



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ACATLÁN

PARA DELETREAR AL ENEMIGO

*AUTOTEXTUALIDAD EN LA OBRA POÉTICA DE
GONZÁLEZ ROJO (1972-1976)*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA
HISPÁNICAS

PRESENTA

JORGE HIRAM BARRIOS SANTIAGO

ASESOR: MTRA. MARÍA DE LOURDES LÓPEZ ALCARAZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre,
que comparte mis sueños, mis triunfos
y, sobre todo, mis derrotas.*

*A mi padre,
por no dejar que me pierda en el camino,
por ser la inspiración que guía mis pasos.*

A mi familia, por hacer esto posible.

*Un péndulo. Viajar de un lado a otro
como un viaje redondo por la náusea*

GONZÁLEZ ROJO

ÍNDICE

Abreviaturas.....	5
Introducción.....	6
1. González Rojo. Semblanza biográfica.....	9
2. Trayectoria poética (1947 – 1976).....	16
2.1 El poeticismo.....	21
2.2 <i>Para deletrear el infinito</i> : la tematización del universo	45
3. <i>El quíntuple balar de mis sentidos</i> : dos versiones.....	53
3.1 El canto V de <i>Para deletrear el infinito</i>	57
3.2 El monstruo y otras mariposas.....	64
3.3 Constancias y recurrencias.....	73
Conclusión.....	88
Apéndices.....	94
Fuentes de información.....	96

Abreviaturas

Libros de Enrique González Rojo:

- DI:** *Dimensión imaginaria*, México, Cuadernos Americanos, 1953.
- PD:** *Para deletrear el infinito*, México, Cuadernos Americanos, 1972.
- CV:** Canto V de *Para deletrear el infinito*
- AR:** *El antiguo relato del principio*, México, Diógenes, 1974.
- QB:** *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- GI:** *Una gramática iracunda*, México, Diógenes, 1989.
- RP:** *Reflexiones sobre la poesía*, México, Ediciones El Aduanero, 2007.

General:

- VE:** Evodio Escalante: *La vanguardia extraviada*, México, UNAM, 2002.
- AF:** Eduardo Lizalde, *Autografía de un fracaso. (El poeticismo)*, México, INBA-Martín Casillas, 1981.

Introducción

“En cada acento del poeta, en cada creación de su fantasía —escribe Croce— está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas”.¹ En *Breviario de estética* el crítico italiano explica la experiencia artística a partir de las sensaciones que provoca en el espectador y sugiere la naturaleza de sus efectos a través de un lenguaje figurado. Se trata de una doctrina de la cosmicidad, según la cual, en la representación del arte respira el cosmos y “palpita el universo”.

Croce, en lugar de definir la naturaleza del mensaje estético, explica las sensaciones del mismo y por eso he querido mencionarlo: pocas veces he sentido que en mis lecturas surja una sensación como la que el crítico describe; es cierto que se pierde la inocencia cuando se reflexiona sobre los recursos del lenguaje, pero también es cierto que no se logra contemplar —y disfrutar— la obra cabalmente cuando no se tienen las herramientas que cada texto exige a su lector.

Encontré *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* casi por azar (quizá haya sido él quien me encontrara). No recuerdo cuantas veces leí el poema, pero sí recuerdo la serie de reacciones que experimenté: desde el desagrado ante ciertas imágenes inusitadas, hasta la terrible extrañeza de *encontrarme* en esos versos, o bien el gusto que me llevaba a recitar en voz alta fragmentos del poema en los que, he sentido, “palpita el universo”. Después fue descubrir que había un proyecto anterior al

¹ *Apud.*, Eco, Umberto, “El mensaje estético”, en *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978, p. 159.

ese libro y una serie de poemas que lo antecedían, que lo iban construyendo. Al poco tiempo descubrí que las imágenes que en un primer momento he calificado de “inusitadas” provenían de un lejano manifiesto o, para ser más exactos, se hallaban apenas perfiladas en una teoría poética de mitad de siglo xx. Después, entre azares y dubitaciones, fue la decisión de seleccionar la poesía de González Rojo para esta investigación. Conocer al autor, publicar algunas opiniones sobre su obra y participar en el Homenaje Nacional que se le rindió,² fueron consecuencias inmediatas que incentivaron mi deseo por estudiar su poesía.

Titulo *Para deletrear al Enemigo* esta investigación, que tiene como objeto estudiar el proyecto poético de González Rojo bajo un análisis de transtextualidad que vincula, principalmente, dos de sus textos emparentados: “El quíntuple balar de mis sentidos”, nombre del canto V proveniente de *Para deletrear el infinito*, publicado en 1972, y un libro que pretende retomar su sustancia: *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* (1976). El primero, una sección de un extenso libro; el segundo, un libro completo con el que el autor pretende abordar nuevamente el tema de aquél, para extenderlo.

He considerado necesario ubicar al autor en el quehacer literario actual. Dedico, para ello, el primer capítulo y presento, brevemente, el trabajo de González Rojo en el campo del humanismo mexicano para resaltar la importancia de sus preocupaciones sociales en su postura como creador. En el

² “Homenaje a Enrique González Rojo Arthur. La poesía en el maestro filósofo”, 30 de septiembre de 2008, Facultad de Filosofía y Letras, Sala de Actos, Ciudad Universitaria. Participaron: Enrique González Rojo Arthur, Jorge Barrios Santiago, Karina Falcón, Iván Leroy y Leopoldo Ayala. Fragmentos de mi presentación fueron publicados en la sección de “Especiales” de *Periódico de poesía*: Barrios Santiago, Jorge, “Tematizar el infinito. En torno a la poesía de Enrique González Rojo”, en *Periódico de poesía*, mayo de 2009: http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=693&Itemid=1&date=2009-05-01. Consultado el 20 de mayo de 2010.

segundo capítulo analizo los antecedentes poéticos que explican el deseo del autor de prolongar su texto de 1972. Por último, el capítulo tercero trata de puntualizar las características de esta prolongación textual a través de las constancias en las herramientas del discurso y las recurrencias los desplazamientos temáticos en los textos ya mencionados.

Utilizó la autotextualidad —enunciada por Gerard Genette— para comparar el texto origen y el derivado según las formas de transtextualidad que se complementan entre sí, como la paratextualidad, la intertextualidad y la hipertextualidad. Para completar el análisis he recurrido a la propuesta y revisión metodológica que propone Luz Aurora Pimentel.

1. González Rojo. Semblanza biográfica

*Que hasta un mal fisonomista
me reconozca en mis poemas*

GONZÁLEZ ROJO

“Hijo y nieto de poetas” puede ser, acaso, la primera referencia sobre Enrique González Rojo: nieto de Enrique González Martínez (1871-1952), poeta fundamental del modernismo mexicano, cuya proyección y popularidad se reconoce con facilidad entre los lectores de poesía mexicana; hijo de Enrique González Rojo (1899-1939), integrante de la generación de los *Contemporáneos*, autor de *El puerto y otros poemas* (1924), *Espacio* (1926), *Romance de José Conde* (1939) y el poemario de edición póstuma *Elegías romanas y otros poemas* (1941).³

Enrique González Arthur ha firmado como “Enrique González Rojo” en honor a su padre, cuya muerte prematura cortó su producción literaria. Con ello ha pretendido un continuo entre su creación y la de su progenitor. En la primera edición del poemario *Memorialia del sol* (2002) comienza a utilizar su segundo apellido, con el que ha firmado sus últimos títulos: “Enrique González Rojo Arthur”.

González Rojo nace en la ciudad de México el 5 de octubre de 1928. Realiza estudios de doctorado en Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1958 obtiene el primer premio en el Concurso de Filosofía organizado por Radio Universidad y en 1959, gracias a su tesis de maestría, “Anarquismo y materialismo histórico”, recibe la más alta mención así como el magisterio en esa disciplina, profesión a la que dedica treinta años de

³ Existe una antología que ofrece una pequeña muestra del trabajo de estos poetas: *Tres enriques*, prólogo de Salvador Elizondo, selección de Alicia Torres y Enrique González Rojo Arthur, México, Universidad Veracruzana-Papeles de Envolver, 1985 (Colección Luna Hiena, 21).

su vida, entre las aulas de preparatorias, Colegio de Ciencias y Humanidades, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, la Escuela Nacional de Agricultura (Chapingo) y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.⁴ Fue becario de El Colegio de México y de la Fundación Rockefeller. Asimismo, secretario del Departamento de Literatura de Bellas Artes (1952-1953) y secretario de Difusión Cultural de la Universidad de México (1960-1961).⁵

González Rojo se ha dedicado a la creación literaria, a la reflexión filosófica y, durante algún tiempo, a la militancia política. Revisionista de la filosofía marxista, González Rojo aporta varios conceptos, entre los que destaca *clase intelectual* —utilizado en *Teoría científica de la historia* (1975) pero desarrollado en *Hacia una teoría marxista del trabajo intelectual y el trabajo manual* (1977)—, que:

se basa en la consideración de que la *intelligentsia*, la intelectualidad o, para decirlo de manera más precisa, los individuos que trabajan *esencialmente* poniendo en juego sus facultades espirituales, constituye no una capa social o un estrato sino una clase en toda la extensión de la palabra.⁶

Para Rafael Xalteno López Molina, la dimensión de la obra política de González Rojo ostenta un trasfondo histórico-filosófico “sin paralelo entre los científicos sociales de nuestro país”:

La visión que ofrece de la historia y particularmente del marxismo, es tan novedosa y enriquecedora que no sólo académicamente, sino en el medio político, se siente un aire renovador sobre las dimensiones del quehacer

⁴ González Phillips, Graciela, “Semblanza de Enrique González Rojo”, página electrónica del autor, Ciudad de México: <http://www.enriquegonzalesrojo.com/semblanza.php>. Consultado el 20 de mayo de 2010.

⁵ Ocampo, Aurora M. y Prado Velázquez, Ernesto, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, intr. de María del Carmen Millán, México, UNAM, 1967. p. 155. También: Musacchio, Humberto, *Diccionario Enciclopédico del Distrito Federal*, México, Hoja Casa Editorial, 2000, p. 201.

⁶ Cf., González Rojo, Enrique, *La Revolución Proletario Intelectual*, México, Diógenes, 1981, p. 9.

teórico y práctico de diversas generaciones de militantes comunistas mexicanos.⁷

Se deben a González Rojo, también, las siguientes aportaciones teóricas: “la revolución articulada”, “el sincretismo productivo”, “la autogestión y plusvalía generalizada”. Tan sólo su obra filosófico-política abarca seis voluminosos tomos.⁸ Una extensa obra cuyo libro más importante, según el autor, es el intitulado *En marcha hacia la concreción* (2008).⁹

Hombre de militancia y compromiso político, González Rojo fue miembro del Partido Comunista Mexicano, mismo que abandona para fundar el Espartaquismo Integral Revolución Articulada, en la década de los ochenta; participa también en las fundaciones de la Organización de Izquierda Revolucionaria-Línea de Masas (OIR-LM) y en Partido de la Revolución Democrática (PRD). Alejado ya del activismo, se ha dedicado a la investigación teórica de los problemas sociales y políticos.

En una entrevista con José Ángel Leyva y José Vicente Anaya, González Rojo señala: “Para mí fue muy importante el sincretismo de esa educación formal, académica, proveniente de mi casa y de mis vínculos con la izquierda general y con el Partido Comunista en particular”.¹⁰ Condiciones que explican, en parte, el carácter y las preocupaciones sociales en su obra.

González Rojo es un poeta “conocido” pero no muy “reconocido”: no figura en las “grandes” antologías, ni publica en las editoriales transnacionales, y

⁷ López Molina, Rafael Xalteno, “La condición humana en la obra de Enrique González Rojo”, en “El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana”, Saladino García, Alberto (coord.), *Proyecto Ensayo Hispánico*, revista electrónica, octubre, 2006: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/gonzalez-rojo.htm>. Consultado el 20 de mayo de 2010.

⁸ González Rojo, Enrique, *Obra filosófica política*, VI ts., México, Domés, 1986 -1988.

⁹ Parte de su obra filosófico-política se encuentra en la página del autor, así como comentarios más extensos sobre su trabajo en esta área.

¹⁰ Leyva, José Ángel y Anaya, José Vicente, “Entrevista a Enrique González Rojo: tuércele el cuello a la señora posmodernidad”, en Anaya, José Vicente (comp.), *Versos comunicantes I. Poetas entrevistan a poetas iberoamericanos*, México, Ediciones Alforja, 2002, pp. 106-107.

durante algún tiempo sufrió cierta marginación provocada por las diferencias que sostuvo con Octavio Paz, Carlos Slim y Televisa.¹¹ En *Cuando el rey se hace cortesano. Octavio Paz y el salinismo*, realiza señalamientos interesantes:

El régimen salinista requiere un pez gordo, un intelectual de importancia [...] Paz primero lee, interpreta y expresa los intereses de este grupo, después los sintetiza, los ordena y los adereza con aportaciones y finalmente les da forma literaria (en ocasiones deslumbrante) que requiere un discurso ideológico verdaderamente manipulador.¹²

González Rojo critica, primero, las observaciones que el Nobel mexicano realiza en torno a los países comunistas, después, sus premisas sobre el neoliberalismo y la política económica de Salinas. Como es de imaginarse, la publicación de dichos textos trajo al autor no pocos enemigos dentro y fuera del medio literario. Añadiría que, ya desde 1975, con su ensayo “Prolegómenos a la sociología de la mafia literaria”¹³, había expresado su rechazo al amiguismo y el falso prestigio, motivo por el cual no fue bien visto en ciertos círculos del medio literario.

González Rojo ha publicado más de treinta libros, la mayoría del género poético. Sería conveniente ubicarlo entre los poetas del medio siglo, bien por razones generacionales —nace en la década de 1920, como Jaime Sabines (1926-1999), Jaime García Terrés (1924-1996), o Rubén Bonifaz Nuño (1923)¹⁴

¹¹ González Rojo, atento a los comentarios políticos de Octavio Paz, publica dos títulos importantes: *El rey va desnudo. Los ensayos políticos de Octavio Paz* (Editorial Posadas, 1989) y *Cuando el rey se hace cortesano. Octavio Paz y el salinismo* (Editorial Posadas, 1990). El último título desapareció de los estantes en las librerías donde se exhibían, unas horas después de su presentación. González Rojo culpa a Paz por dicha censura. Leyva, José Ángel y Anaya, José Vicente, “Entrevista a Enrique González Rojo: tuércele el cuello a la señora posmodernidad”, *op. cit.*, p. 115.

¹² González Rojo, Enrique, *Cuando el rey se hace cortesano. Octavio Paz y el salinismo*, México, Editorial Posadas, 1990, p. 21.

¹³ Publicado en la revista *Rumbo*, núm. 46, México, D.F., 1976. Disponible en la Word Wide Web: <http://homenajeaenriquegonzalezrojo.blogspot.com/>. Consultado el 20 de mayo de 2010.

¹⁴ José Joaquín Blanco traza dos estilos poéticos en los poetas de los cincuenta: uno de corte “popular” que ejemplifica con Jaime Sabines y otra “cultistas”, representada, entre otros, por Jaime García Terrés o Rubén Bonifaz Nuño. Cf., Blanco, José Joaquín, “La nueva poesía a

y comienza a publicar a finales de los cuarenta y durante los cincuenta—, bien porque comparte algunos rasgos con los poetas que José Joaquín Blanco califica de “cultistas”, como el uso de “enigmas” y “mitologías” en la construcción del poema.¹⁵

Sin embargo, González Rojo no suele figurar en la lista que integra a los “poetas de los cincuenta” y quizá esto se deba a su posición crítica frente a los aparatos de poder y las instituciones de cultura. Hay un caso significativo, que tal vez pueda convalidar esta idea: Eduardo Lizalde (1929), compañero de juventud y un año menor que González Rojo, sí es incluido por Rogelio Guedea en su estudio *Poetas de medio siglo. Mapa de una generación* (2007).¹⁶ Ambos compartieron ideas literarias y políticas durante su juventud, fueron miembros del Partido Comunista y seguidores de José Revueltas durante en su estancia en la Liga Leninista Espartaco, pero a partir del 68 Eduardo Lizalde se aleja de Revueltas y comienza a tener acercamientos con Octavio Paz. Este viraje, dice González Rojo, “cambia su posición política”¹⁷ y con ello deja de producir textos críticos. Lizalde abandona sus nexos con la izquierda y olvida las luchas sociales encaminadas al socialismo, que González Rojo nunca ha dejado atrás.

partir de los años cincuenta”, en *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996, p. 482.

¹⁵ Los poetas “cultistas”, señala Blanco, construyen su imaginario poético a partir de “enigmas y mitologías que ya estaban en decadencia”. Blanco ejemplifica la “mitología en decadencia” a partir de una cita de Edmund Wilson: “la electricidad acabó con los cuentos góticos, y los fantasmas y aparecidos pasaron de la realidad a la retórica”. En los poetas en cuestión, la “mitología en decadencia” alude a cierto folclor que se descubre en el uso de “máscaras, dioses, enigmas fálicos, leyendas, la selva del subconsciente, lo prehistórico y lo aborigen como libertad sensual.” Como se verá más adelante, González Rojo presenta un “monstruo” que representa la otredad y encaja en varios aspectos en las características que describe Blanco. *Ibid.*, pp. 484 y 485. (Desde esta perspectiva, habría razones no sólo generacionales para ubicarlos entre los poetas de medio siglo).

¹⁶ Guedea, Rogelio, *Poetas de medio siglo. Mapa de una generación*, México, UNAM, 2007. Guedea analiza la obra de Jaime Sabines (1926-1999), Tomás Segovia (1927), Rubén Bonifaz Nuño (1923), Eduardo Lizalde (1929), Rosario Castellanos (1925-1974) y Jaime García Terrés (1924-1996).

¹⁷ Leyva, José Ángel y Anaya, José Vicente, “Entrevista a Enrique González Rojo: tuércele el cuello a la señora posmodernidad”, *op. cit.*, p.114.

Quizá este “viraje” sea un factor importante en la proyección tan distinta que ambos poetas han mantenido entre la crítica y los lectores.

Aunque González Rojo no suele figurar entre los poetas “laureados”, hasta la fecha ha recibido cuatro galardones por su trabajo literario: Xavier Villaurrutia, 1976; Premio Latinoamericano de Poesía y Cuento “Benemérito de América”, 2002; segundos lugares en los Juegos Florales de Oaxaca, 1971, y de Querétaro, 1972.

Con el fin de celebrar los 80 años de González Rojo, en agosto de 2008 comenzaron a realizarse distintos eventos conmemorativos. El “Homenaje Nacional” —organizado por poetas jóvenes de Ecatepec, amigos, ex alumnos y lectores de su obra— reunió a varias generaciones de escritores que, durante varios meses, comentaron su quehacer literario, su pensamiento filosófico-político y sus aportaciones teóricas, así como su compromiso social: Roberto López Moreno, Max Rojas, Saúl Ibargoyen, Leopoldo Ayala, Hernán Lavín Cerda, Raquel Huerta-Nava, Leticia Luna, Iván Leroy, entre otros, expusieron sus opiniones sobre la vida y obra de González Rojo. Como parte del homenaje, el municipio de Ecatepec instituyó el Premio Municipal de Poesía “Enrique González Rojo”, asimismo, dispuso que el Libroclub del municipio llevara en adelante su nombre.

En el marco del homenaje se publicó una antología que reunió a 168 poetas representativos de 42 proyectos independientes: *40 Barcos de guerra. Antología de poesía y sus editoriales* (2009).¹⁸ El libro emprende una “guerra”

¹⁸ *40 Barcos de guerra. Antología de poesía y sus editoriales*, exordio de Enrique González Rojo Arthur, presentación de Adriano Rémura, México, Edición independiente, 2009. Participan editoriales independientes, como Amarillo Editores, Vesodestierro, Garabatos o El Arlequín; talleres literarios como Amanuense, Cantera Verde o el Taller de Poesía Cartago; organizaciones culturales como Casa de Arte de Comitán o Las Dos Fridas y revistas literarias como ARCA, *Blasfemia*, *Clarimonda* o *Metáfora*.

simbólica contra la centralización de los medios culturales y presenta a los espacios autogestivos de creación y producción poética en el interior del país. No en vano la antología rinde homenaje al poeta: González Rojo, crítico de la mafia literaria, opositor de la política cultural de Octavio Paz, incluso marginado por él, es acaso el mejor ejemplo de escritura independiente al Estado y al margen del “amiguismo”.

El hecho es significativo para situar al autor: no suele ser incluido junto a los poetas más representativos del “canon”, pero es un poeta distintivo de la producción “independiente”, a veces marginal, que no se identifica con aparatos del poder cultural. Pero esto no quiere decir que su poesía sea forzosamente de tendencia o militante (aunque en más de una ocasión aluda a conflictos políticos o sociales); lo es en su postura y se descubre, por lo menos, en sus críticas al ambiente cultural. No estría de más anotar un fragmento de su exordio preparado para los *40 Barcos de guerra* porque ilustrar su posición al respecto:

Las instituciones culturales del gobierno [...] junto con algunas mafias y “capillitas privadas” [...] nos muestran el espectáculo triste y desolador de un puñado de poetas que son ganados por el afán de poder, el ansia de reconocimiento y hasta por las prebendas malolientes que se pueden obtener en un mundo cultural como el nuestro.

