegan sin nave, / se les desfonda la suela del zapato" (*Poesía* 355.)

partido, que está en el origen de todo, es en Cuesta como la entraña del universo. En el poema, como dice Cuesta, "la entraña su pavor, su sueño / y su labor termina". Se avanza, pues, de la pasividad aparente de la roca hasta la prodigiosa energía del poema, que logra domeñar lo más inasible: el tiempo.

Lizalde tiene presente esta lección de Cuesta cuando afirma: "Pero el mundo sin rocas del poeta / procede, en fin, del mundo de la roca". Y es que la poesía no es aérea, como se cree; hay en ella un peso específico, una densidad conquistada por la inteligencia. Por eso en *Cada cosa es Babel*, Lizalde atribuirá al poema el peso de una roca. De este modo, ha de tocar fondo para calar en remotos estratos de la conciencia. No será posible permanecer indiferentes, hacernos los olvidadizos, fingir que no nos damos cuenta: "caer el poema al fondo del oído / con su peso de roca".

La referencia a Alí Chumacero es, creo, más circunstancial. Circunstancial en cuanto a las ideas que conforman la arquitectura del poema, no así en cuanto al repertorio de imágenes a las que se ajusta su autor. La imagen del tigre, que habrá de volverse sustancial en un período posterior de su obra, como lo muestra su libro *El tigre en la casa* (1970), empieza a dibujarse en el uso de un epígrafe de Chumacero en que aparece, si no un tigre, sí una pantera "que en reposo es cólera dormida".⁷

Un epígrafe de Paz abre la cuarta parte. Concordando con lo que se lleva dicho, Lizalde recoge un pasaje de *Libertad bajo palabra* en el que se dice: "hay que cantar hasta que el canto eche raíces..." Pero la presencia de este Paz que acaba de emerger de su encuentro con el surrealismo se detecta también, creo,

⁷ Lizalde encuentra el epígrafe en el poema "La noche del suicida", del libro de Chumacero *Palabras en reposo* (Chumacero 142). Puede adelantarse, a este respecto, que la deuda de Lizalde no tiene vuelta de hoja. Sobre todo en su libro de madurez, *Palabras en reposo*, Chumacero recurrirá repetidamente a la imagen del tigre y sus sucedáneos, como puede constatarse en las páginas 122 (tigre), 125 (leopardo), 134 (bestias), 136 (tigre). Si bien es cierto que la imagen del lince, utilizada sobre todo en *Cada cosa es Babel*, está, como se vió, en Lope de Vega, también se la encuentra en un poema de Chumacero titulado "Vacaciones del soltero". La expresión que retomará Lizalde, aprovechándola para sus propios fines, dice así: "Ojos de lince contra el lince, el cazador / salió de madrugada" (153).

en la respiración más versicular, más amplia, y también más atropellada de esta sección final.

La segunda parte de *Cada cosa es Babel* abandona el campo especulativo para entrar en los terrenos de la política y de la ideología, entendida esta última como falsa conciencia. Las preocupaciones, tan mal resueltas, que saturaban los textos de *La mala hora*, reaparecen abordadas dentro de una sofisticada superior. Al inmediatismo de la denuncia sucede aquí una visión más amplia, de cierto modo historicista. Las cosas vienen de más atrás. Acaso no sirve la ramplona figura del burgués. Hay que urgar en los antecedentes. Por eso esta segunda parte del poema empieza invocando una figura de la edad esclavista: el patricio, pero un patricio deformado ya desde su origen por las mentiras del lenguaje. El que manda en la sociedad manda también en las palabras, las hace decir lo que él quiere que digan, o lo que a él le conviene que digan. Por eso, de pronto, dice el poema "llamamos ángel a un patricio", esto es, nos sorprendemos en la mistificación. El lenguaje nos habla. Sí, de acuerdo, replicaría Lizalde, pero lo hace desde los intereses de las clases. O sea: no puede no vehicular una hegemonía.

