

## Una historia personal del poeticismo



De izquierda a derecha: Luis Lizalde con Enrique González Phillips, Enrique González Rojo, Eduardo Lizalde, Arturo González Cosío, David Orozco Romo y Marco Antonio Montes de Oca. Bosque de Chapultepec, septiembre de 1954

Aunque mis inquietudes literarias encarnaron en mi precocidad y su aptitud de pararse de puntas, no fue sino hasta la etapa en que viví con mi abuelo cuando se manifestaron de manera imperiosa e intransferible. Antes de conocer a Eduardo Lizalde, había escrito un puñado de

poemas, adolescentes unos, balbuceantes los más, que reuní en un pequeño libro (publicado en Sonora) intitulado *Luz y silencio*. Recuerdo que la confección de este texto niño me condujo, no sólo a la creación poética "profesional", sino a la simultánea y permanente reflexión sobre el acto creativo. Nunca he sido como el jilguero o el turpial que sueltan su canto sin saber por qué cantan, que gorjean sin preguntarse por el origen interno y externo de la objetivación de su bellísima capacidad. Yo canto, sí, pero no puedo dejar de preguntarme por qué lo hago, para que lo hago y cómo lo hago. Quizás, en esto, el filósofo que hay en mí le mete una zancadilla al poeta. No sé. Pero después de que, en un primer momento, he emitido ciertos sonidos o dispuesto en tal o cual forma unas frases, la inquisición por los resortes últimos (psicológicos, sociales y formales) de mi quehacer poético, me hacen iniciar, en otro momento, un nuevo acto creativo en un nivel menor de inocencia.

No sé si resulta un disparate o un acierto este constante afán mío de hacer algo así como la crítica intelectual del sencillo pájaro que abre la garganta para darle luz verde a la belleza. La insistente pregunta sobre el origen de mis poemas, me llevó a la reflexión sobre la poesía, esto es, a la poética. Y esta última me condujo a elaborar, junto con Eduardo Lizalde, la teoría poeticista. Me voy a detener un momento en esta teoría, y en la corriente de poetas a ella asociados, por varias razones: en primer lugar en virtud de que por lo menos cuatro de sus integrantes "figuran" de manera más o menos relevante en el panorama de la poesía mexicana contemporánea: Marco Antonio Montes de Oca, Eduardo Lizalde, Arturo González Cosío y el que esto escribe. Marco Antonio y Eduardo han negado y renegado de su origen. El caso más nervioso y compulsivo de la necesidad de rechazar su pasado, como quien borra apresuradamente las huellas de

un crimen literario, es Eduardo Lizalde, el que, en un texto que porta el elocuente título de *Autobiografía de un fracaso*, se da a la ingrata tarea de demostrar la invalidez y torpeza de una teoría que nadie conoce y que, por ello, nadie ha pedido su enjuiciamiento histórico. Pero dejemos aquí este tema a reserva de retomarlo con posterioridad de manera más profunda y detallada. No es descabellado del todo pensar, en contra de lo que afirman Eduardo y Marco Antonio, que la obra de ambos es, en cierto sentido, *más poeticista* hoy en día que en el pasado, Y que otro tanto acontece conmigo. Se podría argumentar que la creación poeticista pretendía generar, en nombre de la creatividad poética una serie de "hallazgos" (que asumían la modalidad de metáforas, imágenes y todo tipo de tropos) para producir un resultado estético cada vez más concentrado y emotivo. Pero buena parte de los poemas escritos por Marco Antonio, Eduardo, Arturo y yo mismo en la etapa poeticista, llevaban el sello inconfundible de lo grotesco, porque la técnica poética, devenida en una "mecánica de las metáforas e imágenes", no estaba puesta al servicio de un "discurso lírico" intencionado y coherente.