En cierto sentido —no soy el primero en asentarlo, pues se trata de un lugar común— la historia de la poesía mexicana es la historia de sus mafias.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

2. Trayectoria poética (1947 – 1976)

Una trayectoria literaria extensa generalmente presenta matices, diferencias y a veces oposiciones entre las distintas obras que la componen. Las herramientas del discurso o los modos de abordaje cambian, se depuran o se rechazan, al vaivén de las intenciones textuales del autor.

En la actualidad, González Rojo sigue publicando poesía. A sesenta años del primer libro publicado, su labor creativa ha experimentado varias metamorfosis y aunque las diferencias entre cada etapa son visibles, las similitudes también son notables. Según el autor, su obra lírica puede dividirse en tres grupos: “PREPOETICISTA, en la que publiqué mi librito *Luz y silencio*; POETICISTA, en la que escribí mi *Poética* y el texto *Dimensión imaginaria*; POSTPOETICISTA, que se inicia en *Para deletrear el infinito* de 1972 y se continúa en los textos posteriores a ese poemario” (RP, p. 122).

La clasificación que González Rojo propone para dividir las etapas de su quehacer poético gira alrededor del “poeticismo” (una escuela poética que fundara en su juventud junto a Eduardo Lizalde). En la medida en que el poeta se reconoce —o se “desdice”—con respecto a dicha etapa, se presentan diferentes formas de entender y asumir la creación poética. Para abordar la propuesta poética y la forma de asumir la creación literaria de González Rojo será necesario hacer una revisión del poeticismo. Por el momento se hará referencia a su primer libro, anterior a éste.

Poeta desde muy joven, a los 19 años González Rojo publica *Luz y silencio* (1947). Éste corresponde a su primera etapa, denominada prepoeticista: “En relación a la primera etapa —dice el autor— nada tengo que decir: son años de búsqueda, desorientación y balbuceos” (RP, 123).

Firmado como “Enrique González Rojo Jr.” y precedido por un poema de Enrique González Martínez, el libro cuenta con más de cuarenta poemas, la mayoría son composiciones breves. Algunas de ellas recuerdan el haikú de Tablada:

Acapulco

Cosa mineral
el oro en la tierra
la plata en el mar.²⁰

La cercanía con el haikú tabladiano se encuentra en la búsqueda de una imagen sugerente, construida a partir de la contemplación de un paisaje de la naturaleza. Los referentes que involucra este modelo generalmente pertenecen a la flora y la fauna, como en “El saúz” de Tablada, quizá su haikú más conocidos y que evoca el de González Rojo: “Tierno saúz / casi oro, casi ámbar / Casi luz”.²¹ Los ejemplos citados parten de la contemplación de un paisaje de la naturaleza: un “saúz”; la bahía de “Acapulco”. Un “saúz” que por su color parece “oro”, “ámbar”, “luz”; una bahía donde la arena y el mar son, también por sus colores, el “oro” y la “plata” respectivamente.

El significado original de la palabra haikú, según Rodolfo Mata, era “juego o broma”, “chunga”, “chiste”, “humorismo”.²² Algunas composiciones toman el modelo del haikú con un sentido lúdico y preludian el humor en González Rojo:

Al vestir

Un áspid merodea
abrocho el cinturón
y se muerde la cola una culebra.²³

²⁰ González Rojo Jr., Enrique, *Luz y silencio*, Hermosillo, Sonora, 1947, p. 39.

²¹ Tablada, José Juan, *Un día... Poemas sintéticos*, ed. facsimilar, pról. de Rodolfo Mata, México, CONACULTA, 2008, p. 21.

²² *Ibid.*, p. XII.

²³ González Rojo Jr., Enrique, *Luz y silencio*, *op. cit.*, p. 38.

El humor, parco en este libro, será un registro discursivo que matizará durante las décadas posteriores, también a partir del uso de la brevedad.

Aunque la mayoría de poemas en *Luz y silencio* son breves, no todos se acercan al modelo del haikú. Para Samuel Gordon, el ejercicio de la brevedad asentado como ideal estético se remite, en nuestra tradición, a los “estribillos de canciones populares, coplas, endechas, redondillas, serranillas y villancicos”²⁴. Las composiciones de González Rojo están más cerca de estos últimos. Así, por ejemplo:

María

María,
el triunfo del amor está cercano;
María,
nunca el abrojo su camino alfombró.
María,
han escrito en la palma de mi mano
la letra con que iniciase tu nombre:
¡María!²⁵

El poema combina cuatro versos endecasílabos, con rima abrazada (ABAB), con la palabra “María” a manera de estribillo. Nótese la presencia de la rima en estos poemas. Incluso “Acapulco” y “Al vestir” tienen una rima asonante (mineral, mar; merodea, culebra). Los poemas breves que no se ciñen a un esquema métrico están rimados; los poemas restantes que practica González Rojo en su primer libro—soneto, romance y silva— requieren rima. Este punto es importante porque en su etapa poeticista seguirá utilizando versos medidos y rimados, no el verso libre ya popularizado por ese entonces.

²⁴ Gordon, Samuel, “Estéticas de la brevedad en la poesía mexicana”, en Gordon, Samuel (comp.), *Poesía mexicana reciente. Aproximaciones críticas*, México, EON-University of Texas at El Paso, 2005, p. 149.

²⁵ González Rojo Jr., Enrique, *Luz y silencio*, *op cit.*, p. 5.

Si bien el título *Luz y silencio* puede recordar la poesía de su abuelo (*Silénter, Los senderos ocultos* o *La palabra del viento*), y en gran medida éste trata de apegarse a la estética de González Martínez a partir del léxico que selecciona, motivos románticos, y no los modernistas, aparecen en primer plano, como en el poema “María”, recién citado, donde predomina la sensibilidad del yo romántico ante “el triunfo del amor” que traerá “María”.

La valoración de la circunstancia y el sentimiento del paisaje son característicos de este primer ejercicio poético.²⁶ Con respecto al sentimiento del paisaje, el poema “Coordinación” muestra uno de los motivos más trillados del romanticismo:

Coordinación

Lloro... Lluve...
Suspiro... y el viento
se mueve...
¿Por qué esta imitación, naturaleza?
¿Quieres ser el espejo
de mi tristeza?²⁷

La naturaleza, como en “Hojas secas” de Manuel Acuña, expresa las diferentes manifestaciones del espíritu del yo lírico:

Cada hoja es un recuerdo
tan triste como tierno
de que hubo sobre ese árbol
un cielo y un amor²⁸

Curiosamente fue su abuelo quien, años antes, había expresado el rechazo a este proceder decimonónico. En un poema titulado “Dolor”, de *Poemas truncos* (1935):

Creí que el mundo, ante el humano asombro,

²⁶ Para José Luis Martínez, la valoración de la circunstancia y el sentimiento del paisaje son temas esenciales del romanticismo mexicano. *Poesía romántica*, prólogo de..., selección de Alí Chumacero, México, UNAM, 3ª ed., 1993 (BEU, 30), p. XVI.

²⁷ González Rojo Jr., Enrique, *Luz y silencio*, op. cit., p. 10.

²⁸ Acuña, Manuel, “Hojas secas”, en *Poesía romántica*, op. cit., p. 153.

iba a caer envuelto en el escombros
de la ruina total del firmamento...

¡Más la tierra en paz, en paz la altura,
Serenos el campo, la corriente pura
El monte azul y sosegado el viento!...²⁹

Para González Rojo, su primera etapa es de “búsqueda”, “desorientación” y “balbucesos”. *Luz y silencio*, sin embargo, anuncia algunas constantes en su poesía: en su etapa “poeticista” seguirá utilizando versos medidos y juegos de rimas; en la “postpoeticista” volverá al humor y las composiciones breves, aunque ya no bajo el modelo del haikú. Incluso la presencia femenina, que en este ejercicio aparece en un ambiente romántico, seguirá formando parte importante en la construcción de los poemas del autor.

²⁹ González Martínez, Enrique, *Antología poética*, México, Espasa-Calpe, 1943, p.120.

2.1 El poeticismo

La década de 1940 ve nacer una ola de vanguardias en territorio hispanoamericano; movimientos de ruptura que, como hicieran décadas atrás estridentistas o martinfierristas, presentan sus programas y objetivos haciendo gala de una actitud contestataria. Estas “nuevas vanguardias” comparten algunos rasgos con las antecesoras —periodizadas entre 1916 y 1935—³⁰, como la búsqueda exhaustiva de la originalidad, la rebeldía frente a las figuras institucionales y la negación del pasado inmediato o de los usos literarios del momento, aunque se alejan de ellas en cuanto a las prácticas discursivas que utilizan.³¹

En México, Enrique González Rojo (1928) y Eduardo Lizalde (1929) fundan el poeticismo en 1948, al que se adhiere Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009) hacia 1951 para completar el grupo esencial.³² Entre el activismo y el antagonismo, propios de la dialéctica vanguardista, se desarrolla un movimiento que pretende renovar la poesía a través de una teoría basada en el estudio de los tropos y figuraciones metafóricas.

³⁰ Verani, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Ensayos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1990, p. 13.

³¹ Cf., González Flores, José R., “La nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1940-1980”, en *Sincronía*, revista electrónica, primavera 2006, Departamento de Letras, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/spring06.htm>. El investigador propone seis características de las que llama “nuevas vanguardias”, en las que incluye, entre otras, a los nadaístas colombianos, los tzántzicos de Ecuador, El techo de la ballena de Venezuela, los poetas mapuche de Chile y el poeticismo de México: 1.- Lo anecdótico y lo argumentativo; 2.-Disolución de los géneros; 3.-Lenguaje hablado y vivo; 4.-La restauración del lenguaje referencial; 5.- La oposición juvenil y 6.-La educación como acto de inteligencia. Consultado el 20 de mayo de 2010.

³² Otros nombres pueden agregarse a esta lista, como Rosa María Phillips, cuya muerte prematura cortó su carrera o Daniel Orozco Romo, quien escribió escasamente y pronto abandonó la poesía. Cf., Leyva, José Ángel y Anaya, José Vicente, “Entrevista a Enrique González Rojo: tuércele el cuello a la señora posmodernidad”, *op. cit.*, pp.116 y 117. Mención aparte merece Arturo González Cosío, autor de varios títulos en los que, sin embargo, no quedan rastros de poeticismo. Algunos de ellos son *Poemas* (1978), *Otras mutaciones del I ching* (1999) y *Los elementos* (2002).

La mayoría de las veces omitido en las historias de literatura mexicana, el poeticismo debe su indefinición a varias causas que han relegado su estudio, entre ellas, el acceso un tanto limitado a su producción: los pocos títulos publicados, en tirajes reducidos, no se han vuelto a editar y parte del material ha desaparecido o se encuentra disperso en distintos diarios y revistas de la capital: las páginas del suplemento “Amenidad, cultura y letras” que dirigía el periodista A. Ramírez de Aguilar, *Jacobo Dalevuelta*, para *El Universal*; otras más modestas, como *Fuensanta*, *Pliego de Poesía y Letras*, dirigida por Jesús Arellano; la publicación universitaria *Medio Siglo* (1953-1957), en la que figuraban Carlos Fuentes y Porfirio Muñoz Ledo o en los conocidos *Cuadernos del Unicornio* al cuidado de Arreola.

Los integrantes, asimismo, han mostrado discrepancia por el movimiento o se han negado a reconocerlo dentro de su “canon”. Aunque, como se ha dicho, sus muestras poéticas no son del todo accesibles, es fácil rastrear las huellas del poeticismo. Es curioso que casi todos acojan con recelo dicha etapa, cuando, al mismo tiempo, hayan sido los principales promotores ésta. Algunos poemas de la época se conocen por su inclusión, a veces fragmentaria, en antologías de autor y los tres han expuesto su versión del mismo en “autobiografías”, “reflexiones” o “memorias” posteriores. Lizalde lo ha descalificado con una frase conocida y multicitada: “el poeticismo no era nada. Y nada era porque el punto de partida teórico de su programa esencial era erróneo, aparte de culturalmente ingenuo”. (AF, p. 4). Montes de Oca, sin descalificar la etapa, describe un movimiento “en esencia fallido”, aunque rescata que “no deja de ser interesante por el esfuerzo teórico que sus

fundadores aportaron”.³³ Incluso cuando la propuesta clasificatoria que González Rojo propone para su obra (prepoeticista, poeticista y postpoeticista) gira en torno a éste, también ha sido denostado por quien fuera su principal alentador: “Yo nací poeta —en la medida que puede decirse que lo soy— (sic.) al dejar de ser poeticista” (RF, p. 123).

Los comentarios despectivos con que era recibido el poeticismo fueron importantes para situar la tendencia “al margen” del acontecer literario. Primero, Alí Chumacero, quien sólo vio “desmesura”, “escándalo de la imagen”³⁴; después, Emmanuel Carballo, quien encuentra una poesía de “ornamentos”, de “artificialidad”³⁵ y por último, Salvador Reyes Nevares, quien manifestó denuesto por la poética de González Rojo en las páginas de *El Nacional* y a las que Lizalde respondió con “una encendida réplica” (AF, p. 16). Críticas de Nevares contra el primer libro escrito bajo la teoría poeticista: *Dimensión imaginaria (Ensayo poeticista)* de González Rojo, en 1953. Aún cuando el crítico Evodio Escalante ha puesto bases sólidas para afrontar la propuesta poética del grupo,³⁶ la desacreditación de los integrantes ha pesado en la construcción de estratificaciones generalizadas que insisten en calificarlo como una vanguardia tardía sin aportaciones.

Como las vanguardias anteriores, el poeticismo también juega a “espantar” o “sorprender” en una típica actitud contestataria. En distintas

³³ Montes de Oca, Marco Antonio, “Prólogo autobiográfico”, en *Poesía reunida (1953-1970)*, México, FCE, 1971, p. 23.

³⁴ Chumacero, Alí, “Panorama de los últimos libros”, en “La cultura en México”, *Siempre!*, núm. 238, 11 de octubre de 1953, p. 2.

³⁵ Carballo, Emanuel, “Dos libros recientes de poesía”, en “La cultura en México”, *Siempre!*, núm. 384, 29 de Julio de 1956, p. 2.

³⁶ En 2002 la imprenta de la UNAM publica *La vanguardia extraviada* de Evodio Escalante. Salvo este estudio, no conozco otro acercamiento crítico que dé cuenta de los alcances poeticistas. Ha sido Escalante quien ha señalado algunas características generales del movimiento así como procedimientos particulares de los que, por antonomasia, conforman el núcleo poeticista: González Rojo, Lizalde y Montes de Oca. Referencia obligada para introducirse al estudio del poeticismo, en esta investigación será punto de partida para abordarlos.

ocasiones, los que integraron el grupo han comentado algunas anécdotas que ilustran su actividad escandalizadora. Así, según González Rojo:

[...] nos invitaron de la Academia Manuel Acuña para que habláramos del poeta. Por supuesto, aceptamos la invitación y hablamos de Acuña, pero contra él y, por tanto, deploramos lo absurdo de que existiese una academia que llevara el nombre de ese poeta, que ni siquiera —pensábamos entonces— era bueno. La posición subversiva era llevada a todos los niveles de nuestras existencias.³⁷

O Eduardo Lizalde:

La arrogancia infantil no tenía límites: Neruda visitaba la casa de Enrique González Martínez que nos envió un amable mensaje con una de sus pequeñas nietas: “Que dice mi abuelito que bajen a saludar a Pablo Neruda”. Decidimos no hacerlo, pero no por razones políticas, sino por irresponsabilidad y petulancia poeticistas (AF, pp. 47 y 48).

Según éste, los poeticistas navegaban “por el kindergarten del mundo literario bajo la mirada paternal del poeta Enrique González Martínez” y entre sus actividades solían “acatarrar” con sus discusiones poéticas y con la lectura de sus sonetos a los asistentes y becarios del Centro Mexicano de Escritores, “donde —dice Lizalde— echábamos a perder el café de Alí Chumacero, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Ramón Xirau, Emilio Uranga [...]” y largo etc. (AF, pp. 14 y 22).

Sin embargo, el poeticismo es una invención vernácula que no se reduce a una actitud de rebeldía: éste reflexiona sobre la creación y mientras lo hace proclama una nueva forma de escritura. En este sentido sigue a las vanguardias de principios del siglo XX, pero a diferencia de éstas, el movimiento no tiene una “ascendente” europeo, como si lo tuvo el

³⁷ Leyva, José Ángel y Anaya, José Vicente, “Entrevista a Enrique González Rojo: tuércele el cuello a la señora posmodernidad”, *op. cit.*, p. 114.

estridentismo o el ultraísmo: “Ni Nueva York ni París. Carecía, por tanto, desde cierto punto de vista, de legitimidad” (VE, p. 26).

Los fundamentos teóricos del poeticismo se pueden colegir a partir los indicios que aportan los ex integrantes en sus respectivas “autobiografías”: “El poeticismo —recuerda Montes de Oca— pugnaba por la racionalización de las diferentes técnicas para crear imágenes”, porque

La poesía tradicional, según esta doctrina, al moverse con demasiada sujeción a los dictados irracionales y aún emotivos que impulsan la obra de arte, sacrificaba riquezas enormes porque no disponía del complejo instrumental creativo que sólo podía proveer el estudio agotador de todas las posibilidades que la imagen y la metáfora conforman.³⁸

Para Lizalde,

Se pretendía desentrañar los mecanismos verbales y conceptuales que permitirían a un poeta alcanzar una imagen brillante, descubrir las técnicas que hacían posible el “armado” de un poema grande, los procedimientos de expresión y de búsqueda que hacían aflorar en un poeta un habla personal, inconfundible (AF, pp. 28 y 29).

Ambos consideran la poesía como ejercicio racional, que podía lograrse a través de un “complejo instrumental creativo” que desentrañaría las “técnicas que hacen posible el armado de un poema grande”. El poeticismo intentaba ser un método para fabricar imágenes y metáforas inesperadas, inusuales, abstrusas, que dejarían, dice Lizalde, de “una pieza al lector”. Una forma de escribir reaccionaria, que superase los escollos de la poesía habitual:

[el poeticismo] pretendía la inteligibilidad, la “univocidad” como decíamos, de lo poéticamente expresado, para combatir la vaguedad significativa, la imprecisión verbal y conceptual de la poesía que considerábamos en boga (AF, p. 34).

³⁸ Montes de Oca, Marco Antonio, “Prólogo autobiográfico”, en *Poesía reunida*, op. cit., p. 24.

El único documento, escrito y publicado durante la época de actividad, que ofrece noticias sobre las intenciones del movimiento se debe a González Rojo: el prólogo de *Dimensión imaginaria. Ensayo poeticista* (1953). El autor juzga inconveniente exponer su fundamentación teórica en tan breve espacio y anticipa un par de títulos que explicarían a detalle sus ideas: *Teoría poeticista* y *Fundamentación filosófica de la Teoría Poeticista y Prolegómenos al poeticismo*. Libros que nunca salieron a la luz pública pero que debieron ser muy importantes pues, según afirma González Rojo, sin el conocimiento de los “Prolegómenos” no se podrá ver con precisión en qué consiste su “Teoría poética”. Y, para no dejar al lector con un documento “arbitrario y sin sentido”, explica en el prólogo algunos fundamentos:

mi teoría poética, poeticista, consiste en un intento de superar, bajo el aspecto creativo, el bagaje de las obras poéticas existentes, entendiendo por creativo lo que, en comparación con otras realizaciones poéticas, es más complejo, y entendiendo por complejo lo que está realizado con un número grande de elementos como las comparaciones, la fantasía, el trasplante al papel de la vida psicológica y lo que, en la mente, se nos parece como exterior, la combinación de estos elementos y la síntesis, en pequeñas estrofas, de este abundante material (DI, pp. 9 y 10.).

Este prólogo, aunque estrictamente no es un manifiesto, funciona como tal porque enuncia los objetivos buscados, el procedimiento para llegar a ellos y las características que habrá de ostentar dicha poesía. Según éste, el poeticismo estaría regido por principios básicos:

podemos decir —continúa González Rojo— que la sección creativa del poeticismo, sección que es, en el fondo, una especie de manifiesto poético, hay dos puntos básicos que sirven de sustentáculo: uno es el de la *originalidad* y el otro el de *claridad* (DI, p. 10).

El poeticismo pretende establecer una nueva forma de escritura, más “original” en cuanto a la cantidad de recursos discursivos y matices temáticos que incorpora; en la medida en que se logre la “complejidad”, que entienden como “lo que está realizado con un número de grande de elementos”, se podrá obtener la “originalidad”: su poesía será más creativa en cuanto más intrincada.

