



Fotografía: Anibal Angulo

# UNA MIRADA AL TIGRE

Joaquina Rodríguez

La lectura de un texto literario implica siempre un viaje por la imaginación, la fantasía y, desde luego, los conceptos o los juicios de otros. A éstos últimos nos adherimos a veces los lectores de manera integral y entonces empatizamos con el autor; en otras ocasiones, nuestra aquiescencia es parcial, pero entendemos y, por tanto, admitimos el *pathos* del escritor aun sin compartirlo totalmente. En cualquiera de los casos, sin embargo, reconocemos el valor estético del texto. Este reconocimiento es el que deseo verbalizar mediante el análisis de un poema de Eduardo Lizalde, aparecido en su poemario *¡Tigre, tigre!* y que a continuación transcribo.

Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses;  
que se pierda  
tanto increíble amor.

Que nada quede, amigos,  
de estos mares de amor,  
de estas verduras pobres de las eras  
que las vacas devoran  
lamiendo el otro lado del césped,  
lanzando a nuestros pastos  
las manadas de hidras y langostas  
de sus lenguas calientes.

Como si el verde pasto celestial,  
el mismo océano, salado como arenque,  
hirvieran.

Que tanto y tanto amor  
y tanto vuelo entre unos cuerpos  
al abordaje apenas de su lecho, se desplome.

Que una sola munición de estaño luminoso,  
una bala pequeña,  
un perdigón inocuo para un pato,  
derrumbe al mismo tiempo todas las bandadas  
y desgarre el cielo con sus plumas.

Que el oro mismo estalle sin motivo.

Que un amor capaz de convertir al sapo en rosa  
se destroce.

Que tanto y tanto, una vez más, y tanto,  
tanto imposible amor inexpresable,  
nos vuelva tontos, monos sin sentido.

Que tanto amor queme sus naves  
antes de llegar a tierra.

Es esto, dioses, poderosos amigos, perros,  
niños, animales domésticos, señores,  
lo que duele.



Fotografía: Louis Greenfield

Siempre hay un placer en la interpretación y el análisis de un texto literario. El goce estético de un poema reside tanto en la interpretación que otorguemos al mismo como en el análisis de la realización técnica. Si bien es cierto que una sola imagen puede ahorrar mil palabras, también lo es que cada palabra de un poema puede desatar miles de imágenes. Porque un poema es como un *iceberg*: oculta significados y sentidos en la parte mayor que lo constituye. Descubrir lo subdicho forma parte del gozo estético. De ahí el acecho a las palabras del poema.

*Alguien apunta,...acecha, me caza,... me destruye* dice Eduardo Lizalde en

*Caza mayor*; sin embargo no es mi intención destruir al poema –aunque el resultado sea irremediadamente fatal, pues la popularidad que ya ha adquirido éste, quizás haya transformado el discurso metafórico individualizado en propiedad común y, por tanto, participe en la lengua y no en el habla de Eduardo Lizalde– es mi intención, en cambio, descifrar las pasiones tigrescas de un poeta que alberga en su casa a un felino peligroso.

El poema es la confesión personal de una pérdida –la cicatriz del amor– expresada con un rugido doloroso. Es la estupefacción del poeta ante el vacío, la nada que queda –ya no balbuciendo, sino rugiendo– cuando el

amor ya no es. En los versos iniciales se manifiesta el estupor y la incredulidad de que nada quede de la pasión amorosa con un recurso retórico tradicional: la reiteración.

Es una aceptación general que la repetición es una de las figuras más características del discurso poético, consistente en la iteración de dos o más unidades equivalentes en uno o más planos de la lengua; de ahí que adopte la propuesta de Todorov<sup>1</sup> para detectarla en cuatro niveles de funcionamiento: sonido-sentido, sintáctico, semántico y signo-referente, no obstante que no los separe aquí de esta manera dado que la inclusión de un fenómeno en un campo específico no excluye su participación en los otros niveles.

La repetición en la prosa es casi inaceptable. Por ello corregimos repeticiones fónicas por considerarlas cacofonías, y repeticiones de palabras como pobreza de léxico en general; en cambio, en poesía, la repetición de una palabra cualquiera siempre acarrea una intensificación de su significado. Este es el caso del primer verso del poema de Eduardo Lizalde cuando empieza con el adjetivo "tanto" repetido dos veces. La repetición responde a una tendencia muy humana: la lucha constante entre la renovación y lo conocido. En esta tendencia doble y contradictoria, lo nuevo no deja de serlo por expresarse mediante elementos fijos en la tradición; por eso, la reiteración de "Que tanto y tanto amor..." en varios versos del poema intensifica de tal modo el significado y el sentido de todo el poema, que sólo de leer el primer verso se nos corta el aliento.