Como la obra actual de los cuatro poetas ha roto con este desfase entre la forma y el contenido, entre la técnica y la temática, no es un disparate concluir, a partir de lo anterior, que Eduardo, Marco Antonio, Arturo y yo mismo éramos malos poeticistas de jóvenes y que ahora, al evitar lo grotesco, y al poner en consonancia el procesamiento y la temática, somos buenos poeticistas. Aunque no es justo este hipotético punto de vista, por las razones que diré, creo que visualiza un importante aspecto del problema. Mi opinión es que la obra completa de Eduardo, como la de Marco Antonio, como la de Arturo, como la mía, llevan la impronta del poeticismo. No quiero decir que se reduzcan al poeticismo, que continúen gestándose bajo los cánones, principios o supuestos -algunos

de ellos realmente ingenuos- de la teoría de marras. Los cuatro poeticistas, ahora expoeticistas, hemos recibido otras influencias, tan significativas o más que la poeticista; los cuatro nos hemos preocupado por volcar en nuestros poemas el sello más íntimo de nuestra personalidad. Pero la influencia de nuestro pasado en nuestro presente me parece, pese a todas las observaciones en contra, un hecho incuestionable.

El nombre de *poeticista* buscaba contraponerse al de poeta. Si este último era el "vate", el "portaliras", el mirlo que canta de manera espontánea sin saber por qué, cómo y para que lo hace, el poeticista encarnaría, suponíamos, al escritor reflexivo y apasionado por el discurso intrínsecamente poético y todas sus implicaciones. El primero era el poeta inconsciente, el segundo era el poeta consciente de su quehacer cotidiano. La poesía poeticista tenía la pedantesca pretensión de comenzar donde terminaba la poesía tradicional. El poeticista debía ser la unidad en un todo del poeta y el crítico, del lírico consciente y del esteta. La síntesis que ocasionalmente se daba en algunos escritores, debía ser el atributo de todos y cada uno de los que se definieran como afiliados a la corriente. La integración del trino y la reflexión, del poeta y el crítico en un solo individuo, nos parecía el camino seguro para la constante superación de la creación poética. Estábamos en contra de dejar a la "intuición" -tan sospechosa para nosotros como la inspiración- el papel de, una vez escritos o publicados ciertos poemas, advertir sus posibles fallas, limitaciones o tropiezos. Queríamos sustituir la "intuición" por el entendimiento, para garantizar, en la medida de lo posible, un viaje en permanente acto de ascensión. Por eso pensábamos que el poeta consciente, el lírico-y-al-mismo-tiempo-esteta debía normar su operación creativa en tres principios fundamentales: la *originalidad*, la *complejidad* y la *claridad*. La primera era interpretada por nosotros, feligreses convencidos de la

novedad, como la urgencia imperiosa de instalarnos perpetuamente en trance de búsqueda. Nada de repetir a los demás y de repetimos a nosotros mismos. A la *complejidad* la veíamos como el método más seguro para obtener esta originalidad, para ser permanentemente distintos y también para dar a luz, animados por un ansia de *creatividad*, un plexo tal de alusiones, ilusiones y relaciones en nuestros versos que no pudiera dejar de producir en el lector una imborrable sensación de riqueza. Pero la complejidad, la opulencia metafórica, las figuras literarias, plagadas de multitud de asociaciones y referencias, iban frecuentemente de la mano de la ininteligibilidad. Si la *complejidad*, pensábamos, era un tesoro, la oscuridad que normalmente la acompañaba era un cofre cerrado a siete llaves. De ahí que junto a la *originalidad* y la *complejidad*, eleváramos a la claridad al rango de principio. En la actualidad no estoy de acuerdo con ninguno de los tres enunciados. La *originalidad* elevada a canon puede interpretarse, y generalmente así se interpreta, como la persecución de la novedad por la novedad, como “dilettantismo”, como avidez, no de una obra consolidada y profunda, sino de rupturas y diferenciaciones artificiales y huecas. El principio de la *complejidad* puede conducir a la idea de que riqueza es igual a amontonamiento o que belleza es igual a la complicación, lo cual la mayor parte de las veces no es exacto. La exigencia de claridad, por otro lado, también tiene sus bemoles: tomada literalmente puede significar la desaparición del misterio, la ambigüedad o la incertidumbre, grandes temas humanos que, excluidos del discurso literario, lo tornarían fútil y superficial. El peligro de la *claridad* es, pues, convertirse en obviedad y chabacanería. No obstante este breve enjuiciamiento crítico de los “tres principios poeticistas”, habla algo en ellos, mal dicho y peor realizado, que contenía su gránulo de verdad. En la etapa actual de mi creación

poética reducirla esos tres principios a sólo dos: identificaría los primeros, el de la *originalidad* y el de la *complejidad* (o *creatividad*) con el de personalidad poética y el de claridad con el de eficacia expresiva.