Si la lucha que emprenden se erige contra “la facilidad” y “la vaguedad significativa”, según Lizalde, o contra los “dictados irracionales” de la poesía tradicional, en palabras de Montes de Oca, la originalidad que proclaman parece ser un intento por complicar la escritura, como filtro para depurar el poema y diferenciarse de la práctica literaria en boga. Una “originalidad” que, explica Escalante, no debe entenderse en su sentido habitual porque

Menos que la construcción de un estilo personal, menos que el acopio de un material lingüístico en que podría fundar su prestigio un escritor determinado, lo que importa es la instauración de una nueva modalidad capaz de articular las nuevas tenciones de la época (VE, p. 12).

Pero si la “originalidad” está en lo complejo, la primera contradicción que aparece en los principios es la *claridad*:

Como la originalidad la he garantizado con la variedad o complejidad, al poner en contacto la complejidad con la claridad parece que me contradigo, porque ha mayor complejidad menor claridad, de ahí que una *hermenéutica* (sic.) sea un instrumento de gran importancia, ya que nos permite llegar a la mayor variedad, a las más compleja organización de figuras, con esplendorosa claridad (DI, p. 11).

Los textos se alejan de las convenciones de escritura: identifican la complejidad con lo creativo, pero al intrincarse, los poeticistas, quieren dilucidar algunos aspectos intencionadamente escabrosos, como nunca lo hizo la vanguardia histórica: el prólogo de *Dimensión imaginaria*, y las notas al pie de página que acompañan el poema, juegan un papel importante porque dan

cuenta de “cómo” leer algunos referentes. Se explica, por ejemplo, el origen del personaje principal, “Pulgarcito”, y los fragmentos específicos que se reelaborarán del cuento de Perrault. Para completar el poema, se presenta una segunda versión en “prosa”, aunque en realidad es una versificación que prescinde la rima y de algunos juegos sintácticos y metafóricos que complican la lectura de la primera.

En la primera versión, en “verso”, González Rojo escribe:

Al tratar de cumplirte, compañera,
la historia prometida
de que tu Pulgarcito pudiera dar un brinco
yendo de sus facciones a lo humano,
nació tu personaje con tan pequeña mano
que en ella no le cupo la línea de la vida (DI, p. 19).

En la versión en “prosa”:

Cuando quise,
por cumplirte el deseo,
compañera,
de que Pulgarcito
(héroe del cuento que más te entusiasmaba),
brincase desde sus facciones hasta nosotros,
nació tu personaje
con una mano tan diminuta
que en ella no le cupo
la línea de la vida. (DI, p. 50).

El poema en “verso” está acompañado por su paráfrasis “prosificada”. Lo que González Rojo llama “claridad” e identifica con la “hermenéutica” toma forma en una versión interpretativa, pero también a partir de notas al pie de página y de un prólogo con el evidente sentido de glosa.

Lizalde ha señalado algunas reflexiones en torno a este principio:

la hermenéutica llevó al poeticismo a la determinación gráfica del *sentido* en cada partícula. Así, la comparación que indicaba la preposición *de* se escribía de este modo: —*de*—, cuando decía, por ejemplo, “el río —*de*— mi cuerpo navega hacia tus mares”, ¡para que no fuera a

creer algún despistado que ese *de* no implicaba metáfora, sino propiedad o procedencia! (AF, p. 46)

Con ello los poeticistas ratifican un uso para la preposición y lo manifiestan tipográficamente. En *Dimensión imaginaria* González Rojo escribe:

Del gigante —del— terreno inclinado (DI, p. 22).

O:

... la almohada,
que es funda del cordero
—de— la lana
que permanece
completamente inmóvil (DI, P. 51).

Al pie de página, señala la función que desempeñan los guiones: “Cuando escribo la preposición *de* entre guiones no significa posesión sino semejanza” (DI, p. 22, nota 1).

Para Lizalde, sin embargo, los principios básicos son “la imagen de la obviedad y la contradicción” y pregunta, no sin razón:

¿Qué gran literatura no es compleja y clara y original
aparte de otras cosas de difícil o imposible descripción?
¿Qué poetas no son simples, complejos, oscuros, claros,
viejos y originales? (AF, p. 28).

Si lo que buscan es lo que implícitamente debiera ostentar toda poesía, lo interesante quizá se encuentre, como escribe Montes de Oca, en el “esfuerzo teórico de sus fundadores”.

Para abordar las características de la técnica de escritura poeticista, parto de los puntos generales que ha señalado Escalante. Según el crítico, cinco son las particularidades del poeticismo:

- 1.- Elevación de la cantidad a criterio de calidad. Excesos verbales. Textos farragosos y digresivos. Característica distintiva: se trabaja con el poema extenso.
- 2.- Racionalización de técnicas para crear imágenes y metáforas. Se quiere instaurar, en palabras de Salvador Elizondo, a las que no es necesario poner entre comillas,

una compleja técnica científica para la creación de las mismas.

3.- Esfuerzo de complicación de la escritura. Se establece adrede una doble distancia frente a la lengua y los modos poéticos en uso.

4.- Predominio de la heterogeneidad. La escritura asimila elementos que la práctica establecida consideraría como no asimilables [...].

5.- Utilización de un modelo disruptor que pertenece a la historia de la institución literaria. En este caso, y previo su redescubrimiento por la generación del 27, entronización de Góngora como modelo a seguir (VE, pp. 24 y 25).

Aunque los poeticistas llegaron a practicar con esquemas métricos no muy extensos, como el soneto (Lizalde incluso escribe poemas breves cercanos al modelo del haikú), privilegian el poema de largo aliento. El enlace “estrófico” del material que abarca, según el prólogo de *Dimensión imaginaria*, un “número grande de elementos” consumaría un cambio no sólo cualitativo, sino también cuantitativo. Un número grande elementos presupone el aglutinamiento y la espesura: *Dimensión imaginaria* es un poema que a su vez tiene otra versión que lo ensancha: la “versión en verso” cuenta con alrededor de setecientos versos y la “versión en prosa” cuenta con más de mil versos, cerca de dos mil en total. Es un culto a la magnitud que todos profesaban en sus monumentales obras que nunca vieron publicadas: *Pinocho y Kierkegaard* de Montes de Oca contaba con trescientas cuartillas a renglón seguido y *Noúmeno el dinosaurio* de Lizalde con unos ocho mil versos (AF, p. 22). En el caso de González Rojo, el poema extenso será una constante en sus obras posteriores. La etapa “postpoeticista” del autor seguirá privilegiando el poema extenso.

Para Escalante, con el poeticismo surge por primera vez en México la “hiperescritura. A saber: una escritura que escribe su propio galimatías”. El poeticismo, según el crítico, “construye, todo lo artificialmente que se quiera,

los procedimientos a través de los cuales elaborará una sintaxis y un sistema metafórico que le son particulares” (VE, pp. 12 y 13). El uso de guiones para la preposición, “—de—”, es un ejemplo de su “galimatías”: utilizan recursos tipográficos para recalcar el hecho de que se trata una comparación: así, cuando González Rojo escribe un “gigante —del— terreno inclinado” debe leerse como un “gigante *como* el terreno inclinado”. No es el único caso que ejemplifica el “galimatías” que caracteriza, según Escalante, a la “hiperescritura” del poeticismo. En el prólogo de *Dimensión imaginaria*, González Rojo señala algunas peculiaridades de su forma de proceder:

Hago constante referencia a un tipo de sucesos cotidianos, de maneras usuales de hablar, que la vida ha grabado en nuestra mente; pero que, si no se hiciera esta aclaración, pasarían tal vez inadvertidos (DI, p.12).

Los “sucesos cotidianos”, basados en “maneras usuales de hablar”, pueden ser refranes, frases hechas, idiotismo, clichés, etc. El suceso cotidiano puede referirse,

por ejemplo, a cuando la gente dice que al callarse en una reunión todas las personas, “pasa un ángel”; por lo que siempre que relaciono un ángel y el silencio estoy tácitamente aludiendo a dicha fábula (DI, p.12).

El ángel de González Rojo deberá leerse teniendo en cuenta la referencia a lo que considera, equívocamente, una “fábula”. Otro ejemplo:

Otro suceso cotidiano al que hago alusión es al utilizado por los fotógrafos cuando quieren inmovilizar a los niños para tomar una buena fotografía, al decirles: “mira este pajarito”, pájaro que representa, en mi poema, la facultad de dejar todo inmóvil (DI, p. 12).

En el poema:

¿qué fotógrafo fue —tu voz murmura—
quien nos ha consentido,
tras abrir una jaula, ver que el pájaro fuera
volando sobre la llanura;

fotógrafo que deja que vuele su avecilla (DI, p. 20).

Este procedimiento, que parte de “sucesos cotidianos” del habla, es un antecedente a cierto tipo de figuración, propia de González Rojo, que asemeja una “inversión figurativa” porque “desmetaforiza” las frases en las que existe un sentido figurado.

Una de las principales intenciones del poeticismo —dice González Rojo— debe ser la conexión de las “figuras poéticas” a lo largo del poema que, en su totalidad, deberá estar enlazado:

Esta relación se efectúa a través de los elementos vecinos de determinado objeto. Elementos vecinos son, según el poeticismo, los objetos que rodean, por decirlo así, un determinado objeto (DI, p. 13).

La relación de “elementos vecinos de determinado objeto” enuncia una correspondencia semántica implícita: si pensamos en “sintagmas” en vez de “objetos”, los “elementos vecinos” son entonces los campos semánticos que los rodean, los “paradigmas”. En *Dimensión imaginaria*:

Durante este momento,
tengo tanta ceguera,
que mis párpados son la noche entera,
por lo que, con mis manos, ya que dormir intento,
se me ve restregar el firmamento (DI, p. 30).

El engranaje asociativo corresponde a campos semánticos “enlazados”: La “ceguera” y los “párpados”, —que podrían pertenecer a un solo campo semántico, “la vista”, por ejemplo— se enlazan con la “noche”. El rasgo semántico que los enlaza es la oscuridad: los “párpados” del sujeto de la enunciación, debido a la “ceguera”, se convierten en “la noche entera”. Esta última, a su vez, se enlaza con “dormir”: si los párpados del sujeto se han convertido en “la noche”, al restregarse los ojos en señal de sueño se le verá restregar el “firmamento”. En este fragmento, “ceguera”, “párpados”, “noche” y

“dormir” están relacionados a partir de un rasgo semántico común presente en dos o más sintagmas de campos semánticos distintos. Como se verá más adelante, González Rojo, en su etapa postpoeticista, seguirá trabajando a partir de un enlace de campos semánticos parecido al que planteaba en su etapa de juventud.

La intención de racionalizar la escritura se debe a que deseaban escribir “diferente”, pues como ha dicho González Rojo, el “poeticista” se oponía al “poeta-mago”, al “inspirado”; el término en cuestión definía a un “poeta-creador” que sujeta su trabajo a la razón y que planifica los resultados que desea:

El nombre de *poeticista* —con el que bautizamos a esta teoría poética— buscaba contraponerse al de poeta en su sentido habitual. Si este último era el “vate”, el “liróforo”, el “portaliras”, el jilguero que canta de manera espontánea sin saber por qué, cómo y para qué, el poeticista encarnaría al escritor reflexivo y apasionado por el discurso intrínsecamente poético y sus implicaciones. El poeta era el poeta inconsciente, el poeticista el poeta consciente de su que-hacer (RP, p. 17).

Esta avidez por reflexionar sobre discurso poético —cualidad del “poeta consciente de su quehacer”— quizá sea una réplica a la tradición de la irracionalidad y la exaltación de la libertad creadora, redescubiertas por el surrealismo y sus prácticas literarias, por ejemplo, la escritura automática de André Breton o las aproximaciones insólitas de Paul Reverdy, que no dejan de ser un dictado de la inspiración.

Frente a la libertad de creación, los poeticistas optan por la racionalización de su aparato creativo. Por ello, Carlos Ulises Mata ha comparado a los poeticistas con Edgar Allan Poe y Paul Valéry. Desde su perspectiva, la empresa poeticista podría circunscribirse, con sus pertinentes

apostillas, junto a las teorizaciones de éstos porque concibe la ejecución del arte como una operación intelectual, inclusive buscan, como Edgar Allan Poe en *Filosofía de la composición*, el modo de conseguir “el armado de la creación literaria”, como sugiere Lizalde.³⁹

El poeticismo busca alejarse de los lineamientos del *establishment* literario. Para ello, incorpora elementos “inusuales” en su técnica de escritura. Para Escalante, la “heterogeneidad” es una característica del poeticismo: resultado de la mezcla de elementos que la práctica consideraría inasimilables, para generar un estado de desconcierto. Según el crítico, el poeticismo surge en una

década decisiva en que el movimiento obrero sacude los cimientos de dominación burguesa en nuestro país [...] La aparición del sujeto revolucionario en que hace eclosión las contradicciones de la época está precedido en el terreno de las formas literarias por la irrupción de un nuevo sujeto que ya no puede reconocerse en la inercia de las escrituras al uso (VE, p. 11).

Si para ser “originales” necesitan ser “complejos”, utilizarán un sinfín de referentes tanto del mundo “imaginativo” o de la “fantasía”, como del mundo “real” o “tangible”. Por eso no evitan motivos políticos o sociales de la realidad inmediata; al contrario, los integran en sus poemas. José R. González Flores ha señalado la restauración del lenguaje referencial como uno de los fundamentos de las nuevas vanguardias: “ya no se trata de desvincular la realidad de la literatura, por lo que el lenguaje poético [...] tiene elevados contenidos históricos sociales (situacionales, diré)”.⁴⁰ También es importante señalar que tanto Lizalde, como González Rojo, fueron parte, primero, del

³⁹ Cf., Mata, Carlos Ulises, *La poesía de Eduardo Lizalde*, México, INBA-Verdehalago, 2002, p. 30.

⁴⁰ González Flores, José R., “La nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1940-1980”, en *Sincronía*, revista electrónica, *op. cit.*

Partido Comunista Mexicano, después, de la Liga Leninista Espartaco, motivo por el que sus escritos se vieran influidos por la poesía de tipo social e incluso panfletaria.

En los poemas de *La mala hora* (1956) de Lizalde, libro que éste más ha denostado y que considera un “híbrido de poeticismo vergonzante y escolar marxismo”, trata de asimilar la crítica social con la técnica poeticista:

Para los pobres el pan era tortuga
que mucho tiempo tardaba en caminar
del mostrador a la boca
[...]
Era el pan de los hambrientos:
para llegar tortuga
y liebre para irse (AF, p. 80).

En poema denuncia la hambruna y la pobreza pero a través de una comparación en la que “el pan” encarna la fábula de Esopo de “la liebre y la tortuga”.

Lo heterogéneo en *Dimensión imaginaria* es el resultado de la introducción de un personaje infantil como eje motor del poema: un diminuto “Pulgarcito” que anuncia su aparición desde el principio:

Al tratar de cumplirte, compañera,
la historia prometida
de que tu Pulgarcito pudiera dar un brinco
yendo de sus facciones a lo humano,
nació tu personaje con tan pequeña mano
que en ella no le cupo la línea de la vida (DI, p. 19).

En primera instancia, se percibe una pareja: el sujeto de la enunciación y la “compañera”. El primero tratará de cumplirle un deseo a la segunda: que su personaje favorito, “Pulgarcito”, pase de la ficción “a lo humano”. El personaje, sin embargo, nace tan diminuto que no cupo en la mano “la línea de la vida”. Mientras no tenga esa “línea”, Pulgarcito seguirá siendo una ficción. El personaje necesita alcanzar dicha línea que representa la vida para poder estar

con la mujer. Para ello, el sujeto de la enunciación tratará de encarnar al personaje que desea su “compañera”:

—por ser tu Pulgarcito— ves que me he retirado;
tú, de pequeña estatura, sabes que en mi carrera
huyo de ese gigante que soy a tu lado (DI, p. 19).

Dimensión imaginaria es la trayectoria de Pulgarcito en su camino por la concreción, que sólo consigue hasta el final del poema:

Cuando ya me percibes a tu vera
me ves mirar la mano, compañera,
pues la mirada advierte
que en la palma ha tenido nacimiento
la línea de la vida,
la cuerda con que Ariadna nos lleva hacia la muerte
(DI, p. 46).

Una vez que ha nacido la “línea de la vida”, Pulgarcito ha pasado “a lo humano” porque en su aventura ha adquirido la conciencia de la muerte. En palabras de González Rojo,

La mujer es la Realidad en su ser absoluto. Pulgarcito es una facultad adquirida por el hombre para conquistar la Realidad; el hacerse pequeño para agradar a la mujer, coincide con el atenerse a una facultad (por ejemplo, la racional) para aprehender la complejidad de lo real. El hombre ideal, según este sentido, es el que tratar de captar a la mujer en su ser total. Este momento está representado en el poema por el regreso del hombre, enriquecido por la experiencia del viaje (DI, p. 14).

El “ensayo poeticista” de González Rojo es una “odisea del conocimiento”, como ha señalado Escalante, porque aborda el viaje de “un sujeto que se precipita en mundo en pos de su propia experiencia y que no concluirá sino con la adquisición de un conocimiento esencial que antes no tenía” (VE, p. 33). El conocimiento de la muerte que traerá Pulgarcito, al conquistar a la mujer, o la complejidad de la “Realidad”. Una tarea que, supone Escalante, no se antoja para un personaje infantil.

En *Dimensión imaginaria* la reflexión filosófica y el sentido pueril que se puede entrever en la figura de Pulgarcito, son las fórmulas de una poesía que “heterogénea”. Aunque no quedan muchas constancias de estas “asimilaciones” de elementos heterogéneos, Lizalde, por ejemplo, recuerda que su libro *Noúmeno el dinosaurio* vendría a ser una obra totalizadora, un “tótem lírico supremo de la metafísica” que abordaría concepciones “kantianas, husserlianas, heideggerianas, freudianas y marxistas” (AF, p. 22).

En la nómina de influencias poeticistas señalada por Lizalde figuran los nombres de Saint-John Perse, José Gorostiza, Vicente Huidobro, García Lorca, López Velarde, Dante o T. S. Eliot (AF, p. 30), pero ninguna presencia más marcada como la de Luis de Góngora y Argote. La influencia del poeta cordobés determina algunas características enumeradas por Escalante, como el caso del “poema extenso”. Los poeticistas recurren a un esquema métrico cuyo antecedente está en Góngora: la silva.

Se trata de “una forma poética de series continuadas de versos, sin construir estrofas, de considerable extensión; se originó de la canción petrarquista como resultado de tendencias contrarias al sistema de la estrofa”.⁴¹ La silva busca eliminar la estrofa para organizarse en series de extensión indeterminada, algo muy semejante a lo que González Rojo especifica: “una de las principales intenciones del poeticismo debe ser un enlace de las estrofas de las figuras poéticas” (DI, p13.). El poema de González Rojo está distribuido en setenta secciones que, estrictamente, no representan estrofas porque no forman unidades autónomas que se repitan simétricamente. Su intención es enlazar estos fragmentos que denomina “estrofas” a partir de las “figuras

⁴¹ Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de K Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, 25), pp. 378 y ss.

poéticas” que le son particulares, como el caso de “sucesos cotidianos” del habla.

Dimensión imaginaria pertenece a una variedad de silva “aconsonantada”, herencia del modernismo: versos de distintas medidas (generalmente 3, 6, 9, 14 con disposición 7+7) con rimas consonantes y asonantes al arbitrio del poeta:

Número de versos	Número de sílabas														Rima	Sílabas		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14				
1	Al	tra	tar	de	cum	plir	te/	com	pa	ñe	ra						A	7+4
2	la	his	to	ria	pro	me	ti	da									b	8
3	de	que	tu	Pul	gar	ci	to/	pu	die	ra	dar	un	brin	co			C	7+7
4	yen	do	de	sus	fac	cio	nes/	a	lohu	ma	no						D	7+4
5	na	ció	tu	per	so	na	je/	con	tan	pe	que	ña	ma	no			D	7+7
6	queen	e	lla	no	le	cu	po/	la	lí	nea	de	la	vi	da			B	7+7
7	con	lo	que/	com	pa	ñe	ra										a	7
8	por	ser	tu	Pul	gar	ci	to/	ves	que	mehe	re	ti	ra	do			D'[asonante]	7+7
9	tu/	de	pe	que	ñaal	tu	ra/	sa	bes	queen	mi	ca	rre	ra			A	7+7
10	hu	yo	dee	se	gi	gan	te/	que	yo	soy	a	tu	la	do			D'[asonante]	7+7

Para ejemplificar la silva de González Rojo, se ha tomado la primera tirada, ya citada con anterioridad.

El fragmento presenta versos de distinta medida (7, 8, 11, con disposición 7+4, y 14 versos, con disposición 7+7), sin una regularidad en la rima. La selección de esta forma poética tampoco es gratuita. Aunque la silva no implica un asunto determinado, ha sido utilizada para abordar temas

“profundos”: Rudolf Baehr señala que “Los poetas románticos preservaron el cultivo de la silva, que es la forma corriente de la lírica de carácter filosófico.”⁴²

Existen otras características, frecuentes en la poesía barroca gongorina —como el marcado uso del hipérbaton en el nivel sintáctico o el perfil mitologizante—, que se descubre en distintas piezas poeticistas.⁴³ Lizalde escribe sonetos donde reinterpreta la historia de Narciso; Montes de Oca presenta en la visión apocalíptica, en “Ruinas de la infame Babilonia”, que recurre a personajes mitológicos como Tiresias; en *Dimensión imaginaria* González Rojo insiste en la figura de Narciso y reinterpreta a Sísifo.