Además del significado cuantitativo que tiene la palabra en sí misma, se añade la sonorización de las dos oclu-

sivas linguodentales sordas. Por una parte, el primer grupo fónico de *tanto* es un grupo de intensidad, pues se pronuncia con un solo acento espiratorio y es a la vez la sílaba tónica. Si nos apoyamos, no ya en argumentos de teoría fonética, sino en la simple y personal experiencia de pronunciar la frase, comprobaremos que no podemos decir en voz alta los dos adjetivos más que acentuando la primera sílaba con una a prolongada: taaan-to y taaan-to amor, dejando caer la segunda sílaba como si tocáramos el tam-tam: con retumbo de tambores.

Otro poeta podría haber dicho lo mismo quizá con un superlativo, incluso utilizando "tantísimo", pero esta forma es demasiado coloquial y familiar; pasaría a ser parte de un sociolecto y perdería su individualización.

Asimismo, la reiteración rítmica de las frases iniciadas con "Que" (Que tanto y tanto, Que nada quede, Que tanto y tanto, Que el oro mismo, Que tanto y tanto, una vez más, y tanto...) cumple con funciones tanto rítmicas como estructurales. La repetición sintáctica y semántica casi igual produce el ritmo por medio de esta figura que también llamamos paralelismo. Si los sintagmas fueran idénticos tendríamos la forma de estribillo, en cuyo caso un mediano lector de poesía no tendría más remedio que remontarse a la tradición popular española. Pero a Lizalde no le interesa tal cosa, quiere y logra que su poema sea percibido como algo que solamente él podría decir; así individualiza su poesía y así detectamos los lectores el estilo propio de un poeta.

Decía que también hay repetición estructural. En este caso, las frases

adjetivas ejercen una saturación y apuntalan con su letanía el suspenso mantenido hasta el final del poema, la repetición estructural domina y organiza la materia poética hasta la penúltima estrofa y el verso final, donde reside el verbo principal y definitorio del sentido general del poema. De esto hablaré más adelante. Mediante los procedimientos intrínsecos al poema, podemos encontrar a la vez los supuestos extrínsecos de todas clases: morales, psicológicos y cognitivos en general. Me remito de nuevo al primer verso: "Que tanto y tanto amor se pudra, oh dioses", y en esta exhortación a los dioses encuentro la visión cosmológica del poeta: la trascendencia no existe puesto que aquello que los dioses han creado –el sentimiento amoroso– no ha dejado huella alguna. Así pues, el amor vendría siendo como cualquier organismo vivo, que nace, crece y muere; pero tras esa muerte no hay un más allá, ni siquiera "polvo enamorado"; sólo queda la nada. Ante ello, me atrevo a decir que hasta un creyente monoteísta –siempre y cuando no sea un fanático– tran-

sige y se conmueve con el poeta, sin menoscabo de la valorización de la personalidad del autor.

Lizalde reitera su moral herética mediante verbos que contienen parecida carga semántica negativa: "se pudra, se pierda, se desplome, se destrozce"; verbos que producen efectos expresivos y dan fuerza a la frase. Todos significan exterminio, ruina o muerte; y, por otro lado, todos están expresados en la forma reflexiva, de tal suerte que la repetición del acusativo proclítico acusa únicamente a una fuerza terriblemente devastadora, aunque anónima.

El poema no es un lamento de un nuevo Jeremías, ni, menos aún, un ruego a los dioses: es más bien una queja, un gruñido de tigre herido que protesta porque un sentimiento tan grande y poderoso como el del amor no deje residuo alguno.

Digo grande y poderoso porque el poeta utiliza la metáfora "mares de amor" que, por ser plurales, son aún mayores. Por oposición, el mar en singular nos hubiera remitido a otras imágenes y características del amor,



Fotografía: Anibal Angulo

pero el poeta elige "mares" para añadir, sumar variedad de colores y formas, del amor a las denotaciones de profundo, turbulento, cambiante, origen de la vida, etcétera, que el mar en singular tiene.

Metáfora y alusión juntas encontramos en el verso que dice: "Que el oro mismo estalle sin motivo". Metáfora que afecta al nivel léxico semántico de forma innovadora, pues el tropo lo habíamos detectado en la tradición poética identificado mayormente con los cabellos de una dama, pero que aquí se identifica con el amor. No obstante, las relaciones de semejanza entre los significados son los mismos: el amor es como el oro: luminoso, apreciado en todas las épocas y culturas, destella por su brillo, es de alto valor, etcétera; pero ¡ah! ahora ya no es incorruptible –y es en esta connotación del oro donde encuentro la alusión–. Pascual Buxó explicaba los sentidos de la palabra oro en el verso de Góngora –"Mientras por competir con tu cabello,/ oro bruñido, el Sol relumbra en vano;"– añadiendo a los

sencillamente reconocidos el de incorruptible. Se basaba para ello en que durante el siglo XVI, cuando Góngora compuso el soneto, los alquimistas buscaban la piedra filosofal en el oro por ser este metal incorruptible. Sin embargo, en el poema de Lizalde el oro no sólo estalla, es peor aún: se pudre. El dorado amor se pudre.