Este patricio angélico, endulzado por mieles ideológicas, no tarda en mostrar su verdadero rostro. Dominación de clase significa también represión de clase. El Estado, esa violencia organizada, según la expresión de los clásicos, el "garrote estatal", según la paráfrasis de Lenin, surge en el poema para develar la naturaleza de la dominación. "Pero el patricio muda de aficiones: / conforma el hueco de su mano / a las rugosidades del garrote". De pronto, este patricio es muy actual: "da su gusto a los gases, / rompe un huevo de ganso ante la gansa" y, como se ha vuelto ya una tradición en la política mexicana, "se hace dorar los forros de las bolsas", esto es, los colma de billetes. La alusión a los gases lacrimógenos se complementa aquí con una denuncia de la corrupción institucional. En el imaginario animalesco de Lizalde no podía faltar, como una especie de subtexto, la famosa frase a la que recurría Thomas Hobbes: "El hombre es el lobo del hombre". El patricio es un lobo, un lobo que, siguiendo a Lizalde, "se excede por encima

/ de la L que el nombre entre sus nubes / le marcaba.” Tan es así, que se convierte en perro, y todavía más, en cochinita y en gendarme.

Si el patricio degenera en lo animalesco (y el gendarme, en dado caso, no es sino un episodio de este proceso degenerativo), las cosas también degeneran, desaparecen, son arrojadas a los baúles de la historia. En este caso, la chatarra o migajón de los objetos dejará su rastro en los diccionarios. Caben, ellos, en una “luida voz”. Son “cadáveres / en su fosa común a flor de tierra”. Esta *flor de tierra* es el lenguaje, con mayor precisión, los arcaísmos, que siguen rememorando la cosa muerta.

¿Y qué es el nombre sin la cosa? Cuando cesa la cosa que nombraba, el nombre se queda en meros “huesos”, en “caracteres”. Se convierte en algo absurdo y casi incomprensible. Un puro soplo de aire, un pneuma en estado de disección. Lo dice el texto: “Una voluta el nombre sin la cosa”. Surge aquí un contrasentido, una violencia peculiar, una suerte de nudo explosivo que involucra, dentro de la visión de Lizalde, una violencia en el plano de lo temporal. El nombre sin la cosa, el nombre que se queda solo es “amante non”, perfecto sin sentido, pues no puede haber amante sin el objeto amado, pero todavía más, es “semilla / que en derredor mira pudrirse el fruto”. El fruto ya no está, queda sólo su estela, y el nombre es la semilla solitaria que evocaba ese fruto, eso que se pudrió en el limbo del no-ser.

La imagen de la fruta podrida prepara el escenario para lo que vendrá, una denuncia de un concepto que también se pudrió. Puesto que este concepto es el núcleo de toda una formación ideológica, debe entenderse, creo, que esa formación también está podrida. El marxismo contestatario de Lizalde lo lleva a dar por muerta a la ideología liberal. Todo era engaño ahí. Por eso dirá: “Muerta estaba al parirse y desde el feto / la libertad”. No sirvió —y aquí evoca un episodio del que se había ocupado en otro libro— sino para justificar la caída de Arbenz. Ningún crédito, ninguna validez. La libertad está hueca, está podrida desde su cuna. Por eso, en su furia de crítico dirá, asumiéndose como terapeuta: “La autopsia empieza en el parto de estos nombres”. Recurrirá, de nuevo, a una

violencia contra el tiempo con el fin de expresar la monstruosidad detectada. La libertad, esa palabra burguesa, es "como el buitre que apesta / desde el primer flirteo / de sus progenitores". Es el "cerdo que hiede" diez generaciones atrás y otras diez adelante.

Lapidario, sarcástico, agregará: "Nombres como la estaca del bromista / en el cadáver". ¿Vampírico? ¿Retruecanoso? La libertad, palabra muerta, sería la estaca que el bromista, sabiendo que el muerto está ya muerto, entierra en el cadáver para asustar a los ingenuos. Si es posible *épater* al burgués, ¿por qué no sería posible que la burguesía a su vez se vengara sobre toda la sociedad, haciéndole creer en los poderes de su palabra predilecta?

En este sentido, se diría, somos como sonámbulos. Alucinamos la libertad porque nos han hecho creer que existe. Pero no hay tal. No se trata sino de un sueño sarcástico a que nos ha inducido el dominio burgués. En sus brumas estamos. En las tinieblas, nos pensamos despiertos, tentaleamos. Pero no es así: todos duermen. Lizalde recurre a una especie de paráfrasis sorjuanista, que remite sin duda a *El sueño*. Un texto del barroco, a su manera, sirve para ilustrar nuestro pasmo ideológico. Este pasmo contra el que los poeticistas se revuelven, dignatarios de la nueva conciencia, del nuevo orden que lucha por imponerse.