González Rojo y Eduardo Lizalde fueron asiduos lectores de Góngora y buscaron en la metáfora gongorina un campo de experimentación. Un fragmento de *Las soledades* quizá pueda ilustrar un producto de la rescritura:

Desnudo el joven, cuando ya el vestido
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas;
y al Sol lo extiende luego,
que, lamiendo apenas,
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste, y con süave estilo
la menor onda chupa al menor hijo (v. 34 - 41).⁴⁴

Góngora fue “referencia” y “vicio” para Lizalde y la metáfora en cuestión podría haber sido la base para uno de sus ejercicios poeticistas:

Incendio

El fuego
paladeaba el bosque

⁴² *Ibid.*, p. 382.

⁴³ El gongorismo poeticista no debe confundirse con lo que Severo Sarduy ha llamado “neobarroco” o el “barroco de la levedad”, como lo denomina Andrés Sánchez Robayna. Ni uno ni otro son estrictamente herederos del Barroco. Mientras el neobarroco “ha perdido la gravedad finalista, ‘atormentada’, característico del Barroco histórico”, el poeticismo busca una nueva modalidad expresiva: “Ésta no es una restauración. Es más bien una táctica de cambio” (VE, p. 13). También *cf.*, Sánchez Robayna, Andrés, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993. pp. 181 y ss.

⁴⁴ Góngora, Luis de, *Las soledades*, ed. de John Berkeley, México, REI, 1990 (Letras Hispánicas, 102), p. 77.

y lo encontraba de su gusto.
(AF, p.56)

El “Sol”, como el “fuego”, utiliza su lengua flamígera; el primero, en un vestido para secarlo; el segundo, en el bosque entero para saciar el gusto. Aún con el parentesco entre ambas prosopopeyas, la comparación es arriesgada pero la incitación a la rescritura, un tanto irónica, que el propio Lizalde ejemplifica quizá sea otro indicio que podría ratificar el parentesco entre ambas imágenes:

Si Valéry lograba decir: *Y el cielo canta al alma consumida / el cambio de las orillas en rumor* [...] ¿por qué no puede decirse, con el mismo procedimiento, y con el mismo efecto poético: “Y la máquina Underwood canta al alma consumida / el cambio de sus teclas en traqueteo”? (AF, p. 32).

El deseo de hallar los mecanismos verbales y conceptuales que componen o que dan paso a un “gran poema”, los orillaba a partir de los hallazgos de otros poetas. No temen así tomar una imagen o una metáfora lograda para “reinventarla”. No en vano señala Lizalde que las creaciones de entonces “eran resultado del análisis de otros versos y conclusiones de los hallazgos de otros poetas” (AF, p. 31).⁴⁵

El movimiento que encabezan González Rojo, Lizalde y Montes de Oca puede situarse, aproximadamente, a partir de 1948, supuesta fecha en la que fue creado (AF, p. 14; VE, p. 9), y hasta 1960, con la publicación de *La cámara*, libro de relatos con el que Lizalde finaliza su *Autobiografía*. El influjo de la técnica poeticista, sin embargo, se percibe en obras posteriores de sus integrantes: *Canto al sol que no se alcanza* (1961) de Montes de Oca o *Cada cosa es Babel* (1966) de Eduardo Lizalde. Este último, Escalante lo ha

⁴⁵ Eduardo Lizalde hace hincapié en el análisis que realizaban a las metáforas de Góngora (AF, pp. 30 y 31); en *Reflexiones sobre la poesía*, González Rojo ejemplifica la forma de lectura de su poética de juventud utilizando el mismo fragmento de *Las soledades* al que acudo (RF, pp. 24 y 25), motivos para suponer que el fragmento en cuestión fue conocido y analizado en su momento por los poeticistas.

considerado “poeticista después del poeticismo” y le dedica un capítulo en su estudio. Creo, como Carlos Ulises Mata, que *Cada cosa es Babel* no pertenece a la etapa poeticista por

el abandono de los rasgos más excesivos e ineficaces de la etapa anterior —obsesión por la imagen novedosa, el retorcimiento diferenciador y el desarrollo artificioso del poema; [...] y la incorporación de nuevas búsquedas formales y temáticas, señaladamente la preocupación por la naturaleza del lenguaje.⁴⁶

Aunque también es cierto que muchos atisbos poeticistas continúan ejerciendo influencia en este poema que Escalante ha calificado como el mejor libro poeticista y “uno de los pocos textos poéticos de nuestra tradición que podría exhibirse sin mayor menoscabo al lado de *La muerte sin fin* de Gorostiza... y del *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta, podría agregarse” (VE, p. 62).

El poeticismo pretendía superar “el bagaje de las obras poéticas existentes”, lo que supone no sólo el conocimiento pormenorizado de dicho acervo, sino una constante reflexión al respecto. La práctica poética que cimentaba González Rojo vendría a tener un copioso sustento teórico y hasta filosófico. El prólogo de *Dimensión imaginaria* anticipa ex profeso dos libros que explicarían a profundidad las razones y los objetivos de la misma. Aunque ninguno fue publicado, el simple hecho de mencionarlos indica la preocupación por explicar de forma coherente y articulada las intenciones y guisas del movimiento. Tan sólo el nombre que los bautiza, “poetic-ismo”, lleva implícita la exacerbación por la poética. Un furor autorreferencial “cual si existiese un movimiento filosófico —compara Carlos Ulises Mata— que se denominara filosofismo”.⁴⁷

⁴⁶ Mata, Carlos Ulises, *La poesía de Eduardo Lizalde*, México, INBA-Verdehalago, 2002. p. 40.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 18

Infortunada o con pocos aciertos, no podremos saber que había al interior de la teoría poética: aquellos fundamentos fueron sustituidos por un libro testimonial que recuerda las andanzas de la época, los senderos generales de la propuesta y los motivos para dejarla atrás: *Reflexiones sobre la poesía*. Con dicho título, González Rojo pretende “poner estrictamente en su lugar la *manera poeticista* de pergeñar poemas”, “mostrar la influencia poeticista en todos los expoeticistas” y exponer, en líneas generales, “una intuición digna de rescatarse” para, de una vez por todas, entregar su poética de juventud al fuego.

La metáfora, rescata González Rojo, podría ser racionalizada. Si existe una parte formal en el poema, también existe un “contenido” que podía cuantificarse y su teoría quería realizarlo como Tomás Navarro Tomás lo había hecho con la parte musical —o “externa”. Para González Rojo, uno de los “vislumbres” de aquella teoría de juventud consistía en la intuición de una “lógica poética”:

hay una parte del contenido que, en la medida en que tiene un carácter formal, responde a una lógica: la lógica de la poesía. Una lógica que no puede identificarse con la lógica del pensamiento, porque, resulta obvio, su materia, su contenido informado, difiere cualitativamente y en muchos aspectos de la estructura del pensamiento que caracteriza a la lógica desde el *Organon* aristotélico hasta la lógica simbólica y la matemática de la actualidad (RP, p. 23).

Aunque el “vislumbre” de entonces podría suscitar cavilaciones sobre la naturaleza de la literatura, las verdaderas ideas parece ser que continuarán en el aire. Ahora Doctor en Filosofía y con más de treinta años en la docencia, González Rojo tan sólo atiende a una “intuición” que considera rescatable. Lo demás queda sometido a la corrección o al rechazo: “Personalidad poética” y

“eficacia expresiva”, sin mucho trámite, sustituyen a los principios básicos del manifiesto provisional de 1953 (¿acaso con ello corrobore que el punto de partida de su programa era “erróneo” e “ingenuo”, como sugiere Lizalde?).

En el peor de los casos, aún cuando la teoría fuese equívoca en su totalidad, y aún cuando los poemas no superaron “el bagaje de las obras poéticas existentes”, el ataque contra la “facilidad”, la “vaguedad significativa” y “la imprecisión verbal” deberían ser suficiente motivo para desempolvarlos de las bibliotecas. Porque, aún en sus errores, no sólo se trata de una “crítica” contra la poesía que consideran imprecisa o simplona, sino de un proyecto de sistematización del material de trabajo poético para superar las taras de dicha escritura.

El prólogo de *Dimensión imaginaria* es importante porque presenta los “principios básicos” del poeticismo, principios —como los “sucesos cotidianos” del habla o los “elementos vecinos” para enlazar los versos— que en la poesía de González Rojo seguirán teniendo presencia aún cuando éste ya no se reconozca como “poeticista”. Incluso el prólogo anuncia que este primer título tan sólo es un inicio, un punto de partida:

Este poema, que sólo es un capítulo de una obra de gran extensión, y que, en consecuencia, no debe tomarse como una obra terminada, posee, dentro del simbolismo total de mi obra, un significado especial (DI, pp. 13 y 14).

Para deletrear el infinito (1972), libro posterior que el autor inserta en una etapa “postpoeticista”, es en muchos aspectos deudor del primer “Ensayo poeticista”.

Entre *Luz y silencio* (1947) y *Dimensión imaginaria* (1953) hay algunos puntos de contacto. El principal, el uso de versos medidos y de rima. González Rojo no utiliza el verso libre que Montes de Oca y Lizalde si ocupan en la etapa poeticista. En su primer libro, *Luz y silencio*, González Rojo maneja sonetos,

romances y poemas breves como el haikú, en los que no deja de lado la rima; en *Dimensión imaginaria* juega con versos medidos y rimas a partir del esquema de la silva.

Otra constancia se encuentra en la presencia femenina: en el primer libro predomina una sensibilidad romántica; en el “ensayo poeticista”, la mujer, según el autor, es un símbolo de “Realidad” que el hombre debe alcanzar para comprender la complejidad del mundo. La presencia de la mujer se descubre en ambas obras, aunque con enfoques bastante distintos, y seguirá siendo una constatación en la poesía de González Rojo.

Pero a pesar de estas recurrencias, con el poeticismo González Rojo abandona la línea que planteaba su primer libro y plantea las bases de una poesía que le será particular en los años venideros.

2.2 Para deletrear el infinito: la tematización del universo

González Rojo señala que el poeticismo “termina con el hallazgo de *Para deletrear el infinito*”, una obra con la que, según el autor, comienza su “verdadera carrera de poeta” (GI, p. 12). Pero entre *Dimensión imaginaria* (1953) —que representa la etapa “poeticista”— y *Para deletrear el infinito* (1972) —con el que inicia la etapa “postpoeticista”— el escritor da a conocer dos libros de poesía. Ambos serían entonces ejercicios de juventud del poeticismo: *La tierra de Caín* (1956), en coautoría con Eduardo Lizalde y Raúl Leiva, y *Cuaderno de Buen Amor* (1959). Antes de abordar *Para deletrear el infinito*, se hará referencia a estos títulos porque su trascendencia textual se verá reflejada, incluso, en *El quintuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* (1976).

En *La tierra de Caín* se percibe cierto parentesco con algunos procedimientos figurativos de *Dimensión imaginaria*: los “objetos vecinos” del “prólogo-manifiesto” constatan la presencia del juego retórico del poeticismo, aunque preludia una forma de realizar figuraciones, cuya base será la transposición de características entre el orden de lo humano y el orden zoológico:

un hombre que buscaba
entre todas sus bocas, la de hiena
para echarse a reír.⁴⁸

En otros versos, la presencia femenina es tratada con un enfoque que comienza a encaminarse hacia lo erótico:

Caderas que señalan el fracaso
de la cárcel ingenua del vestido,

⁴⁸ González Rojo, Enrique, Eduardo Lizalde y Raúl Leiva, *La tierra de Caín*, México, Ideas de México, 1956, p. 5.

lanzaban oleadas de lujuria
a izquierda y a derecha.
Esas piernas. Habrá que detenerse.
Lentamente, despacio hay que decirlo;
las piernas, la tersura caliente de esas piernas;
faldas que escamoteaban
la carne apeñuscada en la belleza,
faldas en un oleaje de crujidos.
La mente de los hombres. Las ideas.
Todos los pensamientos
tenían epidermis de mujer.⁴⁹

Nuevamente la “mujer”, pero sin los simbolismos del poeticismo. La mujer que despierta lujuria que vive en la “mente de los hombres” y que volverá a aparecer en el libro 1976.

En *Cuaderno de Buen Amor* aparecen los primeros indicios de la expresión de salvajismo “animal” ligado al hombre:

¿Dónde está lo salvaje?
El perro salvaje, se oculta en la perrera
de la mansedumbre.
El gozque es la extremidad del hombre que más gruñe.
Es una parte nuestra que, educada,
muerde cuando hay extraños.⁵⁰

El poema en cuestión se titula “Las Bestias, su reino”. Según éste, el hombre se ve beneficiado por las cualidades de los animales que domestica (por ejemplo: “El caballo, cuando el hombre lo domeña / lo alimenta con kilómetros”). El “gozque” es parte del hombre porque éste puede utilizar su mordedura en el caso de verse amenazado por “extraños”. A decir del poema, el hombre podrá ser salvaje gracias al perro que formará parte de él, como una “extremidad”, una vez que haya sido amaestrado. En *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* (1976), la figura del “monstruo” será, entre otras cosas, la expresión del salvajismo interno. En el libro de 1976 no

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ González Rojo, Enrique, *Cuaderno de Buen Amor*, México, Cuadernos Americanos, 1959, p. 4.

habrá un “perro” que proporcione “lo salvaje”: el salvajismo será una cualidad intrínseca que el hombre tendrá que “domesticar”. En este primer caso el salvajismo es “externo”: lo produce el perro que se domestica. Sin embargo, aquí aparece el primer fragmento donde “lo salvaje” del reino animal se relaciona, aunque de forma artificial, con el hombre.

En *La tierra de Caín* muestra a la mujer que despierta a los instintos; *Cuaderno de Buen Amor* presenta el “salvajismo” del orbe animal relacionado con hombre. Los instintos carnales y el salvajismo “animal” de estos títulos se retomarán en *El quíntuple balar de mis sentido [o el monstruo y otras mariposas]* (1976).

Entre *Para deletrear el infinito*, el “hallazgo” de 1972, y el poeticismo, sin embargo, se aprecia un “aire de familia”, específicamente con *Dimensión imaginaria*: entre estos dos hay un gusto o, quizá, una necesidad, por anticipar, y en cierto sentido, advertir al lector sobre la lectura que vendrá. Si *Dimensión imaginaria* comienza con un prólogo en el que González Rojo plantea las bases de dicho proyecto, *Para deletrear el infinito* arranca con un “poema-índice” donde el autor enumera el contenido del libro y explica su intención al escribirlo.⁵¹ Como en *Dimensión imaginaria*, el poema extenso también es una característica que salta a la vista: tan sólo el “poema-índice”, que introduce a los quince cantos que devienen, consta de 165 versos.⁵²

⁵¹ Antes de dicho índice se incluye un prólogo de Luis Rius (PD pp. 7 y 8).

⁵² *Para deletrear el infinito* circunda las trescientas cuartillas. Predomina el poema extenso. Contrasta con ciertas tendencias puestas en práctica en las décadas de 1970 y 1980. Éstas buscaban un discurso fragmentario y explotaban los esquemas métricos reducidos. Cf., Chouciño Fernández, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1980*, México, UNAM, 1997, cap. I. Sin embargo, este libro también recurre a esquemas reducidos. Anteriores a los poemínimos de Efraín Huerta, estas formas reciben el nombre de “Neuronerías” y al igual que aquéllas son una herencia de las “greguerías” o “metáforas con humor” de Gómez de Serna: “Freno es gallardo pero va sin potro” (PD, p. 99); “*Incertidumbre*: Es que es un alma de dos filos” (PD, p. 161); “Más vale Heráclito en mano que Parménides

El poema en cuestión se titula “Cuando la pluma toma la palabra”. Inicia con la siguiente optación:

Con murmullos de lápiz o alaridos de tinta
al través de estos cantos quisiera
encender tales imágenes
que mereciesen cada una todo un libro (PD, p. 9).

En estos versos se anticipa un nuevo proyecto: “encender tales imágenes / que mereciesen cada una todo libro”. Más adelante González Rojo precisará sus intenciones: no serán las “imágenes” de los cantos las que merecerán un libro, sino los xv cantos aquí incluidos. Por el momento, queda sugerida la intención de escribir a partir de este título.

El poema González Rojo se utiliza como índice porque presenta la materia que abordará en cada canto:

Sé bien que el dramaturgo
debe iniciar la lista de sus personajes
con el primer actor, el escenario
que no tiene reposo ni siquiera
durante el intermedio:
nada mejor que comenzar
con un canto a la naturaleza (PD, p. 9).

En este “poema-índice” se señalan los “personajes” o “protagonistas” de cada canto, a través de una enumeración de los contenidos tratados en ellos. La mirada del poeta no está exenta de un orden específico: como “cronista” de un nuevo mundo, González Rojo comienza a describir el orbe que lo rodea, el “espacio”, o mejor dicho, la naturaleza, para después estudiar su zoología y concluir con el hombre. Se puede esbozar, por esta razón, una clasificación

volando” (PD, p. 168). González Rojo vuelve al poema breve que ya había puesto en práctica en su primer libro, *Luz y silencio*.

siguiendo las intenciones textuales del autor y las preocupaciones más evidentes de cada sección del libro.⁵³

La agrupación en cantos pretende ceñir ciertas inquietudes e ideas en un mismo grupo, pero tanto temas y motivos se comunican e interrelacionan a lo largo del poema. Aunque el autor anticipe y divida el contenido en secciones diferentes, éstas se entremezclan y dificultan su clasificación bajo “temas” únicos o privativos.

Para deletrear el infinito aborda materias de muy diversa índole: preocupaciones que tocan varios puntos en común, como el pasado del hombre —histórico, mítico y ontológico— (en los cantos “Aquí, con mis hermanos” o “La gran marcha”), el surgimiento de la civilización y sus relaciones de poder (en “Por los siglos de los siglos” o “Sentencia a muerte”), los ídolos y creencias religiosas —en el sentido etimológico de nuevo lazo o unión— (en “Que deje el castillo estar en el aire” o “Astillas de infinito”), o la naturaleza de la poesía y sus relaciones intrínsecas con la filosofía (presentes en los cantos “En cierto gris sentido” o “Apolo musageta”). Se trata, además, de poesía que no esconde su militancia izquierdista y que recurre a problemas existenciales para explorar la angustia, el miedo o el desconcierto ante las perennes interrogantes del hombre.

Para deletrear el infinito nombra este libro pero también el proyecto poético que con éste inicia. En adelante González Rojo comienza a arrojar entregas de una obra que llamará, simplemente, *Para deletrear el infinito I, II, III y IV*.⁵⁴ El texto de 1972 es necesario para entender la producción de González Rojo en los años siguientes porque los títulos que publica intentarán ser

⁵³ Apéndice I.

⁵⁴ Apéndice II.

reelaboraciones de los cantos que éste contiene. Por ello, los textos poéticos posteriores siguen de muchas formas al texto inicial aunque incorporan elementos distintivos en cada reelaboración.

Para delinear el proyecto que comienza en 1972 es necesario hacer referencia al título que se publica inmediatamente después de *Para deletrear el infinito: El antiguo relato del principio* (1975). Aquí se comienza a realizar lo que el “poema-índice” insinuaba en los versos: “encender tales imágenes / que mereciesen cada una de ellas todo un libro”. Nuevamente en un prólogo titulado “Cuando la pluma toma la palabra”, González Rojo explica:

voy a intentar transformar cada uno de los quince cantos que conforman la obra de 1972 en quince libros [...]. Si me diera tiempo y vida y pudiera dar término a los quince libros que me propongo escribir, con la inclusión del presente, podría publicar un nuevo *Para deletrear el infinito*, o *Para deletrear el infinito II*, que en vez de quince cantos poseyera quince libros. Y ya colocado en este carril del optimismo temporal, hasta podría imaginarme que una vez terminado el texto [...] podría reemprender la tarea creativa y convertir los cantos de cada libro en nuevos libros, y así... al infinito (AR, p. 12).

El autor pretende realizar una prolongación del texto de 1972, haciendo resurgir cada canto a través de extensiones temáticas o aumentos por adición. Hay que señalar que el trabajo de derivación que se está haciendo explícito no se realiza de la manera exacta en la que el autor apunta. *El antiguo relato del principio* no reproduce sólo el primer canto de 1972: el libro está dividido en cuatro secciones, mismas que representan los primeros cuatro cantos de 1972: “El antiguo relato del principio”, “La bestíada”, “En primera persona” y “Aquí, con mis hermanos”.⁵⁵

⁵⁵ Apéndice II.