El principio, si queremos seguir hablando en estos términos, de la personalidad poética rechaza, de la noción de *originalidad*, la ruptura por la ruptura, la avidez de novedades; y hace a un lado, del concepto de complejidad, la mecánica identificación entre riqueza y complicación. Pero conserva de aquellos enunciados las ideas de *originalidad* y *creatividad* en el sentido y bajo el requerimiento de una producción que traiga consigo la novedad, la diferencia de una aportación, esto es, de una objetivación creativa de la personalidad. El problema no es cuantitativo sino cualitativo: el gran poeta es el que, entre otras cosas, se diferencia de sus antecedentes y consecuentes. La exigencia de eficacia expresiva, por su parte, rompe tajantemente con la tendencia hacia la obviedad y con toda “hermenéutica” simplificadora; pero conserva en el fondo algo implícito en el tercer principio: la necesidad de armonizar medios y fines, fondo y forma.

¿Cómo concebíamos Eduardo y yo los principios poeticistas iniciales? ¿Qué deberíamos hacer para garantizar que nuestra poesía fuera original y compleja? La respuesta a estos interrogantes la ofrecíamos en una poética elaborada minuciosa y sistemáticamente. Aunque algunos de los capítulos del libro los discutí con Eduardo, la mayor parte de la obra la escribí yo solo y nunca fue conocida en su totalidad por mi compañero de letras. La teoría poeticista partía de la convicción siguiente: no sólo la métrica y la rima integran los aspectos formales de la poesía, sino que existen otros elementos, generalmente considerados como formando parte del contenido o la materia, que pueden y deben ser agrupados

dentro de dichos aspectos formales. Este punto de vista llevaba a dos conclusiones íntimamente vinculadas: la primera consistía en afirmar que estos ingredientes formales (inmersos aparentemente en el contenido), eran susceptibles, como todo elemento formal, de reglamentarse; la segunda llevaba a la idea de que no sólo una lógica formal, que hace suyas las leyes que determinan la estructura del pensamiento, sino una *lógica poética*.

Si la cuna de la raya es el punto, si la célula es la unidad de base de la colonia o el tejido, la metáfora (y su estructura de semejanza y diferencia) constituía el arranque de la construcción poeticista. Yo escribí, allá por los 17 años, un libro de más de 50 páginas, con el título de La teoría poeticista, en que tenía la pretensión de exponer con detalle, rigor y paciencia las vicisitudes de una lógica de la poesía. Conservo todavía dicho libro y la verdad es que no sé qué pensar de él. Creo que se trata de un mamotreto en que se mezclan, en diversas dosis, la ingenuidad y la intuición, la ignorancia y la clarividencia, la ambición desmedida y la incapacidad de vuelo. No tiene sentido publicar el libro como está. Tampoco, sin embargo, que se pierda en el olvido o en las manos ejecutoras de un estado de ánimo destructivo. Lo mejor sería rehacerlo. Cercenarle pacientemente todas las excrescencias de ingenuidad, pedantería e ignorancia y dejarle y aun robustecerle sus partes más lúcidas e inquietantes. Pero estoy convencido de que nunca haré tal cosa. Mis inquietudes actuales, mis proyectos, mis nuevas jerarquizaciones me impiden volver los ojos a este hijo -¿engendro, aborto, vástago prometedor?- que probablemente esté condenado a perderse. A veces, sin embargo, concibo una idea que no es, pienso, del todo descabellada y que puede salvar al manuscrito de las fauces de la destrucción: publicar una selección de textos de La teoría poeticista y precederla de un prólogo que explique el

propósito, las limitaciones y el sentido de los textos antologizados, amén de intentar ubicarlos en el espacio, el tiempo y la generación en que fueron pergeñados. ¿Llevaré a cabo tal proyecto? No lo sé. Pero hay una serie de argumentos y motivaciones que se hallan en lucha contra el desgano y que no es del todo imposible que pudieran salir triunfantes.