La negatividad del poeticismo, su impulso diferenciador, se advierte también en el plano ideológico. El sujeto, que se mira a sí mismo como un sujeto en proceso, no puede menos que desembarazarse de todo aquello que lo constituye, de aquello que lo pre-existe y lo alimenta, que ha incorporado a su ser, pero que por esto mismo pone a distancia (los máximos momentos de un *esteticismo* mexicano, encarnados en Gorostiza, Chumacero y Paz, lo mismo que, en general, la ideología burguesa en la que se apoya el dominio de Estado). De alguna manera, como lo sugiere Julia Kristeva, el sujeto en proceso propone una relación distinta "con los objetos naturales, con los aparatos sociales y con el cuerpo propio" (Kristeva 22)

La tercera sección de *Cada cosa es Babel* contiene una crítica al reino de los cielos. Los dioses vocalizan mal, son malos teno-

res, parecen inmensos niños castrados. Los peorcitos copian a Haendel o a Gounod; los aventajados, no pasan de ser “azules loros flotantes, / caricaturas supremas de lo humano”. Se confunden con pajarracos. “Y ¿qué cantan los pájaros?”, se pregunta. La contestación cae por su propio peso: “Armónicos, / simple merengue del aire”. *Flatus vocis*. El antropomorfismo del texto no admite rivalidades. El único que vocaliza bien es el hombre. Su canto es productivo: “Canta el hombre y construye / con su lengua el sabor de lo que canta”. Esto conduce a una exaltación de la figura del poeta. Si la palabra piedra es más dura que la piedra, requisito esencial para nombrarla, según se vio antes, ¿cómo será el poeta? ¿Qué puede decirse de ese sujeto que encarna la más alta manifestación de la palabra, la que se vuelve canto? Lo que Lizalde puede decir tiene que ver con su interior, con sus entretelas anímicas. Veamos: “El poeta —asegura el texto— está lleno de junglas arteriales / y es en el interior más corpulento / que afuera, porque lame, / como el ganado sus acerbos cubos, / un planeta de sal para nutrirse”.⁸

La idea concuerda, sin duda, con la noción del hablante como un gimnasta del verbo. Por eso, si vale decirlo, es más fuerte por dentro que por fuera. Su ánimo, trabajada por el lenguaje, y fortalecida a su vez en la lucha con el lenguaje, es más sólida, más “corpulenta” que el bulto exterior, hecho de carne y hueso. Su interior, su alma, palabra que el texto se prohíbe, está llena “de junglas arteriales”. Hay una selva en él, la selva que no vemos, una esencia indeterminada pero que adquiere su dureza, sus determinaciones, en su comercio con el mundo. Al nutrirse de “un planeta de sal”, igual que hacen los bueyes con sus cubos, al alimentarse de una experiencia totalizante en la que el sufrimiento, el dolor y el trabajo de lo negativo asumen un papel primordial, el poeta se llena de una selva de arterias, de conexiones, de vasos comunicantes.

¿Por qué una selva? Porque la selva, de algún modo, es

⁸Nueva resonancia lopesca. Véanse al respecto las alusiones a la sal en los sonetos CLXXXVIII y CLXXXIX (Poesías 149).

una imagen que transmite la idea del mundo como un caos en acción. También, acaso, porque es la imagen más viva de lo que hemos negado, una complejidad indeterminada, que no ha sido reducida a conceptos ni esquematizaciones, y que se presenta más bien como el reducto de un *fieri* no domesticado, no mediatizado por la cultura. El poeta no puede menos que hablar en nombre de una resistencia a la civilización tanto más taimada e insidiosa en cuanto que en cierto modo él es un siervo del orden que rechaza. De aquí la imagen vacuna de ese animal lamiendo sin repelar el cubo de sal que le corresponde. Pero en su servidumbre, se diría, se cimientan su libertad y su fuerza. En su obediencia, y a través de ella, logra emitir el *no* que lo constituye.