También es importante señalar lo que el autor está entendiendo por “deletrear el infinito” o, con más precisión, lo que entiende por “deletrear” y por “infinito”:

Estoy dedicado, pues, a la tremenda tarea de deletrear el infinito. Deletrearlo, sí, porque mi pluma, incapaz tanto de ignorarlo cuanto de conocerlo, sólo puedo balbucirlo. ¿Qué significa entonces “deletrear el infinito”? en primer lugar tematizarlo, tenérselas que ver con él, tomarlo por los cuernos, convertirlo en *el* personaje del drama [...] hago del infinito mi tema. Pero así como el infinito, para decirlo en lenguaje filosófico, es el agregado infinito de finitos, el tema no es otra cosa que el tema de los temas. Hablar del infinito es hablar de todo (AR, p. 11).

Sobre la explicación que brinda González Rojo del infinito, y su tematización, Evodio Escalante escribe que “el *tema* de los temas tendría que ser una instancia superior, una frase no poética sino metapoética, una instancia que estaría colocada *por encima* de las demás instancias, y que por tanto no sería reducible a la suma numérica de los temas, como parece insinuar el autor” (VE, p 111). Es un punto importante porque González Rojo en realidad no escribe sobre “el infinito”, el poeta quiere “hablar de todo” y supone que al hacerlo podrá “deletrear” todo lo el orbe.

Evodio Escalante ha visto en estas intenciones un seguimiento del poeticismo. Para el crítico, el proyecto que no se explica sin entender la magnitud de los cambios que pretendía el grupo. Siguiendo las intenciones textuales del González Rojo, se percibe cierto parentesco en ambos libros: en *Dimensión imaginaria* quiere trazar el viaje de un personaje que tendrá que asir la “Realidad” para entender la complejidad del mundo; en *Para deletrear el infinito* quiere dar cuenta de “todo lo conocido” con intenciones similares. Para Evodio Escalante, el libro poeticista de González Rojo es una “odisea del conocimiento”, que busca, o explora, “el devenir de la conciencia”. *Para*

deletrear el infinito se enlaza con ambos puntos porque pretende dar cuenta de “todo lo conocido”, y de la forma en que la conciencia los interpreta: “La dimensión infinita del sujeto humano, en efecto, es uno de los grandes descubrimientos del idealismo alemán, y lo único que haría falta para enterarse de ello sería acudir al fenómeno de la autoconciencia”. (VE, p. 112).

A continuación se precisarán algunos elementos que se utilizarán para abordar la relación entre dos poemas vinculados: “El quíntuple balar de mis sentidos”, canto V de *Para deletrear el infinito* (1972), y su reelaboración: *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* (1976).

3. *El quíntuple balar de mis sentidos: dos versiones*

Como se ha visto, el proyecto de González Rojo evidencia un procedimiento de derivación textual: a partir del texto de 1972, *Para deletrear el infinito*, el autor intentará “transformar” los cantos de aquél en nuevos textos independientes. Para Gerard Genette, la *transtextualidad* o trascendencia textual del texto “es todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos”.⁵⁶ El teórico francés identifica cinco tipos de relaciones textuales que servirán para abordar la relación manifiesta entre las dos versiones de “El quíntuple balar de mis sentidos”. A saber: intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad.

Por intertextualidad se entiende “una relación de copresencia entre dos o más textos [...]. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita*.” Otras formas de intertextualidad son *el plagio*, “copia no declarada pero literal” y *la alusión*, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones”⁵⁷. La alusión, a su vez, tiene distintos niveles. Para abordar las alusiones intertextualidades en las dos versiones de “El quíntuple balar de mis sentido” se utilizará la propuesta metodológica de Luz Aurora Pimentel. Se trata de una revisión a la teoría de Genette con la que la investigadora mexicana propone, basado en éste, un “método de trabajo”.⁵⁸

La paratextualidad “es una relación generalmente menos explícita y más distante que [...] el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo

⁵⁶ Genette, Gerard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, trad de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, p. 10.

⁵⁷ *Ideem*.

⁵⁸ Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, t. XLI, núm. 1, 1993, pp. 215-229.

podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, etc.”⁵⁹ Genette profundiza sobre la paratextualidad en *Umbrales*, libro del que se tomarán algunas observaciones para el análisis de esta relación textual.⁶⁰

La metatextualidad “es por excelencia la relación crítica”, una relación “generalmente denominada comentario que une un texto a otro texto que habla de él”. Se trata, según Genette, de la crítica literaria como género literario. En este sentido, esta investigación se relaciona de forma metatextual con la poesía de González Rojo. Esta relación, señala el teórico, no ha merecido la atención necesaria: “Esta tarea debería desarrollarse en futuro”.⁶¹

Otro tipo de relación textual más abstracta es la “architextualidad”: “Es una relación muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...] de pura pertenencia taxonómica”. Es decir, “un conjunto de categorías generales (tipos de discurso, modo de enunciación o género literario)”.⁶²

Se dejará de lado la “architextualidad” y la “metatextualidad” para centrarse en el tipo de relación transtextual denominado “hipertextualidad”. Ésta describe la relación de derivación de un texto “B”, hipertexto, con respecto de un texto anterior, “A” o hipotexto. No se trata, como en la metatextualidad, de un comentario crítico sino de una “operación de transformación”.⁶³ A primera vista, González Rojo parece realizar dicha operación (hipertextualidad) en la que *Para deletrear el infinito* sería el hipotexto, “A”, y *El quintuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* constituiría el hipertexto, “B”.

⁵⁹ Genette, Gerard, *Palimpsestos...*, *op. cit.*, pp. 11 y 12.

⁶⁰ Genette, Gerard, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI-Editores, 2001.

⁶¹ Genette, Gerard, *Palimpsestos...*, *op. cit.*, p. 13.

⁶² *Ibid.*, p. 14.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

Sin embargo, en la teoría de Genette el proyecto de González Rojo se considera un fenómeno de “autotextualidad” o “intratextualidad”. Según el teórico, dicha prolongación textual no es parte de estudio porque su desarrollo no procede por “imitación”, que es una de las características de la hipertextualidad: “Un autor que se prolonga, se imita sin duda en alguna manera, a menos que se trascienda, se traicione o se malogre, pero todo esto no tiene mucho que ver con la hipertextualidad”.⁶⁴ Sin embargo, el mismo Genette afirma, al enunciar la definición de hipertextualidad, que “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra, y en ese sentido, todas las obras son hipertextuales”.⁶⁵

Aunque esta “autotextualidad” no se estudia dentro de los cinco grupos de transtextualidad, Genette señala que es una forma específica de ésta y que debe ser considerada por sí misma; aunque concluye que “nada nos apura a ello”⁶⁶. Se pueden utilizar en ella los demás tipos de transtextualidad en el estudio de la trascendencia textual. Puesto que el proyecto de González Rojo hace explícita la relación entre un texto origen, “A”, y un texto derivado, “B”, acudiré a la hipertextualidad, dado que ésta engloba y trasciende a la intertextualidad y a la paratextualidad,⁶⁷ y bajo este mismo criterio sigo utilizando los conceptos de “hipo” e “hiper” para señalar el texto origen y el texto derivado. Con ello pretendo mostrar la forma en que se construye la prolongación autotextual en la obra de González Rojo.

Aclaro: no es exactamente hipertextualidad porque la derivación no procede por “imitación”: el texto anterior pertenece a un mismo autor. Pero sí

⁶⁴ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 256.

⁶⁷ Cf., Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *op. cit.*, p. 226.

hay constancias y recurrencias: auto citas, prolongaciones, continuaciones, desplazamientos temáticos que se pueden señalar con la transtextualidad. Si el autor se “imita” a sí mismo, habría que señalar que, de muchas formas, se “limita” a un mismo registro discursivo. Por ello, aunque *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* se supone la prolongación del canto V de *Para deletrear el infinito*, las derivaciones textuales no se realizan únicamente entre ese canto de 1972 y el libro posterior de 1976, sino que se tiene que considerar a todo *Para deletrear infinito*. Quizá ésta sea la inconsistencia más marcada en los paratextos: *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* alude explícitamente al canto V, pero el agregado del “monstruo” evoca también el canto segundo, “La bestíada” y el “Preludio a la Bestia” de *Cuadernos de Buen Amor*. Diré más: se requiere incluso el antecedente poeticista para entender algunas características formales de su escritura.

Para confrontar el texto origen, “A”, con el texto derivado, “B”, será necesario revisar algunas características específicas entre estos textos emparentados. Se comenzará con una revisión al texto que se asume como origen: el canto V de *para deletrear el infinito*.

3.1 El canto V de *Para deletrear el infinito*

“Mostraré los sentidos, / describiré a los hombres / las vías con que el mundo / les demuestra la existencia” (PD, p. 11). Estos versos en el “poema-índice” anteceden el contenido del canto V, cuyo título es “El quíntuple balar de mis sentidos”, título tomado de un endecasílabo que, según el autor, pertenece a Enrique González Martínez (GI, p. 14).

Se trata de un poema en prosa dividido en ocho secciones. Las primeras cinco están dedicadas a los cinco sentidos (el “quíntuple”), las últimas tres insisten en los temas ya prefigurados en *Cuaderno de Buen Amor* y *La tierra de Caín*: el erotismo y la “bestialidad” del hombre sujeto a los placeres carnales (el “balar” de los cinco sentidos).

El mundo percibido se expresa en términos de la apreciación específica de cada sentido. Parece ser que los sentidos no sólo buscan enunciar la contribución de cada uno en la percepción, sino que también intentan resaltar el embelesamiento de éstos ante disciplinas artísticas que requieren la agudeza durante el ejercicio de contemplación: música para el oído o pintura para la vista.

Ana Chouciño Fernández señala que, durante la década de los setenta y los ochenta, la poesía mexicana buscó motivos de trabajo en otras áreas artísticas, principalmente entre la música y la pintura: “el poema ya no es correlativo verbal de la obra de arte que se describe, sino más bien un medio que permite el diálogo continuo entre las varias facetas artísticas y entre el

artista y el lector”.⁶⁸ Haré referencia, brevemente, a las cinco primeras secciones que componen el Canto V.

I.- “Con los ojos a cuestas”. González Rojo presenta hombres que “se encogen hasta ser solamente una mirada” (CV, p. 151), sujetos que sufren por nimiedades y que buscan en todo momento la contemplación visual como aliciente. La forma en cómo éstos perciben e interpretan la realidad está expuesta a través de alusiones de obras pictóricas o, por metonimia, con pintores: Ruysdael, Velasco, Picasso, el Greco, Goya. Sirvan este par de ejemplos: “Ruysdael o Velasco son sus días de campo” (CV, p. 151); “tiene miradas-Murillo, y quienes, educados en las ‘Escuelas para linceas’ de las exposiciones han conquistado ya miradas-Greco” (CV, p. 152).

Aunque esta sección no practica iconotextos ni metagrafos, ni pretende realizar una traducción sígnica de la pintura, el procedimiento de la écfrasis se presenta en esta sección a partir de ciertas alusiones y comparaciones. Luz Aurora Pimentel define la écfrasis “como una representación verbal de una representación visual” y propone una división con base en el objeto plástico descrito: cuando el objeto es real (“Las Meninas” de Velázquez, por poner un ejemplo) se trata de “écfrasis referencial”, cuando se trata de un objeto ficticio que sólo existe en el lenguaje se trata de “écfrasis nocional” (el escudo de Aquiles, por ejemplo). Pimentel señala un tercer tipo al que corresponde este canto:

Hay, sin embargo, un tipo de écfrasis intermedio que yo querría llamar *écfrasis referencial genérica*, y que con frecuencia se observa en textos ecfásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una

⁶⁸ Chouciño Fernández, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites...*, op. cit., p. 158.

síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista.⁶⁹

Así, González Rojo no precisa el objeto plástico descrito, pero propone configuraciones descriptivas que remiten a Ruysdael, Velasco, Picasso, el Greco y Goya. Las “configuraciones descriptivas” (las “miradas-Murillo”, por ejemplo) proponen imágenes de naturaleza tanto verbal como pictórica: la percepción de los objetos plásticos, por tanto, afecta la lectura. La “écfrasis” sólo se presenta en esta sección porque el poeta proyecta el sentido de la vista en objetos que remiten al “estilo” o la “síntesis imaginaria” de una serie de pintores específicos.

II.- “Los juegos de la atmósfera”. Esta sección prescinde de alusiones con otras artes. Se presenta el encanto de quienes “llevan a pasear al jardín, más que a sus ojos o su oído, a su olfato” (CV, p. 152). Es una descripción poética de sujetos que persiguen los aromas “frescos” y que, sobre todo, prefieren aspirar olores: “Sus amores: aspirar los eucaliptos que se adueñan del ambiente hasta dejar sin claros de fragancia el bosque” (CV, p. 153).⁷⁰

III.- “Catador de alegrías”. Al igual que el canto anterior, éste está dedicado a describir cierta seducción, e incluso enajenación, que se produce por medio de los sentidos, esta vez, por medio del gusto. La “embriaguez” es la figuración en este caso: “Hay quien hace su religión bajo la cúpula del paladar, y busca que en el barco ebrio se le reserve un camarote” (CV, p. 153).

⁶⁹ Cf., Pimentel, Luz Aurora, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, México, UNAM – División de Estudios de Posgrado, núm. 4, 2003, pp. 205, 206 y 207.

⁷⁰ Aunque con intenciones diferentes y bajo procedimientos distintos, el canto V es correlativo a la obra de Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro*, libro de cuentos que comienza a escribirse en 1972 —año en que se publica *Para deletrear el infinito*— y que tienen la finalidad de “describir” el orbe a través de la percepción de cada sentido. La idea de escritor quedó inconclusa. Esther Calvino, en 1986, a un año de la muerte de su esposo, presentó los únicos tres cuentos terminados por el autor. Esta idea, también, será el antecedente a novela de *El perfume* (1985) de Patrick Süskind.

Predominan los elementos textuales sobre los del discurso, sin embargo, se puede afirmar que la descripción busca, hasta cierto punto, censurar la bebida y sus consecuencias.

IV.- “La música y el silencio de las esferas”. En esta sección se retoman las artes. El sentido, evidentemente, es el del oído. La degustación del mundo se efectúa a partir del sonido, de la música y el silencio. Esta sección está marcada por el uso de la sinestesia para provocar los efectos auditivos: “podrían ofrecerse recitales a base de los silencios que nacen al esfumarse los ruidos” (CV, p. 155).

V.- “Con el tacto a la mano”. En el título está la referencia. Para abordar el tacto se recurre al erotismo, al contacto entre la piel del hombre y el cutis femenino. Todas las alusiones al sentido corresponden al acto sexual, o bien, al roce de epidermis que preludia el acto. Del erotismo a la lujuria, el sentido del tacto da cuenta de las sensaciones carnales, con ellas se extasía. En este canto se menciona por primera vez la carnalidad. Es importante porque sirve para transitar de una sección del canto (los sentidos), a una segunda sección en la que la imagen femenina es utilizada para enfatizar la “bestialidad” del hombre.

VI.- La sección sexta se titula “Reloj del cielo”; en ésta los sentidos se unen para dar cuenta del deseo: “cada sentido busca su propio orgasmo” (CV, p. 156). Los sentidos, “embriagados”, dominan al hombre, lo esclavizan: “Cada hombre pone sus cinco sentidos en tocar a la mujer más próxima” (CV, p. 157). La imagen femenina permite hilar los sentidos con el erotismo. El hombre pierde la razón ante el sexo femenino, es presa de los sentidos.

VII.- La séptima sección se titula “Dos cuerpos conjugando el verbo amar” y trata de explicar que el verdadero goce humano consiste en la mesura de los instintos: “para llegar al goce humano hay que amaestrar la orgía y alfabetizar los sentidos”. Esta sección critica el deseo carnal, representado por “la orgía”, es decir, el goce de placeres inmediatos sin la mediación del intelecto.

VIII.- La última sección del canto se titula “La carne de San Esteban”. Se prelude el sufrimiento. Según este fragmento, éste surge de la imposibilidad de controlar los impulsos. Después del goce “animal”, deviene un malestar, una tortura cuya única salida es la muerte: “frente a la orgía, está el martirio [...] el dolor de la tortura sólo puede abdicar a favor de la muerte.”

El canto V puede dividirse en tres momentos: el primero, que trata de los sentidos; el segundo, que se ocupa de ellos para trazar las preocupaciones motoras: “Eros”, en forma de la mujer y a través de la exaltación del deseo y la lujuria, “Tanatos”⁷¹, que traza la preocupación por la muerte y el suplicio ante el deceso inexorable; el tercero, la lucha por mediar los instintos. Después de explorar el mundo a través de los sentidos, el instinto carnal no puede evitar la seducción del cuerpo femenino. Cada sentido busca su “orgasmo”. Pero los impulsos animales deben ser controlados, debe racionalizarse la conducta. Así, el instinto, guiado por esas fuerza principales, Eros y Tanatos, debe transitar de un “principio del placer” a un “principio de la realidad”, es decir, de una satisfacción inmediata, de placer y de gozo, a una satisfacción retardada pero que garantice cierta “seguridad”. En palabras de Marcuse: “el principio de la realidad invalida el principio del placer: el hombre aprende a sustituir el placer

⁷¹ Para la lectura de “Eros” y “Tanatos” sigo a Marcuse, Herbert, *Eros y civilización*, trad. de Juan García Ponce, Madrid, Sarpe, 1983. Cap. I.

momentáneo, incierto y destructivo, por un placer retardado, restringido, pero seguro”.⁷²

Ambos motivos —Eros y Tanatos— serán retomados en la prolongación de 1976, así como algunas características formales que tienen que ver con la organización rítmica del canto V.

Lo más evidente en el canto V es el paralelismo sintáctico entre las ocho secciones. Por lo menos la mitad del poema (secciones I a IV) está compuesta por oraciones paralelas que comienza con la misma construcción sintáctica:

“Hay hombre que...”

O:

“Hay quienes...”

Oraciones impersonales compuestas por proposiciones subordinadas adjetivas que agregan cualidades al complemento directo: el sustantivo plural “hombres”, o el relativo que lo sustituye, “quienes”. Así, las proposiciones coordinadas que continúan enumeran características de los sintagmas ya mencionados: “[Hay hombres que] Se encogen hasta ser solamente una mirada; [Hay hombres que], guardan luto de párpados cerrados” (CV, p. 151). Los elementos tácitos de estas yuxtaposiciones son omitidos, así cada párrafo comienza con un núcleo verbal, al que hay que suponer precede el elemento elidido. Cito unos fragmentos para ejemplificar la descripción gramatical realizada:

Hay hombres que se encogen hasta ser solamente una
mirada. Con sus ojos a cuestras, si una flor en frente de

⁷² *Ibid.*, p. 40.

ellos envejece, si sufre su corto circuito vegetal, guardan luto de párpados cerrados (CV p. 151)

[...]

Hay quien hace su religión bajo la cúpula del paladar, y busca que en el barco ebrio se le reserve camarote (CV, p. 153)

[...]

Hay quien es todo oídos. Y gusta, en la mañana, ser testigo del concierto en sol mayor del día que amanece... (CV, p. 154).

Las primeras cinco secciones de este canto corresponden a los sentidos, según este orden: vista, olfato, gusto, oído y tacto. El “balar” de los sentidos ocurre ante la carnalidad: en las tres secciones que complementan el canto “la orgía” representa los deseos que, exhorta el poeta, deben controlarse utilizando la razón.

A continuación se revisará el libro que pretende retomar este canto, para después abordar el proceso de derivación que se desarrolla entre estos dos textos.

3.2 El monstruo y otras mariposas

En 1976 Enrique González Rojo recibe el Premio Xavier Villaurrutia de escritores para escritores por *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]*. Si se hace un seguimiento del proyecto, éste corresponde a la transformación del canto V de *Para deletrear el infinito*.

Según Genette, “Reducir o aumentar un texto es producir a partir de él otro texto, más breve o más largo, que se deriva de él, pero no sin alterarlo de diversas maneras”⁷³. El poema de 1976 ostenta un agregado significativo desde el primer paratexto, con el siguiente subtítulo: “[o el monstruo y otras mariposas]”. Esta alteración es significativa porque guiará el rumbo de este nuevo texto. La “o” con la que inicia el subtítulo indica que los elementos están más o menos ligados: “la o conjunta a la vez que disyunta, cualesquiera que sean las disposiciones adoptadas por el autor o el editor”.⁷⁴

Para González Rojo, “El quíntuple balar de mis sentidos”, línea trazada en el texto de *Para deletrear el infinito*, “alude al desamparo sensorial del hombre frente al mundo hostil que lo rodea”, mientras que “La segunda parte — continúa González Rojo—, la del monstruo de lo imprevisto (que también puede materializarse en mariposa) se convierte en el hilo conductor del poemario fundamentalmente autobiográfico” (GI, p.14).

Dividido en treinta dos secciones, el poema⁷⁵ de 1976 continúa el trayecto abordado en el canto V. Me refiero a la lucha de los instintos contra la razón. Aunque el agregado explícito desde el inicio presupone asuntos, si no distintos, por lo menos no tan afines: “No se puede aumentar sin añadir —

⁷³ Genette, Gerard, *Palimpsestos...*, op. cit., 292.