He sido siempre desorbitadamente ambicioso. Una parte de mí mismo está presta a involucrarse en grandes empresas, sueños casi inalcanzables y fantasías colgadas frecuentemente en el clavo de lo imposible. Pero soy perseverante como el que más. Hago proyectos cuya realización, en el caso de ser factible, llevaría años y, sin arredrarme las dificultades, el tiempo y las incomprendiones, pongo manos a la obra y por lo general llego al término de un propósito. Este fue el caso, Ya desde la adolescencia, de la redacción de mi teoría poeticista. Es el caso también de mi proyecto filosófico de la *revolución articulada* y de mi plan poético de *deletrear el infinito*, de los que posteriormente. He sido siempre, además (lo sigo siendo, lo seré mientras viva), tremendamente inseguro. Pero, afortunadamente, en general la inseguridad se me revela después de la creación (o de la obtención de un proyecto) y no antes. Es una actitud vacilante a posteriori, no a priori. Las dudas del valor o la importancia de lo que hago, de lo que emprendo, de lo que pugno por dar a luz, no me embargan antes del acto creativo o durante el proceso de gestación, sino *post festum*. Esta es la razón por la que, por así decirlo, ejercito mi capacidad progeneradora con facilidad, sin titubeos, sin incertidumbres; pero miro con sumo recelo a mi progenie intelectual. Y con frecuencia me gustaría. Si no devorarme a mis hijos como Saturno, al menos desentenderme de ellos, desconocerlos, dejarlos a la mano de Dios. La *teoría poeticista*, como los *poemas poeticistas*, la llevó a cabo con gran entusiasmo, con indecible convicción,

pero una vez terminada, una vez consumado el ambicioso proyecto (a fuerza de perseverancia), sentí más que el entusiasmo de la paternidad, el incendio del escepticismo. Resultado de ello, tal vez para bien, es que en lugar de buscarle un editor al mamotreto, le busqué un buen sitio en el cajón de mi ropero.

El poeticismo no era sólo una teoría poética, sino que iba acompañado de una práctica existencial, un *modus vivendi*. Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Arturo González Cosío, Graciela y Rosa María Phillips, David Orozco Romo y yo nos dedicamos durante algunos años a incomodar modestamente a nuestro entorno y a recoger entusiastas la cosecha de nuestro escándalo. O simplemente a divertirnos como enanos. Organizábamos periódicamente unas "veladas" (ignoro cuál sea el mejor nombre con el cual podrían ser designadas estas reuniones: encerronas, fiestas, happenings, ritos... a las que Marco Antonio Montes de Oca aludió, cuando aún veía con ternura su juventud poeticista, de manera chispeante y regocijada en unas páginas autobiográficas de hace tiempo. En esas fiestas estaba prohibido el alcohol. No así las leches malteadas. A la "filosofía" que privaba en ellas y al lenguaje con el cual se expresaba les dábamos el nombre de "gañeñe", que siempre fue algo así como una palabra en búsqueda de su verdadero sentido. El significado que más frecuentemente tenía, sin embargo, el vocablo "gañeñe" era el de un lenguaje preconceptual o, mejor, aconceptual. Algo así como convertir el *canto VII de Altazor* en regla de escritura y "comunicación". Yo escribí varios Sonetos en "gañeñe". De ellos no recuerdo sino los siguientes endecasílabos:

Snigdo, belardordo cutresando,

ruizna, caznota ruizna, carroquerto...