Entre la selva y el jardín, si se le diera a elegir, el poeta escogería la selva. Pero sería muy poco dialéctico si la aceptara tal cual. La selva, al fin, es lo primitivo. El jardín representa una etapa más alta, un cultivarse que es asimilación del tiempo y de la experiencia. Colisión de tesis y de antítesis que lleva a la síntesis necesaria: se escogerá el jardín, pero un jardín que conserva elementos de la primitiva violencia de la jungla. Este jardín, en la síntesis lizaldeana, "resume la sangre de cometa / y el corazón inmóvil del impala, / convierte en rastrillos mansos / las dentelladas del jaguar". Así, el poema, que es de un modo un cultivo de la violencia, será un "jardín de púas". El poema hace sangrar. No es un jardín budista el que se evoca. Es el jardín de la violencia. Un jardín coercitivo en el que la imagen cruenta impone sus señales. Por eso leemos:

Qué morir de la turbia enredadera
prendida a la pared por los tobillos,
princesa fusilada en el desastre
que moja entre los rojos sus caireles.

El poema es una flor difícil. Una flor que encandila con los pétalos de la belleza para mejor clavarnos sus espinas. Es una "Rosa, la más deshojada, / tersa y como los ojos del gato / siempre hundida en sus zarpas". ¿Quién no quiere morir en

esos ojos de gato, cuantimás si se tornan femeninos? Belleza laminada, la llama Lizalde, y desliza en seguida la imagen de esa enredadera a la que acaban de fusilar.

Aunque no hay un nexo conceptual que conduzca a ello, el énfasis en el texto como ejercicio sutil de la violencia vuelve explicable que la última sección del poema se abra con la palabra grito. El grito, máxima condensación vocal de la energía, será el poema. Un grito que se nombra a sí mismo, y que, pese a su potencia, y ésta es acaso su más notable paradoja, "en vez de ensordecer da oídos". El poema es pues una apertura, un engendrar aquellos oídos que escucharán al mundo y al propio poema que hace escuchable al mundo. Todavía más, prodigio de un lenguaje que revierte a su vez en su productor, el poema reestructurará desde su raíz al sujeto que logra articularlo. Por eso leemos:

Grito el poema, que reestructura y cuaja,
 piedra por piedra,
 el cuerpo de su gritador (Lizalde *Babel* 38).

Hijo de las insondables entrañas de la piedra, como quería Cuesta, el grito poético reordena y constituye al sujeto que lo profiere. Reaparece, de cierto modo, el tema inicial: el de la roca y su domador, sólo que ahora en su inversión dialéctica. El poema, engendrado por el sujeto, se encarga de engendrarlo a su vez. Astucia literaria que es quizás también una astucia de la razón.

¿Y no resulta ser así el poeta, por suerte, un emisario de la razón? Por supuesto que sí. Él quiere reinstalar la lucidez en un mundo alienado. Que los demás duerman. El poeta vigilará sin permitirse parpadeos. Él es inquieto lince cuya mirada atraviesa las brumas y sabe ver lo que se oculta bajo la superficie. Y lo sabe ver, podría agregarse, porque sabe arrasarlo.

He aquí la imagen de este depredador, de la que no puede prescindir Lizalde: "Lince el poeta, ha de saber qué víctima nombrar / y cuándo hacerla ruinas en sus garras / y garras

en sus garras, / como el tiempo los naipes de cantera". El poeta, así entendido, no es sólo una conciencia de la conciencia. Es algo más: es conciencia de la *negatividad* de toda conciencia. De otro modo: certeza de que es su capacidad destructiva la que le permite afirmarse en su diferencia. Montado en el tiempo como quien sabe que entiende el sentido de su fluir, el poeta sabe que "ha de buscar en todo el punto en que la mano se desteje / hasta el muñón o la pezuña". Violenta regresión que es, en última instancia, un pacto con la muerte. Sólo el que encara los aspectos negativos de la realidad puede volverse digno de ella. Por eso sostiene Hegel, en alguna parte de su *Fenomenología*: "La muerte, si así queremos llamar a esa irrealidad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto, lo que requiere una mayor fuerza... Pero la vida del espíritu no es la vida que se asusta ante la muerte y se mantiene pura de la desolación, sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella" (Hegel *Fenomenología* 24). Buen dialéctico, Lizalde parece encaminarse a este punto, sin rehusarlo. Por eso dirá, en una de las líneas más hermosas de su composición: "Ha de saber el lince / morir porque su presa sea perfecta".

En tono muy semejante, Marco Antonio Montes de Oca había dicho: "Corremos montados en el ciervo que perseguimos" (*Poesía* 364). La expresión de Lizalde, sin embargo, al subrayar la presencia de la muerte, postula un triunfo sobre lo negativo que da muestras de un *élan* superior. La poetización lizaldeana, en efecto, se despliega en la negación y de ahí extrae lo mejor de su poderío. Por eso insiste: el poeta ha de ser parricida, "devorador perpetuo de sus padres". Nada lo detiene. Imposible salirse del camino. El poeta "sabe que hablar / de lo que vuela implica el vuelo". Es esta certidumbre lo que lo justifica y la que le abre las puertas del porvenir.