⁷⁴ Genette, Gerard, *Umbrales*, op. cit., pp. 53 y 54.

⁷⁵ González Rojo denomina “poemario” al libro de 1976, sin embargo, se trata de un solo poema y no de un libro de poemas varios.

continúa Genette—la operación no se produce sin distorsiones significativas”.⁷⁶ La amplificación efectuada al canto V de 1972 resulta una extensión temática por adiciones. Aquél aborda la lucha del instinto frente a la razón cuyo el motivo es el descubrimiento de los placeres sensitivos; éste presenta un desplazamiento temático: aquí el asunto primordial del texto es el tema-personaje del monstruo —y otras mariposas— contra el que continuará la “lucha” ya mencionada. Constituye una prolongación autógrafa porque continúa la obra de 1972, no para llevarla su término, sino para conducirla más allá de lo que inicialmente se consideraba como su término.⁷⁷

Dicho subtítulo insinúa un monstruo paradójico; la intención es apuntalar una característica principal de este ente: la ambigüedad. El “monstruo y otras mariposas” se construye a través de una paradoja: por una parte, con el monstruo y sus implicaciones simbólicas y semánticas (fuerza irracional, malignidad, violencia, la otredad etc.), y por otra, las mariposas, símbolo tradicional de ligereza, o inocencia que representan otra forma del monstruo. Empero, aunque “las mariposas” aparecen en varias ocasiones, es “el monstruo” el motor, el personaje principal.

La selección del tema, forzosamente, orienta situaciones e incidentes que se desarrollarán en el poema.⁷⁸ El monstruo representa un conjunto de dificultades a vencer y su presencia provoca heroísmo necesario para enfrentar la lucha contra éste, una lucha que puede ser interior o exterior.⁷⁹ Aunque los incidentes y detalles que el tema del monstruo orienta se relacionan

⁷⁶ Genette, Gerad, *Palimpsestos...*, *op. cit.*, p. 329.

⁷⁷ *Ibid.* p. 202.

⁷⁸ “El tema, en tanto asunto o materia del discurso, orienta una posible selección de incidentes o detalles que permiten su desarrollo; el motivo, en cambio, se distingue del tema por ser una unidad casi autónoma y su *recursividad*.” Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *op. cit.*, p. 216.

⁷⁹ *Cf.*, Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2003. p. 791.

intrínsecamente a lo largo del poema, éste puede seguir una división básica tripartita: primero, el descubrimiento de la existencia del monstruo-mariposas; el segundo, las formas de dicho ente (sus manifestaciones); por último, la lucha contra éste.

En la primera sección del poema, la más extensa, advierte sobre la existencia de un ser que circunda el ambiente y que, como depredador, ataca en un momento imprevisto. Con un dinamismo ausente en el canto V, la ampliación de 1976 inicia con una sucesión de acciones verbales:

Acecha, merodea, da zarpazos (QB, p. 11).

Este verso, recurrente en el poema, indica la presencia del monstruo y su carácter predador. Tras señalar la presencia hostigante del ser, se advierte la existencia de dos mundos; uno tangible que perciben los sentidos, el segundo es un mundo que ocurre en el “más allá”, un lugar inexplicable, desconocido:

Dos mundos hay. El uno
se halla a tiro del ojo, está a la mano,
ocurre frente a mí, no carga pliegues
que esconditen asombros y sorpresas
es un mundo confiable
que dialoga sin fin con mis sentidos.

Pero en el más allá de lo que veo,
hay algo que discurre a mis espaldas
ante el ciego testigo de mi nuca;
es campo que extranjeran los kilómetros
es otra dimensión que se guarece
en el atrás de todo,
en el mundo tangible, desollado,
que se escapa al asedio sensitivo
y a la conversación con mi epidermis (QB, p. 12).

Para el sujeto de la enunciación, la preocupación es generada no por lo que sucede en el primer mundo, sino por todo lo que ocurre en el mundo “desollado”. No le incomoda lo que pasa en el campo “de lo sensorial”:

No me embarga la angustia ante este mundo

visible e inmediato (QB, p. 15).

La preocupación del yo lírico se encuentra en el campo de las abstracciones, no en lo sensitivo; como en *Dimensión imaginaria*, este texto es también una suerte de “odisea del conocimiento”, una búsqueda de la gnosis.

La “zozobra”, la “angustia”, proviene de ese mundo invisible. Ese mundo pertenece al monstruo:

Pero no me produce la zozobra
que se incuba cuando algo se genera
a mis espaldas, cuando algo se sitúa
en el punto trasero de mis ojos,
cuando a control a remoto
se maneja mi angustia
desde el mundo invisible, desde el vientre
o la entraña del monstruo, de la bestia.
Lo he dicho: de la bestia (QB, p. 16).

En el cristianismo “la bestia” tienen una connotación que el poeta no pasa por alto: refiere a la “Bestia apocalíptica”: “La materia en involución, como serpiente o dragón, como adversaria del espíritu y perversión de las cualidades superiores”.⁸⁰ Pero para acentuar la indefinición del monstruo se aclara que éste no es la “Divina providencia”, ni el “destino”, ni la “fatalidad”. En este primer segmento del poema, el monstruo representa lo desconocido y lo inefable. Éste es el “otro mundo”. Desde el principio el problema del otro se halla como motivo principal del monstruo.⁸¹

Pero si en la primera sección la existencia del monstruo se consigna a partir de la presencia de “otro mundo”, en la segunda se abre una nueva línea temática o de significación, es decir, incorpora una isotopía⁸² que comenzará a

⁸⁰ Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de los Símbolos*, Madrid, Ciruela, 2006, p. 108 y 109.

⁸¹ “El problema del otro” involucra, entre otros aspectos, el prójimo, Dios, el Ser, el lenguaje, el inconsciente o la alteridad en general. Cf., Abbagnano, Nicola y Fornero, Giovanni, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004. p. 787.

⁸² La isotopía “es cada línea temática o de significación que se desenvuelven dentro del mismo desarrollo del discurso”. Así, la línea temática que identifica al monstruo con lo inefable

sustituir a lo “inefable” del monstruo. Surge Maricela y con ella el poema adquiere un carácter narrativo. Como en el canto V, la presencia femenina y el instinto carnal reaparecen bajo la misma “embriaguez”. Se intercalan retrospectivas —en nivel del discurso— en las que el yo lírico rememora el rompimiento con Maricela. Asimismo, se evocan los nombres de Mónica, Graciela y Laura. La presencia de estas figuras femeninas servirá para traer a colación los instintos, los celos y carnalidad. El monstruo se encuentra en éstos y en todo momento estuvo “ocasionando” malestar, provocando las rupturas amorosas.

Ante esta serie de fracasos sentimentales, en los que el monstruo aparece tras bambalinas, el yo lírico expresa una postura de completa resignación.

Pero no me angustié. Serenamente
me entregué al sufrimiento (QB, p. 20).

Las retrospectivas son una forma de inquirir por el monstruo. Primero se le busca en el sufrimiento producido por “Maricela” o por “Mónica”, después, se trata de buscar el origen, el surgimiento del monstruo:

Hace tiempo la bestia no existía
o mejor era sólo algún gusano
más pequeño que el miedo más pequeño;
[...]
Se reducía entonces a la oscura
gestación de las cosas
—el seno, la sonaja, la sonrisa—
con las cuales los padres firmamentan
la atmósfera que está sobre la cuna
y por las que clamaba, a grito en cielo,

representa una isotopía; la línea que identifica al monstruo con la carnalidad es otra. En este sentido, la bestia que describe González Rojo es una “plurisotopía” porque en ella “aparecen varios términos conectores que permiten mecanismo de mediación entre más de dos isotopías que se desarrollan simultáneamente”. Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2004, pp. 288 y 289. Como se ha visto, el problema del otro involucra varios aspectos: en este poema refiere, entre otras cosas, a lo desconocido, al prójimo o al inconsciente y cada una de estas líneas temáticas o isotopías se desarrollan en simultaneidad.

el quíntuple balar de mis sentidos (QB, p. 27).

Este fragmento parece insinuar que el monstruo es un producto del devenir de la conciencia. Pues éste, “Hace tiempo no existía”, cuando el sujeto de la enunciación era un infante. El monstruo toma presencia conforme el sujeto va creciendo:

Pero me di a crecer
subiendo por adobes de epidermis
hasta poderle hablar de tú a los vientos,
y el monstruo fue tornándose
inquietante, profundo, misterioso (QB, p. 27)

El monstruo ha encarnado el problema del otro y lo manifiesta como lo inefable. Ha encarnado también la lucha de los instintos contra la razón, bajo la figura femenina (Eros) y, al igual que en el canto V, encarnará el deceso (Tanatos). Si la búsqueda de placer desempeña un papel importante, el instinto de conservación también se expresa pero, a diferencia del canto V, la muerte aparece no como único fin inexorable a la tortura, lo devastador no está en el “descubrimiento” de su existencia sino en su aparición inesperada:

Una vez caí en cuenta de que había
un extraño revuelo por mi casa.
Apretones de manos. Caras lúgubres.
Pañuelos de la guarda junto al rostro
Frases entrecortadas
como el chisporrotear de cuatro cirios.
El monstruo y el velorio (QB, p. 28).
[...]
Ama el monstruo la muerte,
La muerte por sorpresa.
[...]
Ama el monstruo la muerte por la espalda,
por el ángulo exacto en que se esconde
detrás de cada cuerpo la sorpresa (QB, p. 45).

Sorpresivo e inesperado, incluso cobarde, el monstruo ha dado cuenta de una serie de dificultades a vencer que lo conforman. La lucha contra el “monstruo” es la lucha contra el *otro* que representa varias adversidades. Una

confrontación contra lo desconocido o lo *otro* por conocer; una lucha que también es contra la muerte. El monstruo, empero, no sólo representa las adversidades del exterior, se refiere principalmente a los conflictos internos producidos por los instintos.

La lucha contra el monstruo —interior y exterior— propicia el surgimiento del “héroe”. *El quíntuple balar de sentidos*, tanto el de 1972 como el de 1976, deja claro que se deben mediar los instintos. En el caso de este último, se expresa en términos de una “cacería”. Ante la resignación manifiesta en la primera y segunda parte, en esta última se opta por “cazar” al monstruo a través de la reflexión y la indagación filosófica, por metonimia, el conocimiento en general:

Carajo, rebelarme.
Salir de cacería.
Dónde se hallan mis botas. Mi revólver.
Le quitaré la funda a mi heroísmo.
En busca de la fiera, mi safari (QB, p. 54).
[...]
A veces se requiere
salir de cacería
armados con la razón hasta los dientes
[...]
Nada mejor que tender
nuestra red filosófica
o abrir fuego de ideas,
para dar con la fiera (QB, pp. 56-57).

Al igual que en el canto V, se alienta a sustituir el gozo y la deleitación que producen los placeres sensoriales en aras del ejercicio de la reflexión. Y de la misma forma que el en *El antiguo relato del principio*, o incluso *Para deletrear el infinito*, la militancia del autor se presenta en varios momentos; el yo lírico funciona como una suerte de filtro ideológico. En la sección XXVIII del poema, el monstruo cobra presencia en la realidad inmediata. Sin llegar a la delación,

se recuerdan sucesos que la sociedad no ha olvidado y se denuncia al régimen en turno a través de un juego de palabras.

Y entonces se me viene
todo el sesenta y ocho a la cabeza
[...] Recuerdo
mis amigos y alumnos y recuerdo
el permanente mitin de sus tumbas.
Y en medio del recuerdo caigo en cuenta
que quizás a la vuelta de la esquina
puede encontrarse el monstruo,
el monstruo lacrimógeno, la fiesta
de las balas del monstruo. Pobre México
invadido de Díaz y de Díaz,
presa de hordas de Díaz. Pobre México.
En tu bandera luce
un monstruo devorando una serpiente (QB, pp. 60 - 61).

La lucha contra el monstruo termina con un descubrimiento. El yo lírico declara que aquella "bestia" no es únicamente un malestar personal, se trata de una confrontación contra la adversidad a la que cada persona nombra de diversas maneras. Ese "otro" también habita en los demás y, a su vez, cada persona es el monstruo de los otros.

De pronto he concluido
que el animal no es mío únicamente.
Es la bestia de todos.
Cada quien la percibe, la adivina,
bautiza con nombre diferentes
[...]
A veces soy el monstruo de los otros.
[...]
Cada quien es la bestia de su prójimo (QB, p. 62).

Con el descubrimiento anterior, el yo lírico asume que la bestia lo ha "poseído" o mejor dicho, que es el "monstruo" del prójimo.

Este ser también tiene la capacidad de provocar malestar físico o de poseer a personas para que actúen a su favor. Como en el canto V, la muerte es solución al sufrimiento, pero a diferencia de aquél, en la amplificación de

1976 se acepta, pero no como expiativo a la “tortura”, sino como la simple conclusión de un ciclo biológico:

mi muerte simplemente ha de ser eso:
un cuerpo que al espíritu devora,
una ley que no quiere interrupciones,
la naturaleza que me incluye,
el oscurecimiento
con que brinda la nada su saludo,
el llorar quedamente del que queda
y un hombre devorado por el monstruo (QB, 69).

Un “hombre devorado” por el mundo adverso que lo rodea: lo que no conoce, —y por tanto no comprende—, por sus deseos e sus impulsos que la razón no puede controlar o por su confrontación contra el otro y contra la muerte, muchas veces sorpresiva y cuyo fin es inexorable.

Simbólicamente, el monstruo representa una serie de dificultades internas o externas a vencer. La lucha contra este “enemigo” no está exenta de cierto didactismo y discurre en los límites de la parábola, por “la crítica” vedada de costumbres en las que se ponen al descubierto las “características universales de la naturaleza humana”.⁸³

⁸³ Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, op. cit., p. 207.

3.3 Constancias y recurrencias

Para señalar la presencia de *Para deletrear el infinito* (1972) en *El quíntuple balar de mis sentidos*, (1976) comenzaré con una revisión de la relación paratextual (títulos, prefacios, epígrafes) aprovechando que ya se han mencionado en varios momentos.

Como se ha señalado, González Rojo es explícito en la descripción de su proyecto: inmediatamente después de publicar *Para deletrear el infinito* (1972) escribe, en el prólogo de *El antiguo relato del principio* (1975), que pretende “transformar” cada canto de aquél en un nuevo libro. En este último se incluyen los primeros cantos y al año siguiente aparece *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]*. Sus intenciones son explícitas: lo señalan en los títulos y lo explica en prefacios. Con estos paratextos se intenta señalar la pertenencia evidente al texto de 1972. Los paratextos también evidencian una relación de intertextualidad directa: “El quíntuple balar de mis sentidos”, título del libro de 1976, es una auto-cita a *Para deletrear el infinito*.

Pero en el diálogo textual que pone en juego el nuevo texto de 1976 se incorpora la poesía de Baudelaire a través del epígrafe inicial:

—Ô douleur! ô douleur! Le temps mange la vie,
et l’obscur Ennemi qui nous ronge le coeur
du sang que nous perdons croit et se fortifie! (QB, p. 9)⁸⁴

⁸⁴ “— ¡O dolor! ¡oh dolor! Come el tiempo a la vida, / y el oscuro Enemigo que el corazón nos roe, / se fortifica y crece robándonos la sangre”. Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, ed. de Alain Verjat, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2006, p. 115. Véase la nota 2: “La imagen del tiempo devorador es frecuente [...] debe relacionarse con todas las imágenes que expresan agresión, especialmente las que comportan uñas, dientes, garras, etc.... La imaginación romántica, decididamente atenta a este tema, dio una versión muy popular de este arquetipo con el personaje del conde Drácula y las historias de vampiros”.

Genette define el epígrafe como “una cita ubicada *exergo*, generalmente al frente de la obra o de una parte de la obra: ‘en exergo’ significa literalmente fuera de la obra” Este epígrafe “consiste en un comentario del texto, que precisa o subraya indirectamente su significación [...]. Más a menudo es enigmático con una significación que se aclarará o confirmará con lectura del texto”⁸⁵

Así, “El Enemigo” de Baudelaire, como el monstruo de González Rojo, representa una forma de otredad. El soneto del poeta francés evoca una juventud tormentosa que desemboca en una vida de angustia, provocada por la presencia de un “Enemigo” interno que se encarga de consumir la vitalidad. “El Enemigo” de Baudelaire, sin embargo, guarda una connotación con la “bestia” de González Rojo. Me refiero a la bestia infernal, también conocida como el “Enemigo”: “nombre común convertido en el nombre del jefe de los ángeles rebeldes”.⁸⁶ Es decir, “Satán”, que etimológicamente significa el “adversario” o el “enemigo”.⁸⁷ Así, el monstruo de González Rojo —que en algún momento llama “bestia” con una connotación cristiana— no es “Satán” pero quiere traerlo a colación porque la lucha contra el monstruo es una confrontación contra los placeres carnales y, desde el cristianismo, se diría que es una disputa contra “el pecado” que representa “el adversario” de la fe cristiana. (En este sentido, también sería interesante un análisis transtextual entre el poema de Baudelaire y González Rojo, pero sería motivo de otra investigación, quizá más limitada).

⁸⁵ Genette, Gerard, *Umbrales, op. cit.*, p. 123.

⁸⁶ Brosse, Oliver de la, *et al*, *Diccionario del cristianismo*, Barcelona, Herder, 1986, p. 680.

⁸⁷ *Cf.*, Papini, Giovanni, *Il Diavolo*, Firenze, Vallecchi, 1953. p. 13: “Él se llama en hebreo *Satán*, esto es el adversario o el enemigo; en griego se llama *Diablo*, o sea el acusador o el calumniador” (La traducción es mía).

A partir de las relaciones intertextuales relevan los “límites” que ya he mencionado: desde el reciclaje de versos o la reescritura de imágenes, hasta la reelaboración de un tema ya tratado, la poesía de González Rojo es, por lo menos durante el primer lustro de la década de los setenta, repetitiva, quizá demasiado “recurrente”. Con el fin de dar un orden al análisis intertextual, sigo la propuesta metodológica —ya citada al pie de página— de Luz Aurora Pimentel.

I- Alusiones intertextuales. “Esta forma de alusión está muy cercana a la cita; la única diferencia que las marca es la *indirección*: la cita declara su origen, la alusión textual lo calla”.⁸⁸ (En este sentido, la intertextualidad, en este caso, podría llamarse “autotextualidad” y sería la base de la relación de derivación). González Rojo suele auto-citar sus versos. Por ejemplo: Las líneas que reaparecen en 1976 se encuentran dispersas en las casi trescientas páginas de *Para deletrear el infinito*. Doy algunos ejemplos. En *Para deletrear el infinito* González Rojo escribe (Canto I):

sintió que junto al mar, era su angustia
la caña y el anzuelo que le hacían
pescar el estar hecho un mar de lágrimas (PD, p. 37).

Y en *El quintuple balar...*:

con la curva emoción de los anzuelos
y con la carne ausente de carnada
pescar el estar hecho un mar de lágrimas (QB, p. 15)⁸⁹

⁸⁸ Pimentel clasifica la intertextualidad en cinco grupos de alusiones: textuales, metafóricas, personales, tópicas y estructurales. Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *op. cit.*, p. 224.

⁸⁹ González Rojo ha manifestado distintas preocupaciones en torno al trabajo efectuado en versos y estrofas: en su búsqueda de musicalidad experimenta con una tonalidad recae en una misma vocal. Es un procedimiento contrario al verso “heterotónico” de Salvador Díaz Mirón: pescar el estar hecho un mar lágrimas: e - á, (e) e - á, (e-o- u) á, á - i- a. Los infinitivos, el monosílabo “mar” y el esdrújulo “lágrimas” reiteran el sonido de la vocal tónica “a”. Se trata de un verso homotónico que explorará unos años después, en *Apolo Musageta* (1989). (*cf.*, GI, p. 10; VE, p. 111.)

La repetición del verso ejemplifica el procedimiento más simple —y menos constante— de auto-citas. Nuevamente, en *Para deletrear el infinito* (Canto III):

[...] mi cuerpo se vuelve el paraíso
donde nace la primera pareja de alacranes (PD, p. 123).

En *El quíntuple balar...*:

[...] mi cuerpo se vuelve el paraíso
donde brota la primera pareja de alacranes (QB, p. 39).

En otros casos se trata de formulas retóricas con las que inicia un poema (Canto III):

Haré un poco de historia (PD, p. 127).

Como la historia me hace
haré un poco de historia (QB, p. 30).

Cuando refiere a la poesía militante de su agrado, lo hace de una forma similar en ambos textos:

delante de los cantos de *Neruda*,
Hikmet y Maiakowski
que gritan su “ecce homo” a voz en verso (PD, p. 127).

cada grupo una estrofa,
la manifestación una poesía
de Neruda Hikmet o Maiakowski (QB, p. 59).

En otros casos se reescribe una imagen, quizá con el fin de depurarla o para explotar una combinación de elementos que, como en el poeticismo, buscaba lo inusual. En *Dimensión imaginaria* González Rojo presenta esta metáfora, calificada de artificiosa por Escalante:

fotógrafo que deja que vuele suavecilla
con el ala tercera
que le brinda la abierta puertecilla (DI, p. 20).