Asimismo, el verso que dice: "Amor capaz de convertir al sapo en rosa" contiene la alusión legendaria de *La bella y la bestia*. En el cuento, el amor convierte en un bellissimo príncipe al horroroso batracio, pero, a cambio, aquél entrega a su amada la rosa que salvaría a su padre y a su reino. No nos detendremos más en este cuento alegórico aunque contenga amplias interpretaciones. Basta notar que el sapo es otro de los animales que aparecen en el poema, y que todo el bestiario que en él aparece remite al mundo occidental. Es evidente que ha habido voluntad de ello por parte del poeta, pues no están personificados aquí ni el coyote ni la tortuga ni el conejo, mismos que nos remitirían a un

contexto prehispánico o al engarzado con él. En cambio, en otros poemas de *Caza mayor*, sí se nombra al jaguar.

A partir del sexto verso percibimos un contraste abrupto entre la inmensidad de los mares de amor y lo minúsculo de "las verduras pobres de las eras", esas plantitas renuentes a morir en el terreno ya limpio y firme donde se trillan las mieses en verano. La pequeñez no está únicamente enunciada en este verso, sino en los otros cinco siguientes donde a la vez se empieza el bestiario enumerativo con el más vil y desnudo de los animales, la lombriz de tierra (*in absentia*). Me explico:

Sólo una lombriz o bien un insecto minúsculo podrían ver "el otro lado del césped" que las vacas devoran; el lado opuesto al que lamen las vacas son las raicillas del césped, en donde se encuentran lombrices u otros insectos aún más pequeños y deleznable, ante los cuales la lengua de las vacas son hidras que siegan, cortan los pastos. Si nos remontamos al significado mitológico, la hidra es un monstruo marino con siete cabezas, de manera que la lengua de la vaca es para el insecto una serpe húmeda y venenosa septuplicada; de ahí que el poeta utilice el término "manadas de lenguas calientes".

A la devastación del territorio amoroso contribuyen también las langostas, esos insectos que se multiplican extraordinariamente y que pueden arrasarse en pocos minutos comarcas enteras. Es por antonomasia el insecto más destructor desde que en la *Biblia* se le dio un papel protagónico para actuar en Egipto.

El quebranto de amor hace hervir al cielo y al océano, "salado como arena", y Lizalde continúa su bestiario.

Fotografía: Louis Greenfield



El arenque cuando está vivo es como una serpiente –otro animal viscoso y de movimientos culebreantes–, pero el poeta no se refiere al pez vivo, sino al que está conservado en salmuera, por eso elige a esta bestezuela en su comparación con lo salobre del océano. Las formas del duelo por el vacío del no amor –incluidas las lágrimas– llegan hasta el sentido del gusto; es como si al hervir cielo y aguas juntos se concentrase una sal que, por excesiva, escuece el alma y deja su terreno estéril.

En la misma estrofa hay una antítesis entre los "cuerpos" de los amantes –cuerpos sólidos con peso y masa– y el "vuelo" del amor que les levanta cancelando toda ley física, desmintiendo a Newton. El encabalgamiento (el término conjuga forma y contenido del poema) de este verso con el siguiente –"unos cuerpos/ al abordaje apenas de su lécho,"– expresa otro juego retórico. De inmediato, nos aparecen imágenes de piratas y corsarios tomando por asalto barcos y fragatas; mas en el poema, "apenas" los cuerpos de los amantes han iniciado la embestida, apenas han llegado al costado externo, cuando ya la nave se hunde.

Una antítesis más encontramos en la tercera estrofa, donde los elementos destructores y muy pesados –"munición de estaño", "bala", "perdigón"– contrastan con las "plumas"; y éstas, a su vez "desgarran el cielo", como si la pluma de los cuerpos en vuelo amoroso se volvieran tigres que con sus garras hicieran del cielo harapos. Los elementos de ascenso, de elevación –dioses, cielo, bandadas de aves, amor– contrastan con sus oponentes –descenso a cuerpo y materia pútrida.

Para finalizar, tanto estas disertaciones como el poema, diré que la



Fotografía: Anibal Angulo

última estrofa, donde la enumeración de vocativos homologa a dioses y perros, poderosos amigos y animales domésticos, niños y señores, conlleva a su vez una inversión del discurso, puesto que normalmente la invocación se enuncia al inicio de una pieza oratoria para llamar la atención de los oyentes, empero el poema subvierte ese ordenamiento usual con la intención de prolongar el suspenso de las frases adjetivas y que, sólo al final, se enuncie el verbo principal: "Esto duele." Y aunque cada verso del poema nos ha dolido por su romántica ferocidad, es esta ferocidad, precisamente, la que cancela el tono fúnebre que podría tener cualquier otro poema con temática semejante. Sin embargo, el ritmo dinámico del

poema y los bramidos resonantes de estos versos descartan la posibilidad del tono fúnebre, producto de expresiones más atenuadas. Sólo al final, sobreviene en los lectores un estancamiento de ánimo con la palabra dolor. El dolor nos lleva a callar, al silencio. Con el silencio termina el poema; y nos percatamos que el placer estético ha aumentado en proporción directa a la disminución de su ferocidad.

#### NOTAS

1 *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta, 1971, p. 205-236.



Fotografía: John Mc Williams