En este estado de ánimo, a mi hijo Enrique los poeticistas la llamábamos Snigdo, a mi hija Graciela Ruizna y a mi hijo Guillermo Carroquerto. Como es lógico, estos sobrenombres "gañeñudos" no fueron del gusto de sus portadores y a la primera oportunidad que tuvieron se deshicieron de ellos como quien arroja de su ropa un animal venenoso. Las "piezas" "gañeñes" eran de dos tipos: las "canciones concretas" y las "representaciones abstractas". Las primeras - de las que era especialista el dúo conformado por Marco Antonio y Yo- consistían en la selección, metamorfosis "gañeñuda" y libre interpretación de alguna canción popular de Agustín Lara, Alfonso Esparza Oteo, Tata Nacho o Joaquín Pardavé. Nuestra creación máxima fue Relámpago furia del cielo... No "relámpago", palabra modernista de mala fama entre nosotros, sino la bella, concupiscente y nunca olvidada "relúmpago". En las "representaciones abstractas" causábamos sensación Eduardo Lizalde y yo. Eduardo lo hacía, siento, con algo de timidez. Y ese era su mérito. Daba la impresión de que "actuaba" presa de pudor y mala conciencia. Yo era en cambio descarado falto de toda timidez y pudor. Una de nuestras representaciones "gañeñes", del subtipo abstracto, más aplaudidas, fue el nacimiento del lenguaje. Eduardo y yo nos colocábamos al centro de la reunión en forma de trilobites. Movíamos un dedo y, de ser posible, una pestaña. Emitíamos dos o tres sonidos en voz baja generalmente con muchas eses y eles. Se iniciaba un tranquilo intercambio de sílabas primero y de palabras después. Subíamos de tono. Gritábamos, gemíamos, aullábamos. Presas de enorme agitación, en que se entreveraban gesticulaciones, manotazos al aire, movimientos bruscos y caóticos, nos íbamos acercando paulatinamente a una botella de cristal que teníamos entre nosotros. Y empezábamos a dialogar precipitadamente empleando

"palabras" que comenzaban con la sílaba wis (wiswilabia, wistitlabia, wiskuit, wiswy) hasta que los dos, al unísono, efusivos, felices y tomando a cuatro manos la botella gritábamos: ¡wisky! Y todo mundo comprendía que el lenguaje había nacido. Nuestras representaciones (del "lago de los cuencos", el "violín que crece" y otras), no eran la parte única ni central de la fiesta. Había otras fases de la reunión gañeñe dignas de recordarse. Ahí estaba, por ejemplo, el consabido "monopolio de la cena". Invariablemente los más audaces tomaban por asalto la mesa y se adueñaban de las ricas viandas desplegadas a lo largo del mantel. Inútil resultaba la protesta de los hambrientos, los decentes, los de pocas pulgas. La confiscación era un hecho y sólo cabían una serie de negociaciones, difíciles y complejas, con los monopolizadores. Ahí estaba también el cambio de nombre. Arturo dijo en alguna ocasión que su apelativo no era otro que el del doctor Apicú Schöndelderdr. Nos acabó por gustar tanto esta designación que, a partir de cierta fecha, todos adoptamos el nombre de doctor Apicú Schöndelderdr. Todos menos uno. Esto es, el "invitado". En toda velada gañeñe, en efecto, había un "invitado". Era la contraposición entre lo esotérico de los iniciados y la ingenuidad del novato. Toda fiesta gañeñe estaba enderezada contra el invitado. Se trataba de excluirlo, marginarlo, hacer que se sintiera "gente normal" y que le pareciera insoportable serlo. Era en verdad una especie de rito iniciático en el que, si el invitado resistía la prueba, era asimilado sin más a la tribu gañeñe, pero en el que, si proseguía tercamente encaramado en su espíritu de seriedad o "complejo de normalidad" no volvía a ser invitado a ninguna velada. En ocasiones, los poeticistas consentíamos en hacer alguna representación gañeñe en un ambiente exógeno (esto es, en alguna fiesta común y corriente) y era de verse entonces la perplejidad, el escándalo, la envidia, el coraje y la