La puerta abierta de la jaula semeja una tercera ala porque, al igual que las alas naturales, permite alzar el vuelo en pos de la libertad. Esta imagen, centrada en las alas del ave, se reelabora en *Para deletrear el infinito*:

Resulta inútil que el ave
salve su huevo [...]
porque alguien, tarde o temprano,
le pondrá las alas rotas de otra jaula (PD, p. 74).

En este caso la artificialidad de la primera imagen se ha perdido. El procedimiento es inverso: la puerta de la jaula ya no es una “ala tercera” sino que la jaula representa las “alas rotas”. En *El quíntuple balar...* las alas del pájaro reaparecen pero esta vez la imagen será no con la jaula, sino el libro:

[...] percibo
que una muchacha agita (como un ave
que busca otros espacios)
las alas de su libro de poemas (QB, p. 14).

II.- *Alusiones metafóricas*. “El elemento aludido del hipotexto se utiliza como el *vehículo* o *grado manifiesto* de un nuevo *tenor* poético o *grados contruidos* de la significación metafórico en el hipertexto”.⁹⁰ Los versos también son “reciclados” para asimilarse en otros textos, por ejemplo: “Una gramática iracunda” es el título a un poema de *Para deletrear el infinito*, en *El antiguo relato del principio* es un verso y en 1984 el título de una antología. En *El quíntuple balar...*, se asimilan versos para aludir al proyecto planteado. Sección VI:

Acabo de editar un libro
que se encuentra empastado por dos trozos
de mi alma. Tiene un índice
que no es más que una guía
para un viaje redondo por mi espíritu.
Mi poema se llama
Para deletrear al Enemigo (QB, p. 26).

La alusión es doble: *Para deletrear el infinito* y “El Enemigo” de Baudelaire. Asimismo se alude al poema-índice, “Cuando la pluma toma la palabra”, como la guía para adentrarse en el mundo del poeta, a su proyecto literario.

⁹⁰ Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *op. cit.*, pp. 224-225.

Con intenciones similares, se indica que el monstruo también “habita” en los poemas de quien escribe, aludiendo textualmente versos que forman parte de *Para deletrear el infinito* y de *El antiguo relato del principio*:

El antiguo relato del principio
la patria de minúsculas
que hace la Microcósmica,
las palabras mayores
que avienta hacia los cielos la Astronómica,
y los cuatro elementos,
y las cuatro estaciones,
y mi vida, la historia, todo México
son una madriguera de la bestia.
El enemigo habita en mis poemas (QB, p. 49).

Nuevamente la alusión a “El Enemigo” de Baudelaire pero en este caso la presencia de proyecto poético de González Rojo se manifiesta en primer plano: “El antiguo relato del principio” nombra un canto de 1972 y es el título de otro libro en 1975. “Microcósmica”, “Astronómica”, “los cuatro elementos” y “las cuatro estaciones” son títulos de poemas del canto “El antiguo relato del principio”, prolongados en el libro del mismo nombre.

Otras veces la alusión no es únicamente de versos “idénticos” sino de formas figuradas. El canto II de *Para deletrear el infinito* —“La bestíada”— aborda la naturaleza bajo diversas miradas, recreando las formas de vida micro y macrocósmicas para después presentar a las bestias del orbe, antecedentes al monstruo posterior porque, al igual que aquél, son formas del otro.⁹¹

⁹¹ En *Cuaderno de Buen Amor* (1959) ya aparecía “la bestia” como metáfora de los instintos incontrolables. Por otra parte, si el proyecto de González Rojo pretende “transformar” cada canto de 1972 en un nuevo libro, la transformación del segundo canto —“La Bestíada”— deviene entonces en el segundo libro publicado después de *Para deletrear el infinito*, que sería entonces *El quintuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]*. Las similitudes entre estos no son pocas, pero como se ha señalado en un principio, se debe contemplar todo el libro de 1972, y no sólo cantos específicos, para encontrar la presencia del texto origen en el texto derivado (cf., Apéndices I y II).

Desde el poema-índice, “Cuando la pluma toma la palabra”, se expresa esta preocupación:

quisiera en otro canto desnudar
la Historia Verdadera de las Cosas de un Poeta.
[...]
Tras de su nacimiento (aquella noche
en que el mar de placenta
lo arrojó hacia las playas del oxígeno
con todo y esa bestia que lo enjaula). (PD, p. 10).

El poema “Guerra Civil Hombre adentro”, en “La bestíada”, es significativo porque se reelaborará en algunas secciones de *El quíntuple balar...*, principalmente la que desarrolla la lucha contra el monstruo:

La bestia de mis sentidos
aúlla, dentro de mí,
su quinteto de exigencias
[...]
A la caza de la fiera
voy adentro de mí mismo (PD, p. 66).

En *El quíntuple balar...*, la lucha contra el monstruo se presenta de una forma similar:

A veces se requiere
salir de cacería (QB, p. 56).

Y en ambos casos se presenta una lucha contra los “monstruos”, que representan fuerzas adversas del inconsciente:

Soy el escenario entonces
de una lucha cuerpo a cuerpo con mi lobo (PD, p. 67).

Soy entonces la jaula de una fiera (QB, p. 66).

III.- Alusiones personales. En el canto V, González Rojo expone el “balar” de los cinco sentidos como consecuencia del encuentro de éstos con la mujer:

Cada hombre pone sus cinco sentidos en tocar a la mujer
más próxima. Cómo seguir siendo monógamo si se tienen
cinco sentidos (CV, p. 157)

En *El quíntuple balar de mis sentidos* se nombra a las mujeres que despiertan el instinto carnal, y con ello, al monstruo:

¿Qué piensa Maricela? ¿Qué hace Mónica?
¿Habrá hallado Graciela
tras los tres movimientos del camino
la oda de la alegría finalmente? (QB, p. 22)
[...]
Pero cuando la fiera se hizo más existente,
salto hacia sus mandíbulas y las chorreo de sangre,
fue cuando sobrevino la ruptura
con Mónica (QB, p. 32)
[...]
La peor catadura del monstruo,
su veneno que emplea los disfraces
variados del azúcar,
lo adquirió cuando estaba Maricela
compartiendo conmigo techo, manos,
y vientres y ponzoñas.
Era entonces el monstruo nuestro de cada día.
Mejor: de cada noche. (QB, p. 37)

Si en el canto de 1972 los instintos anuncian “torturas”, en el libro de 1976 se describen a partir de la experiencia personal del autor. No en vano González Rojo señala que este poemario es “fundamentalmente autobiográfico”: las constantes alusiones personales se descubren en los nombres propios mencionados: Maricela, Mónica, Laura, Graciela, Eduardo, Pepe; las primeras, ex compañeras sentimentales del poeta; los segundos, hijo de aquél.

Las alusiones al proyecto poético, además de formar parte de la paratextualidad, muchas veces abordan la vinculación entre vida y obra que el autor hace explícita en “Cuando la pluma toma la palabra”, el prólogo de *El antiguo relato del principio*. Ahí González Rojo escribe que “Para ‘deletrear el infinito’ se precisa, en segundo lugar, no sólo hablar de él, intentar comprenderlo, dedicarle las estrofas más intencionadas [...] sino también vivirlo, realizarlo, ponerlo en movimiento” (AR, p. 11). Por ello el fragmento comentado dentro de las alusiones intertextuales, “Acabo de editar un libro...”,

también es parte importante en este juego de alusiones personales, relacionadas, específicamente, con el interés que el autor otorga a dicho proyecto dentro de su vida.

Otras referencias similares se encuentran “En primera persona”, tercer canto en *Para deletrear el infinito*, que también busca incorporar datos biográficos del autor. Ya desde el “poema-índice” se advierte: “quisiera en otro canto desnudar / la Historia Verdadera de las Cosas de un Poeta” (PD, p. 10).

IV.- *Alusiones tópicas*. Las alusiones tópicas “son referencias más o menos vedadas a eventos recientes, y por tanto a textos históricos”⁹². El acontecimiento más significativo que nombra *El quíntuple balar...*, está la mencionada sección VI, “Acabo de editar un libro”, porque alude directamente a la publicación de 1972. Dicha sección es muy interesante porque, además de la referencia paratextual al proyecto (“*Para deletrear al Enemigo*”), aporta alusiones textuales, metafóricas, personales, tópicas y estructurales: “los tipos de transtextualidad —escribe Genette— no deben considerarse como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos. Por el contrario sus relaciones son numerosas y a veces decisivas”.⁹³ Este fragmento es entonces “decisivo” para convalidar la relación de parentesco.

En ambos textos también se presentan otras alusiones, no tan directas, a eventos recientes. En “La gran marcha”, noveno canto en *Para deletrear el infinito*, la delación es la marca principal del poema. En *El antiguo relato del principio* las referencias pertenecen a la realidad inmediata:

Eduardo, Guillermo, Jaime
¿recuerdan cuando fuimos terroristas
y armábamos el delicado mecanismo
de explosivas mentadas de madre

⁹² Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”, *op. cit.*, p. 224.

⁹³ Genette, Gerard, *Palimpsestos...*, *op. cit.*, p. 17.

para ponerlas en lugares claves
del sistema? (AR, p. 130)

Las manifestaciones ferroviarias, la matanza del 68 y el régimen de Díaz Ordaz
son aludidos en *El quíntuple balar...*:

me pongo a recordar, y se me viene
a la memoria el tren, el tren de carga
—atestado de espíritu rebelde—
de manifestaciones ferroviarias
que le daban al zócalo el carácter
de estación terminal
[...]
Y se me viene aquí, justo a la angustia,
la célula con Pepe, con Eduardo (QB, pp. 59 y 60).

V.- *Alusiones estructurales*. Otro de tipo de presencia de *Para deletrear infinito*
se descubre en *El quíntuple balar de mis sentidos* a través de la estructura de
los poemas (El antecedente, en algunos casos, está *Dimensión imaginaria*.)

Una de las afinidades entre el canto V y el libro de 1976 se encuentra en
el paralelismo sintáctico. *El quíntuple balar de mis sentidos* recurre a oraciones
impersonales compuestas por proposiciones subordinadas adjetivas que, al
igual que en el canto V, agregan cualidades al complemento directo. En el
canto V:

Hay hombres que se encogen hasta ser solamente una
mirada (CV, 151).

Hay quien hace su religión bajo la cúpula del paladar (CV,
p. 153).

Hay quien es todo oídos (CV, p. 154).

En *El quíntuple balar de mis sentidos*:

Hay quien piensa que el monstruo
es el destino
(...)
Hay quien piensa que el monstruo es la Divina
Providencia (QB, p. 16).

Este paralelismo sintáctico no es la única alusión estructural. También hay un paralelismo léxico entre las dos versiones. Ambos textos comparten las siguientes características: vocabulario tendiente al cultismo. Hay una constante recurrencia de términos derivados del griego, o bien, en sintagmas esdrújulos, consecuencia de dislocaciones de acento en la formación de palabras cultas procedentes del latín (“cátedra”, “médula”, etc.).

Como consecuencia del punto anterior, también hay un marcado uso de palabras provenientes de otras disciplinas, fundamentalmente científicas. Sin ser la característica principal, constantemente se encuentran tecnicismos. Sirvan los siguientes ejemplos: de de las matemáticas: “geometría”, “álgebra”, “corolario”; de la física recurre constantemente medidas de longitud: “centímetro”, “kilómetro”, “diámetro”, o bien instrumentos de medición: “cronómetro”, “brújula”, “barómetro”, o bien refiere fenómenos específicos: “*cortos circuitos vegetales*” (PD, p. 151), “una bella mujer *electrizada*” (QB, p. 11) etc; algunas referencias al cuerpo suelen realizarse preferentemente mediante términos anatómicos: “epidermis”, “vértebra”, “glándula”, “hormonas”.

En menor medida, hay una constancia en el uso de neologismos. Generalmente son sustantivos verbalizados, o distintas formas de metaplasmos, principalmente, prótesis. Formas verbales (las enuncio en infinitivo) en *Para deletrear el infinito*: “Madriguerear, mariposar, colibriar, alondrar, amnesiar, insomniar, o microbiar”; sustantivos: luzbélula, gruñigre, luzigre de bengala, floriposa, floribrí, etc. En el *quíntuple balar...*, se repite formas verbales como el verbo “alondrar” y practica con nuevos neologismos. El poema XIX es un excelente ejemplo. Transcribo los primeros versos y explico brevemente algunos neologismos:

El monstruo es un bestiario, un ponzoñario.
A veces llega a mí como pantegra,
coloca pezcorpiones en mis aguas
y se lanza hacia mí, cuernoceronte
que desea embestirme
hacer de mi valor derramamiento
de latidos debajo de una cama. (QB, p. 44)

Forzando el código para que funcione como lengua “aglutinante”, algunas palabras surgen por asimilación. En la mayoría de los casos son metaplasmos. “Ponzoñario” es paragoge (por la sílaba anexada al final: “ponzoña/rio”), que busca asimilarse a “bestiario”. Metaplasmos también son la epéntesis “pante(g)ra” y las prótesis “(p)ezcorpiones” y “cuerno/ceronte”, cuya asociación es evidente. Estos ejemplos muestran la forma en la que González Rojo crea palabras.

En el repertorio retórico de González Rojo encuentro las siguientes constantes: las principales desviaciones efectuadas en la lengua se realizan en nivel semántico-lógico (metasemas). Metáforas, símiles, sinécdoques, metonimias o metalepsis son las figuras principales a las que recurre el autor. Doy algunos ejemplos. En el canto V: metalepsis: “La madrugada sintoniza un gallo que dispara sus raudales de luz contra la noche”; metonimia: “Bach fue el primer ataque serio contra la sordera” (CV, p.155). En *El quintuple balar...*: metonimia: “Me tapo los oídos. Más no puedo / dejar de oír los gritos de tu cama” (QB, p. 52); metalepsis: “Fuiste Graciela fuiste / el faro que le está lanzando playas / al barco que zozobra” (QB, p. 34); metáfora: “en el centro de mi mano / ahí donde hace nido mi futuro”.

“Inversiones figurativas” o “desmetaforizaciones”. A partir de frases hechas, metáforas del habla o incluso refranes en los que se encuentran elementos figurativos, surge una “desmetaforización”. Recuérdese que dicho

procedimiento fue estipulado en el prólogo de *Dimensión imaginaria*.⁹⁴ Se trata de los “sucesos cotidianos del lenguaje”. Así, en *Para deletrear el infinito*:

Y lo que es también del polvo
que somos y al que vamos,
el cual, cuándo con lágrimas se riega,
que llora el cocodrilo
de nuestro ser bestial,
enlodada nos deja la conducta (PD, pp. 51 y 52).

La frase hecha “Llorar lágrimas de cocodrilo” es utilizada para figurar “nuestro ser bestial”. En *El quíntuple balar de mis sentidos...*:

Hay quien se imagina
que vivir en los ojos,
instalar nuestra alcoba en la retina
es hacer el incesto de acostarnos
con la niña del ojo,
hay quien incluso sufre cuando piensa
en la puta del ojo que supone
que sus párpados guardan (QB, p. 30).

“La niña del ojo”, “suceso cotidiano del lenguaje”, deja de ser una frase figurada para ser entendida de forma literal, y con ello, encadenarse con “la puta del ojo” para contraponer los efectos de inocencia y malicia.

Encadenamiento semántico: constante encadenamiento de estrofas a partir del uso de campos semánticos afines. Es un procedimiento heredado, al igual que el anterior, del poeticismo. En el prólogo a *Dimensión imaginaria* González Rojo señala que

Esta relación se efectúa a través de los elementos vecinos de determinado objeto. Elementos vecinos son, según el poeticismo, los objetos que rodean, por decirlo así, un determinado objeto (DI, p. 13).

Quizá ésta sea la característica principal en esta poesía: En *Para deletrear el infinito*:

No sólo expira en la costa
en los ojos que el marino desembarca

⁹⁴ *Infra.*, cap. 2.1

o en el capitán anciano zozobran
también muere a las orillas
de cada uno de sus peces
que van por él como huecos arrepentidos del agua (PD, p. 53).

Nótese la presencia de sintagmas cuyos semas se entrelazan o bien abren campos semánticos concatenados: *marino, capitán, costa, orilla, agua, peces, desembarca*. Es un encadenamiento semántico bastante particular: Luis Rius, en el prólogo de *Para deletrear el infinito*, lo describe como “Caudal torrente, diluvio”, “grandeza el edificio de palabras”; Federico Patán ha señalado el juego entre campos semánticos como característica de la poesía de González Rojo: “en la parte formal Enrique prefiere verso libre, generalmente extenso, apoyado en el entrelazamiento de figuras poéticas referidas a un mismo campo semántico”.⁹⁵ En *El quíntuple balar...*:

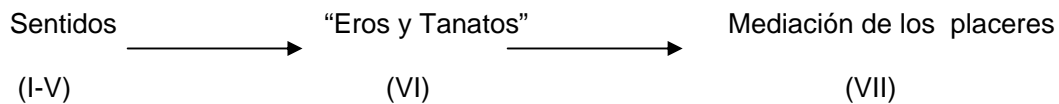
No sentir que mis plantas prensan sólo
el puñado gerundio de un retazo
de tierra semoviente que se forma
mezclando su sustancia con la nube
que tiene sus raíces hechas de aire,
y sentir poco a poco en el mareo
que se me va subiendo a la cabeza
el embriagado polvo oscilatorio
que se extiende a mis pies y que termina
por forjarme un cerebro movedizo (QB, p. 14).

En un primer momento “mis plantas” se refiere, evidentemente, a los pies, de ahí “el retazo de tierra semoviente” que estos “prensan”, aunque el término también debe entenderse en otro sentido, en otra entrada léxica, por su encadenamiento con “raíces hechas de aire”. El enlace de palabras bien puede seguir este derrotero: del cuerpo: plantas, cabeza, cerebro; de la “planta”: raíces, tierra; del movimiento: semoviente, mareo, embriagado, oscilatorio,

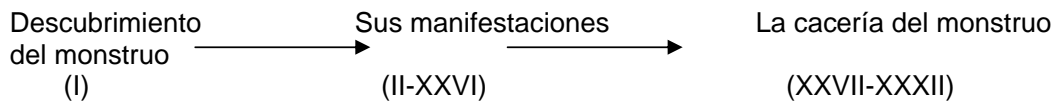
⁹⁵ González Rojo, Enrique, *Confidencias de un árbol. Antología poética (1981-1990)*, presentación de..., México, CONACULTA, 1991 (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 53), p. 15.

movedizo (cuyo antecedente es el polvo), a los que habría que sumar la acción del verbo “subir”.

Otra constancia se encuentra en la división tripartita de los textos en cuestión. El programa narrativo potencial del canto V se refleja en el libro de 1976: en el canto V el tema es el instinto y el motivo los sentidos:



En *El quíntuple balar...*, el tema es el monstruo y el motivo la otredad:



Ambos comienzan con un descubrimiento (los sentidos, el monstruo), continúan con la descripción de lo descubierto y concluyen invitando a luchar contra eso, bien mediando el “instinto”, o bien confrontando al “monstruo”.

La presencia femenina —en la sección VI, “Reloj de celo”, del canto V— abre una isotopía que permite el desplazamiento del tema-valor del “instinto”, al del tema-personaje del “monstruo”. Ésta despierta los sentidos, los hace “balar”. Bajo la carnalidad, el instinto de la primera versión y el monstruo de segunda son un tanto equivalentes. Se extiende la primera versión desplazando el motivo de los sentidos por el motivo de la otredad y se agregan fragmentos en los que reelabora el contenido de otros cantos.

Conclusión

Comparar dos poemas de un mismo autor, que además hace explícito su deseo de “prolongarse”, parecería fatuo o sin mucho porvenir; sin embargo, el análisis puede confrontar las intenciones textuales del autor con los resultados (como se ha visto, no siempre afines), señalando las características de las reelaboraciones pero también las constancias y recurrencias que de varias formas lo limitan. Aunque se quiera “deletrear el infinito”, las posibilidades de creación, para un mismo individuo, no pueden ser infinitas.

A partir de *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* (1976) se pueden esbozar algunos rasgos distintivos de la poesía de González Rojo porque muestra características generales de la poesía que integra el proyecto poético *Para deletrear el infinito*. Sin embargo, se debe señalar que algunas herramientas del discurso que el poeta pone en juego se hallan perfiladas en el “prólogo-manifiesto” de *Dimensión imaginaria*: los “sucesos cotidianos” del lenguaje, que he glosado como “inversiones figurativas” o los “elementos vecinos”, que describo, sencillamente, como “encadenamiento semántico”, fueron una intuición poeticista. Incluso el proyecto *Para deletrear el infinito* aparece insinuado en el prólogo de 1953: “Este poema, que sólo es un capítulo de una obra de gran extensión, y que, en consecuencia, no debe tomarse como una obra terminada, posee, dentro del simbolismo total de mi obra, un significado especial” (DI, pp. 13 y 14). Esa “obra de gran extensión” no puede ser otra que las numerosas entregas que forman parte del proyecto en sus “IV tomos”.