Al afrontar lo negativo, afina su lucidez. Por eso el poeta es un "lince lleno de lince hasta el borde". Lo vemos también como un "lince que escupe lince". Su tarea, puede decirse, es injertarle "córneas a las cosas". De esta forma, todo lo que era ciego puede espionarse. A través de este rodeo, ahora sabemos que se trata de la autoconciencia, "el propio espía se espía".

Culmina de esta suerte el largo periplo del conocimiento, un conocimiento que incide en la realidad y que la transforma. Que se funde con ella en un proceso que no está exento de escabrosidades, pero en el que subyace la convicción de que el hombre sabrá sobreponerse lo mismo a la penuria que a la enajenación, para convertirse en el autor y en el actor de su propia historia.

El gesto que se desprende de las líneas finales de *Cada cosa es Babel*, como se mencionó antes, es eminentemente positivo. Este gesto es una invocación. Una invitación a la cosa, ya perfectamente domada, vuelta un cachorro inofensivo, para que entre al aro que su domador le ha colocado en frente. Dice así:

Cosa que incendia el ojo del lince
con la yesca de estar,
acércate a mi mano,
pobre cachorro de ser,
abre la boca y gruñe y haz el muerto.

Ven, cosa, yo te diré tu nombre.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CHUMACERO, ALÍ, *Poesía completa*. Prol. M. A. Campos. México: Premiá, 1980.
- GHIANO, JUAN CARLOS. *Temas y aptitudes*. Buenos Aires: Ollantay, 1949.
- GONZÁLEZ ROJO, ENRIQUE. *Dimensión imaginaria*. México: Cuadernos Americanos, 1953.
- HEGEL, J. G. F. *Fenomenología del espíritu*. Trad. Wenceslao Roces. México: FCE, 1966.
- . *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Vol. 1. Trad. Wenceslao Roces. México: FCE, 1985.
- KRISTEVA, JULIA. "El sujeto en proceso." J. Kristeva y J. Derrida. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Trad. Alberto Dazul. Argentina: Calden, 1975.

- LIZALDE, EDUARDO, *La mala hora*. México: Los presentes, 1966.
- . *Autobiografía de un fracaso. El poeticismo*. México: Martín Casillas/INBA, 1981.
- . *Cada cosa es Babel* (1966). En *Memoria del tigre*. México: Katún, 1983.
- MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO, *Poesía reunida (1953-1970)*. México: FCE, 1971.
- VEGA, LOPE DE. *Cartas completas*. Ed. Ángel Rosenblat. Buenos Aires: Emecé, 1948.
- . *Poesías líricas*. Ed. José Montesinos. Clásicos Castellanos 69. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

El estudio del folklore literario ha recorrido un largo y sinuoso camino desde su nacimiento. Los intelectuales románticos "descubrieron" los textos y los usaron para apoyar sus ideas edénicas sobre la pureza y sencillez primitivas en contraste con la civilización pervertidora. Muy pronto, otros intelectuales, interesados en afirmar una nacionalidad incipiente o debilitada, los consideraron la materia ideal para resaltar características autóctonas que diferenciaran a su pueblo de los demás, afirmando así sus "raíces". Otros muchos consideran el folklore como el mejor medio para el estudio de la expresión de las clases oprimidas, contrastante con la oficial.

Paralelamente a estos usos ideológicos del folklore, realizados por intelectuales aficionados a lo popular o por especialistas de otros ramos, se ha ido desarrollando una ciencia y un verdadero profesionalismo en esta disciplina. También ha existido desde hace muchos años el estudio propiamente literario del folklore verbal, hecho por especialistas en literatura.

Hay, pues, dos grandes vertientes en el estudio de la literatura folklórica: la profesional (literatos y folkloristas) y la no especializada (ideólogos aficionados y profesionistas de otras

⁴ Poco antes de su muerte, el 31 de julio de 1988, nuestro amigo Manuel Díaz Boix le dedicó a *Literatura Mexicana* este artículo, escrito en 1984. Al publicarlo ahora, lo recordamos con el gran cariño y la admiración que lo seguimos teniendo. (N.R.)