hilaridad que concitábamos. En una celebración extremadamente seria y burocrática de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM (donde yo fungía como secretario) y de la Dirección de Publicaciones (donde lo hacía Eduardo Lizalde y yo) aceptamos entonar un dúo gañeño. La impresión que produjimos fue inenarrable. ¡Dos jóvenes escritores, atildados burócratas, personas de honorabilidad sin mancha haciendo tales desfiguros y emitiendo tamañas estridencias! Algunos, sin embargo, se entusiasmaron. Se habló de sugerirle a Octavio Paz, a Juan José Arreola que se nos presentara con bombos y platillos en Poesía en voz alta. Todo se quedó, sin embargo, en veremos. Con una excepción: Emmanuel Carballo nos invitó al dúo gañeño Lizalde-González Rojo a mostrar nuestras "habilidades artísticas" en un programa de radio (subvencionado si mal no recuerdo por el Fondo de Cultura Económica) que él dirigía. En aquella ocasión, la presentación radiofónica estuvo constituida por dos números: por una breve, inteligente y como siempre graciosa intervención de Elena Poniatowska (a quien conocí entonces) y por una "canción concreta" (si recuerdo bien por ni más ni menos nuestro famoso "relúmpago") y algunas florituras y variaciones que nos nacieron de improviso a pleno pulmón. Como no teníamos público frente a nosotros, sino sólo los micrófonos, los cables y la técnica indispensable para la radiodifusión, no nos pudimos percatar del efecto que produjo nuestra primera y última aparición en el aire. Llegó solamente a nuestros oídos que muchos oyentes pensaron que se trataba de un programa difundido desde La Castañeda, que los patrocinadores del programa pusieron el grito en el cielo, que Octavio Paz escuchó no muy convencido nuestra intervención (a la que calificó -no nos lo dijeron- "una forma ya consabida de letrismo") y que estuvo a punto de costarle el puesto a Emmanuel Carballo... El gañeño era, pues, el lado

oscuro del poeticismo. Si el poeticismo era el doctor Jekyll, el gañeño era su Mr. Hyde. Si el pecado del primero era la solemnidad, la limitación del segundo era su carácter chocarrero, su enamoramiento del instante, de lo efímero.

El poeticismo era una suerte de vanguardia poética. No obstante, sus feligreses nos colocábamos de manera expresa a distancia del dadaísmo, el futurismo, el ultraísmo y el creacionismo. En especial, considerábamos el poeticismo como una tendencia poética diferenciada tajantemente del surrealismo, el cual no nos convencía ni desde el punto de vista estrictamente literario y estilístico ni mucho menos, a la manera de Breton, Peret u Octavio Paz, como concepción del mundo. Algo había, pese a todo, del surrealismo en las creaciones poeticistas (el libre juego de la imaginación, el onirismo, la "descomposición ontológica ser mundo", etcétera; pero la vía de acceso al ámbito "original, complejo y claro" de las "figuras poeticistas" no era ni el automatismo, ni el azar, ni la creación colectiva (el "cadáver exquisito"), sino, como dije, la lógica poética, nuestra llave maestra para internarnos en los campos sin roturar de la imaginación poética. Los poeticistas no sólo nos dedicamos a una reflexión teórica sobre el quehacer literario, sino que emprendimos varios poemas, generalmente de dimensiones elefantiásicas, en los cuales pretendíamos encarnar nuestra teoría. Recuerdo, entre otros, varios textos de Eduardo, Marco Antonio y míos en que el tema central se hallaba conformado por ciertos juegos infantiles. Es curioso este afán nuestro, muy revelador de la edad que estábamos por entonces estrenando, de sintetizar el juego y la poesía, lo lúdico y lo imaginativo. Por fortuna nunca publicamos estos poemas-juego que eran esperpénticos y desorbitados. Tampoco lo hicimos, de lo cual me congratulo, con los llamados *Noúmeno, el dinosaurio* de Eduardo ni el poema de *los cinco hombres* mío. No fuimos tan cautos, en