Las dos versiones de “El quíntuple balar de mis sentidos” son complementarias: en la primera, los sentidos descubren el mundo a los

instintos y se tiene que mediar para no sucumbir ante la carnalidad; en la segunda, los instintos alcanzan a percibir un “monstruo – mariposa” imprevisto y letal, contra el que se tiene que salir de “cacería” utilizando el intelecto. Moraleja: vencer al monstruo, a los instintos, es vencerse a sí mismo, vencer las ataduras instintivas o emocionales que impiden al hombre su plena autorrealización. La presencia de un ser adverso contra el que se tiene que luchar genera el surgimiento del heroísmo. La confrontación contra el monstruo es la antigua querrela de la razón contra las pasiones. Para Evodio Escalante, “la poesía de González Rojo se trabaja en los registros de la parábola, quiero decir que tiene su naturaleza narrativa y que intenta de algún modo extraer una lección, sacar siempre alguna alucinante moraleja” (VE, p. 112). En algunas ocasiones, González Rojo linda con la moralina.

Pero la prolongación del “monstruo-mariposa”, que se insinúa desde el subtítulo, guía el poema de 1976 e incorpora una forma figurativa de otredad apenas entrevista en el canto V, pero abordada en otros de momentos. Para “extender” el canto V de 1972, recurre a los demás cantos de ese libro, en especial, el segundo, “La bestíada”.

El vocabulario tendiente al cultismo, así como el uso de palabras de origen técnico en su selección léxica, el gusto por el neologismo y el privilegio por la metáfora y la imagen, son los principales recursos poéticos de González Rojo. En la poesía que comienza antes del proyecto de 1972 —*La tierra de Caín* y, sobre todo, a *Cuaderno de Buen Amor*— encuentro una metáfora recurrente: la transposición del orden zoológico al orden de lo humano, en específico todo aquello que signifique peligro o amenaza: las garras, los colmillos o el veneno son utilizados como basamento figurativo para generar el

ambiente de hostilidad. Dicha transposición es común en su poesía, no sólo para el tema del monstruo o la bestia. El neologismo, en muchos casos, busca el orden zoológico dentro de los parámetros de lo humano. En *El antiguo relato del principio*:

no hay nada mejor que el que una madre nos dé
canguridad. (AR, p. 103).

O este otro ejemplo, extraído del mismo poema, donde el neologismo es la base para la metáfora que lo acompaña:

Ardillo en ansias a veces de saltar
a las ramas de tus brazos.

O en el poema- índice “Cuando la pluma toma la palabra”:

[...] los rugido
que nos madrigueran la boca (PD, p. 12).

Quizá estaría de más vincular las características formales del hipotexto y del hipertexto que constituyen el canto V de 1972 y el libro de 1976, respectivamente. El autor no “se traiciona” ni “se malogra”, acaso supera en la práctica algunas premisas teóricas expuestas en *Dimensión imaginaria*. En *Para deletrear el infinito* la depuración, el abandono de formas barroquizantes, la reescritura y la reelaboración del material poético se efectúa en versos, imágenes y demás recursos poéticos. Pero si parte del repertorio retórico se enlaza con el poeticismo, no sucede lo mismo con ciertas preocupaciones que configuran temas, como el “monstruo” de *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]* (1976). El programa narrativo de esta forma de otredad, no visto en *Dimensión imaginaria*, tiene, sin embargo, varios antecedentes en su poesía: el canto el canto II —“La bestíada”— de *Para deletrear el infinito* (1972) y el “Preludio a la Bestia” de *Cuaderno de Buen Amor* (1959). Lo inefable, el inconsciente o el prójimo como lo amenazante

encuentra su antecedente más directo en el subtítulo de un poema de 1959: la “Bestia” se convertirá en “Monstruo”. La poesía de González Rojo, entre 1972 y 1976, es, como he dicho, muy reiterativa —una caja de (auto) resonancias— y quizá no tanto por sus “límites” creativos: el autor así lo ha decidido.

El proyecto poético concluyó con la publicación de *El tránsito I y II*, última entrega de *Para deletrear el infinito IV*, en 1990. El proyecto, en su totalidad, reúne once títulos publicados, cuatro entregas inéditas así como las antologías que recuperan la poesía de estos años: *A solas con mis ojos* (Liberta Sumaria, 1980), *Para deletrear el infinito I (1975 – 1981)* (La palabra del viento, 1985), *Para deletrear el infinito II (1981-1985)* (Katún, 1988), *Una gramática iracunda* (Diógenes, 1989), *Confidencias de un árbol. Antología poética (1981- 1990)* (CONACULTA, 1991) y *El viento me pertenece un poco* (Secretaria de Cultura, 2008). Dieciocho años de poesía que guardan un aire de familia. La re-escritura se perfila como característica central del autor. El poema de 1972 se convierte en un “palimpsesto” que se continuará revisando para dar vida a más formas poéticas. Un “hipotexto” cuyos derivados no siempre son meros desplazamientos temáticos extraídos de ese punto de partida. Afirma Genette: “Un texto —en el sentido, quizá decisivo, en que este término designa tanto una producción verbal como una obra musical— no puede ser ni reducido ni alterado sin sufrir otras modificaciones más esenciales para su propia textualidad”⁹⁶, así, los hipertextos que se prolongan hasta 1990 deben mucho a *Para deletrear el infinito*, aunque los procedimientos de derivación suelen ser bastante dispares siguiendo esta forma de transtextualidad apenas aludida por Genette.

⁹⁶ Genette, Gerard, *Palimpsestos...*, *op. cit.*, p. 292.

La autotextualidad, cabe señalar, no ha sido muy desarrollada por los estudios literarios debido a varias razones, una de ellas, quizá se deba a que el propio Genette lo descarta (Helena Beristáin, por decir lo menos, no lo menciona en su *Diccionario de Retórica y Poética*); otra razón probable es que pocos autores manifiestan el deseo de prolongar su obra; al contrario, la mayoría intenta “cortar” con el “estilo” precedente en busca de algo presumiblemente “distinto”. Pocos lo consiguen. Pocos, también, son los que declaran una obra en “proceso” o en “construcción”. La autotextualidad, sin embargo, podría detallar con cierto rigor una de las características de la poesía mexicana contemporánea: el “palimpsesto” o la reescritura. Sirvan un par de ejemplos: *Libertad bajo palabra* (1925-1957) de Octavio Paz y *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969) de José Emilio Pacheco. El primero, según Enrico Mario Santí, una obra de mutaciones que nombra varios libros revisados⁹⁷; el segundo, según Samuel Gordon, un molde de cuyas secciones devendrán sus libros posteriores.⁹⁸ Ambos ejemplifican casos de reescritura: Paz y Pacheco, revisan y a veces presenta nuevas versiones en cada reedición de sus libros. La autotextualidad podría estudiar los caminos trazados entre los doce títulos poéticos de Pacheco y su edición conjunta, *Tarde o temprano* (1958-2000) o las distintas versiones en *Libertad bajo palabra* a lo largo de tres décadas (o, como hiciera Juan José Arreola, en el género narrativo, los distintos volúmenes que integran el *Confabulario*).

Extendiendo su aplicación a otras tradiciones, podría puntualizar reciclamientos textuales, por ejemplo, en el teatro de Shakespeare o

⁹⁷ Santí, Enrico Mario, *El acto de las palabras. Conversaciones con Octavio Paz*, México, FCE, 1997, p. 79.

⁹⁸ Gordon, Samuel, *De calli y tlan. Escritos mexicanos*, México, UNAM-Ediciones El Equilibrista, 1995, pp. 89 y 90.

desplazamientos temáticos en *La comedia humana* de Balzac. Reciente he sabido de un escritor argelino cuyo trabajo literario se asemeja mucho al proyecto de González Rojo: Yacine Kateb (1929-1989). Coetáneo del escritor mexicano, Kateb publicó poemas, cuentos y novelas bajo el mismo título: *L'oeuvre en fragments*. El autor argelino se definió “el hombre de un solo libro”, un libro que en un comienzo “era un poema que luego se transformó en novelas y obras de teatro; no obstante siempre será la misma obra”. Una obra en fragmentos que entendía como “mina y taller”.⁹⁹

Para deletrear el infinito también es un “taller” poético que se reescribe y que muta en varias obras y González Rojo, al igual que Kateb, es un “hombre de un solo libro” y quizá muchos autores también lo sean, aunque quizá sean pocos se atrevan a aceptarlo.

⁹⁹ López Morales, Laura (comp.), *Literatura francófona: III. África*, México, FCE, 1997, p. 188.

Apéndice I*

Poema- índice “Cuando la pluma toma la palabra”	Canto en <i>Para deletrear el infinito</i>	Aproximación al contenido
“nada mejor que comenzar / con un canto a la naturaleza”	El antiguo relato del principio	La naturaleza. La creación. Formas de vida
“pretendo que mis versos / se lancen al safari biológico pasado del hombre”	La bestia	Instintos humanos. La otredad.
“quisiera en otro canto desnudar / la Historia Verdadera de las Cosas de un Poeta”	En primera persona	Referencias biográficas a la vida del autor
“Ni dejaré tampoco cantar / el abrazo que pone entre paréntesis / la soledad derruida de dos cuerpos”	Aquí, con mis hermanos	Pasado del hombre. Reflexiones lúdicas sobre temas filosóficos
“Mostraré los sentidos, / describiré a los hombres / las cinco vías con que mundo / les demuestra la existencia”	El quintuple balar de mis sentidos	Los sentidos. El instinto (“Eros y Tanatos”).
“Quiero dar libre curso a esos estados / de ánimo en que la gente / corre a llanto traviesa por sí misma”	Tres compartimentos del espíritu	Sentimientos como la angustia o el dolor. Como señala el poema-índice, “estados de ánimo”.
“No ignoro que la luz y que sombra, / en cierto gris sentido, / no difieren”	En cierto gris sentido	Relación entre filosofía-poesía.
Voy a cantar entonces a la tribu, / porqué se que el canario, / cuando arroja la parvada de luciérnagas de su trino / sólo pone un granito de música en la especie	Por los siglos de los siglos	Civilización y las relaciones de poder.
“Me pondré a gritar la historia /del intento humano / por escupir los gritos / que nos madrigueran la boca”	La gran marcha	Pasado del hombre. Historia inmediata.
“Querría dar fe de la jornada de esta tribu / que no tiene otra ruta para ir a su destino / que aquella que atraviesa las aguas insurrectas / del Mar Rojo”	Que deje el castillo de estar en el aire	Religión. Creencias y mitologías. Relaciones de poder
“Y he de hablar de los cuatro jinetes que tenían / por residencia el caos”	Sentencia a muerte	Civilización y las relaciones de poder
“Hablar de la odisea necesaria / hasta saber que Ítaca está en sí mismo”	Astillas de infinito	Creencias religiosas y mitologías.
“Quiero exaltar el átomo, / la célula, la soledad de un punto”	Apolo musageta	Relación entre filosofía y poesía
“Mostraré como avanza sus legiones / —con el toque de queda en cada lecho— / la sombra a la conquista de la atmósfera”	El tránsito	Creencias religiosas y mitologías.
“Sé que la especie humana / no puede llegar a buen parto: / que habrá mucho dolor”	Ganados por el día	Recuento del material tratado

* La aparente rigidez del esquema es meramente ilustrativa. Pretendo que éste ayude a vislumbrar las diferencias o semejanzas más evidentes. Esta clasificación tan sólo es un acercamiento general.

Apéndice II

Para deletrear el infinito	Para deletrear el infinito II	Para deletrear el infinito III	Para deletrear el infinito IV
Primera parte: 1972	Segunda parte: 1975 – 1981	Tercera parte: 1983 – 1985	Cuarta parte: 1988 -1990
<p><i>Para deletrear el infinito</i> (Cuadernos Americanos, 1972).</p> <p>Contiene los cantos:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ El antiguo relato del principio ▪ La bestia ▪ En primera persona ▪ Aquí con mis hermanos ▪ El quintuple balar de mis sentidos ▪ Tres compartimentos del espíritu ▪ En cierto gris sentido ▪ Por los siglos de los siglos ▪ La gran marcha ▪ Que deje el castillo de estar en el aire ▪ Sentencia a muerte ▪ Astillas de infinito ▪ Apolo musageta ▪ El tránsito ▪ Ganados por día 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>El antiguo relato del principio</i> (Diógenes, 1975) <ul style="list-style-type: none"> * También incluye: “La bestia”, “En primera persona” y “Aquí con mis hermanos: Los trabajos de Hércules y los poderosos del cielo”. ▪ <i>El quintuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]</i> (Joaquín Mortiz, 1976) ▪ <i>Tres compartimentos del espíritu</i> (Signos, 1983) ▪ <i>Tercer Ulises o En cierto gris sentido</i> (Signos, 1982) ▪ <i>Por los siglos de los siglos</i> (Editorial Papeles Privados, 1981) (1) ▪ <i>La larga marcha</i> (Oasis, 1982) (1) ▪ <i>Que deje el castillo de estar en el aire</i> (1) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Por los siglos de los siglos</i> (Editorial Papeles Privados, 1981) ▪ <i>La larga marcha</i> (Oasis, 1982) ▪ <i>Que deje el castillo de estar en el aire</i> (2) ▪ <i>Los monólogos</i> (2) ▪ <i>Las primeras palabras de la antorcha</i> (2) ▪ <i>El libro de los pronombres</i> (2) ▪ <i>Prometeo</i> (2) 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Las huestes de Heráclito</i> (La Palabra del Viento, 1988). ▪ <i>Apolo Musageta</i> (UAM-A, 1989) ▪ <i>Al pie de tu mirada</i> (La Palabra del Viento, 1989) ▪ <i>El tránsito</i> (I y II) (La Palabra del Viento, 1990)

(1) En la antología personal *Una gramática iracunda* (1984), González Rojo incluye estas obras en *Para deletrear el infinito II*; en la clasificación más reciente, en su portal electrónico, aparecen en el “tomo” tercero.

(2) Textos escritos entre 1983 y entre 1985, algunos inéditos, algunos recopilados en distintas antologías.

Fuentes de información:

a) directa:

GONZÁLEZ ROJO, Enrique Jr., *Luz y silencio*, Hermosillo, Sonora, 1947.

GONZÁLEZ ROJO, Enrique, *Dimensión imaginaria*, México, Cuadernos Americanos, 1953.

———, *Cuaderno de Buen Amor*, México, Cuadernos Americanos, 1959.

———, *Para deletrear el infinito*, México, Cuadernos Americanos, 1972.

———, *El antiguo relato del principio*, México, Diógenes, 1975.

———, *El quíntuple balar de mis sentidos [o el monstruo y otras mariposas]*, México, Joaquín Mortiz, 1976.

———, *Una gramática iracunda*, México, Diógenes, 1984.

———, *Confidencias de un árbol. Antología poética (1981- 1990)*, presentación de Federico Patán, México, CONACULTA, 1991, (Tercera Serie de Lecturas Mexicanas, 53).

GONZÁLEZ ROJO, Enrique, LIZALDE, Eduardo y LEIVA, Raúl, *La tierra de Caín*, México, Ideas de México, 1956.

b) indirecta:

ABBAGNANO, Nicola y FORNERO, Giovanni, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 2004.

BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, trad. de K Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1970 (Biblioteca Románica Hispánica, 25).

BARRIOS SANTIAGO, Jorge, "Tematizar el infinito. En torno a la poesía de Enrique González Rojo", en *Periódico de poesía*, mayo de 2009:
http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=693&Itemid=1&date=2009-05-01

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal*, ed. de Alain Verjat, trad. de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2006.

BLANCO, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*, México, Cal y Arena, 1996.

CARBALLO, Emanuel, "Dos libros recientes de poesía" en "La cultura en México", *Siempre!*, núm. 384, 29 de Julio de 1956.

- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los Símbolos*, trad. de Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Barcelona, Herder, 2003.
- CHUMACERO, Alí, "Panorama de los últimos libros" en "La cultura en México", *Siempre!*, núm. 238, 11 de octubre, 1953.
- CHOUCIÑO FERNÁNDEZ, Ana, *Radicalizar e interrogar los límites: poesía mexicana 1970-1980*, México, UNAM, 1997.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los Símbolos*, Madrid, Ciruela, 2006.
- 40 Barcos de guerra. Antología de poesía y sus editoriales*, exordio de Enrique González Rojo Arthur, presentación de Adriano Rémura, México, Edición independiente, 2009.
- ECO, Umberto, "El mensaje estético" en *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*, Barcelona, Lumen, 1978.
- ESCALANTE, Evodio, *La vanguardia extraviada*, México, UNAM, 2002.
- GÓNGORA, Luis de, *Las soledades*, ed. de John Berkeley, México, REI, 1990 (Letras Hispánicas, 102).
- GONZÁLEZ FLORES, José R., "La nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1940 -1980", en *Sincronía*, revista electrónica, primavera 2006, Departamento de Letras, Universidad de Guadalajara, Jalisco, México: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/spring06.htm>
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique *Antología poética*, México, Espasa-Calpe, 1943.
- GONZÁLEZ ROJO, Enrique, *Reflexiones sobre la poesía*, México, Ediciones El Aduanero, 2007.
- , *La Revolución Proletario Intelectual*, México, Diógenes, 1981.
- , *Cuando el rey se hace cortesano. Octavio Paz y el salinismo*, México, Editorial Posadas, 1990.
- GONZÁLEZ PHILLIPS, Graciela, "Semblanza de Enrique González Rojo", página electrónica del autor, Ciudad de México: <http://www.enriquegonzalesrojo.com/semblanza.htm>
- GORDON, Samuel, "Estéticas de la brevedad en la poesía mexicana", en Gordon, Samuel (comp.), *Poesía mexicana reciente. Aproximaciones críticas*, México, EON-University of Texas at El Paso, 2005,
- , *De calli y tlan. Escritos mexicanos*, México, UNAM-Ediciones El Equilibrista, 1995.

- GUEDEA, Rogelio, *Poetas de medio siglo. Mapa de una generación*, México, UNAM, 2007.
- LEYVA, José Ángel y ANAYA, José Vicente, "Entrevista a Enrique González Rojo: tuércele el cuello a la señora posmodernidad", en ANAYA, José Vicente (comp.), *Versos comunicantes I. Poetas entrevistan a poetas iberoamericanos*, México, Ediciones Alforja, 2002.
- LIZALDE, Eduardo, *Autobiografía de un fracaso. (El poeticismo)*, México, INBA-Martín Casillas, 1981.
- LÓPEZ MOLINA, Rafael Xalteno, "La condición humana en la obra de Enrique González Rojo", en "El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana", SALADINO GARCÍA, Alberto, (coord.), *Proyecto Ensayo Hispánico*:
<http://www.ensayistas.org/critica/generales/CH/mexico/gonzalez-rojo.htm>
- LÓPEZ MORALES, Laura (comp.), *Literatura francófona: III. África*, México, FCE, 1997.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización*, trad. de Juan García Ponce, Madrid, Sarpe, 1983.
- MARTÍNEZ, José Luis y CHUMACERO, Alí, *Poesía romántica*, México, UNAM, 3ª ed., 1993 (BEU, 30).
- MATA, Carlos Ulises, *La poesía de Eduardo Lizalde*, México, INBA-Verdehalago, 2002.
- MONTES DE OCA, Marco Antonio, *Poesía reunida*, México, FCE, 1971.
- MUSACCHIO, Humberto, *Diccionario Enciclopédico del Distrito Federal*, México, Hoja Casa Editorial, 2000.
- OCAMPO, Aurora M. y PRADO VELÁZQUEZ, Ernesto, *Diccionario de Escritores Mexicanos*, intr. de María del Carmen Millán, México, UNAM, 1967.
- Papini, Giovanni, *Il Diavolo*, Firenze, Vallecchi, 1953.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993.
- SANTÍ, Enrico Mario, *El acto de las palabras. Conversaciones con Octavio Paz*, México, FCE, 1997, p. 79.
- Tablada, José Juan, *Un día... Poemas sintéticos*, ed. facsimilar, pról. de Rodolfo Mata, México, CONACULTA, 2008.
- Tres enriques*, prólogo de Salvador Elizondo, selección de Alicia Torres y Enrique González Rojo Arthur, México, Universidad Veracruzana-Papeles de Envolver, 1985 (Colección Luna Hiena, 21).

VALDÉS LARA, Josefina, *Diccionario Bio-bibliográfico de Escritores de México 1920-1970*, México, INBA, 1993.

VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Ensayos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1990.

c) Metodología de estudio:

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, 8ª ed., México, Porrúa, 2004.

GENETTE, Gerard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

—————, *Umbrales*, trad. de Susana Lage, México, Siglo XXI-Editores, 2001.

PIMENTEL, Luz Aurora, “Écfrasis y lecturas iconotextuales”, en *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, México, UNAM–División de Estudios de Posgrado, núm. 4, 2003.

—————, “Tematología y transtextualidad”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, t. XLI, núm. 1, 1993.