cambio, respecto a *Dimensión imaginaria*, texto mío sobre el cuento de Pulgarcito que vio la luz en Cuadernos Americanos con ilustraciones de Salvador Elizondo y a *La mala hora*, libro justos términos: de los pocos críticos que se ocuparon de nosotros, me dejó pensativo, me orilló a meditar en lo que había escrito hasta entonces y me hizo enmudecer durante mucho tiempo. Esos fueron los años, por otra parte, en que Eduardo Lizalde y yo solicitamos nuestro ingreso al PCM y nos convertimos, enhoramala, en militantes del "realismo socialista", en un proceso político personal más parecido al de Paul Eluard y Louis Aragon que André Breton. Es de imaginarse las dificultades que tuvimos a partir de entonces para compaginar el poeticismo y el "realismo socialista". Algunos de los textos que escribimos y publicamos por aquellos años son la muestra más fehaciente no sólo de una inquietud poética que no halla la manera de expresarse, sino de un desgarramiento interior cada vez más acusado. Este fue otro de los motivos que me llevó a enmudecer. Con excepción de algunas plaquetas, dejé de publicar poesía de 1952 a 1972. De 1952 a 1962 escribí muy contados poemas. No así en los años subsiguientes. De 1962 a 1972 me convertí, por así decirlo, en un poeta clandestino. Nadie o casi nadie sabía que el grueso de mi tiempo lo dedicaba a tañer la lira o a robarle su blancura a la hoja de papel. Pocos sospechaban que la "ponzoña lírica" de que hablaba mi abuelo había reactivado, en las sesiones de mi corazón, su dinámica corrosiva. Mi amigo el poeta michoacano Ramón Martínez Ocaranza fue responsable, al inicio de los '60, de esta reanimación de mi actividad lírica. No puedo olvidar que en alguna ocasión me dijo, con el tono sugestivo, socarrón y penetrante que lo caracterizaba: "Profesor, ¿por qué no escribe un gran poema que sea el 'canto del cisne' del capitalismo, así como la *Divina Comedia* lo fue para el feudalismo?" Yo me reí un rato de la

ocurrencia y subrayé mi incapacidad para emprender tamaña empresa. Pero la verdad es que, a solas ya con mi almohada, me di a la tarea de pensar y repensar la proposición, la cual, atravesando por no sé qué galerías, húmedas y caliginosas, de mi inconsciente, acabó por convertirse en un reto. Diez años después publicaría *Para deletrear al infinito*, donde este hijo y nieto de poetas, entregado al safari de la poesía, halló, a la "hora del canto", que decía mi abuelo, finalmente su voz.

La crítica recibió mi libro de manera más o menos amable, entusiasta. No creo que haya sido, sin embargo, comprensiva. En cierto momento se llegó a decir que *Para deletrear el infinito* era un libro importante. Aparecieron en diarios, suplementos dominicales y revistas alrededor de 20 notas bibliográficas.

Pero tengo la impresión de que la mayor parte de ellas era más que nada el resultado de una cierta sorpresa ante el hecho de que un individuo que aparentemente había amordazado a su musa, publicara un volumen grueso de poesía que no podía haber sido escrito en poco tiempo. Creo, además, que muchos críticos, poetas y lectores (convencidos en que si nunca "segundas partes fueron buenas", mucho menos lo podrían ser "terceras partes") se asombraron de que mi trabajo tuviera cierta calidad y que no podía dejarse de lado sin más. Pero bien pronto empezó a tildarse a mi libro (más en las veladas y reuniones literarias que por escrito) de pedagógico, obvio, discursivo, epítetos éstos que no eran sino la variada expresión del rechazo político a una vocación poética que se había identificado con ciertos compromisos sociopolíticos evidentes. ¿De dónde provenía esta andanada de adjetivos? Lo descubrí muy pronto: de los grupos de poder literario en general y de algún "amigo mío" en particular. Este

fue mi primer encuentro con las capillitas, mafias o cenáculos cerrados de la cultura nacional.

Periódico **Uno más uno**,

Suplemento **Sábado**

21 de mayo de 1988.