



ENTREVISTA CON VICENTE QUIRARTE

por Mariela Cuervo

Vicente Quirarte, nacido en el Distrito Federal en 1954, es egresado de la Facultad de Letras Hispánicas de la Universidad Nacional Autónoma de México donde colabora como maestro del Colegio de Ciencias y Humanidades. Ha obtenido diversos premios literarios como son: el tercer lugar en el premio de cuento del Museo del Chopo en 1975 y en 1977 el primero de poesía en el concurso de *Punto de Partida*. Ha publicado dos libros de poesía: *Teatro sobre el viento armado* editado por la Universidad Veracruzana y *Lejos de las naves* editado por la UNAM. Actualmente dirige el taller de poesía del Palacio de Minería.

—¿Por qué en tu poesía hay constantemente referencias literarias?

—Bueno, habría que distinguir entre la referencia literaria directa y la referencia indirecta. La referencia indirecta necesariamente es como un vicio o una herencia inevitable, uno escribe siempre basándose en lo que han escrito otros. En realidad Eliot lo dijo muy bien hace unos cuarenta años cuando escribía en *Cuatro cuartetos* que en realidad no se ha dicho nada nuevo ni se está diciendo nada nuevo, sino que lo que importa es tratar de seguir haciendo las cosas, rescatando, reciclando, dándole nueva energía a cosas que ya se han dicho. Pero en realidad yo no creo que se diga ya nada nuevo. Eso sería en cuanto a la referencia indirecta. La referencia directa sería, en mi caso particular, una especie de homenaje a una actitud ante la creación artística, es decir, si yo hablo en un poema de Quevedo y Quevedo es el protagonista del poema no me interesa tanto en ese momento la obra literaria individual de Quevedo sino la vinculación que él supo mantener entre la vida y la creación. Me interesa como ser que supo llevar a buen término este conflicto entre una España que le podía ofrecer poder, que le podía ofrecer incluso una situación económica desahogada, pero él prefirió siempre estar en contra. Eso sería en mi caso la referencia directa.

No creo en la literatura libresca que utilice los nombres por los nombres mismos; siempre que exista esta introducción yo pienso que debe haber una

justificación, en este caso una justificación ética. Yo creo que debe haber una superioridad de la ética sobre la estética y es, en ese momento, cuando surge el poema.

—¿Crees tú que el epigrama sea funcional en nuestra época?

—En este caso te estás refiriendo quizá al muy concreto de los “Epigramas para la desamada”. Creo que el epigrama indudablemente tiene una gran función en nuestra época, porque es un género muy breve, un género que se redondea en sí mismo, que puede llegar a causar una impresión inmediata al lector, sobre todo en esta época en la que ya no hay tiempo para leer más que nada, no es que no se lea, creo que sí se lee pero no hay tiempo para leer.

Entonces el epigrama en unos cuantos versos te da una idea completa. Evidentemente debe tener mucha intensidad, debe tener el resorte necesario para que sorprenda realmente al lector. El epigrama tiene el mecanismo del chiste, un chiste que si te toma por sorpresa te hace reír, si lo ves obvio evidentemente no. Entonces yo siempre he comparado el poema con el chiste en ese sentido; es decir si el poema no logra esa sorpresa, ese estremecimiento en el lector, entonces no está funcionando.

Por eso el epigrama me parece que es un género muy adecuado para llegar a determinados sectores que no les interesa mucho la poesía o que no leen mucha poesía porque sienten que ésta es un ejercicio aburrido, solemne, grandilocuente. Y el epigrama es más bien mordaz, pequeño, satírico, doloroso porque el padre de los epigramas es Catulo y creo que no hay poemas más dolorosos sobre todo en el sentido amoroso como los de Catulo. Creo que aquí se ligaría un poco con la pregunta anterior, la herencia de los epigramas latinos sería esta brevedad, esta elegancia, esta cortesía en la que se juntan la risa, la amargura, la reflexión, el esparcimiento. Porque el epigrama tiene todo esto. Un buen epigrama debe al mismo tiempo que divertirse hacer pensar.

—También se nota la huella de los viajes en tu poesía, principalmente Europa. ¿No son tarjetas postales?

—Bueno, los poemas que están incluidos en *Lejos de las naves* si son poemas como dices de viajes, el problema es que yo después he seguido haciendo poemas de esos cuando he hecho otros viajes. Para mí el viaje ha significado como un renacimiento, el descubrir un hombre distinto en cada viaje. Entonces si por tarjeta postal se quiere dar a entender nada más como el testimonio de yo estuve allí y, he llegado a caer en esos poemas indudablemente, te deslumbra un paisaje y lo pasas al poema tal cual y quizá logras una buena obra de artesanía poética, pero como dices de tarjeta postal.

Ahora aquí se plantea el problema de la distinción entre tarjeta postal y la gran fotografía, la fotografía creativa. Sería lo mismo entre el poema artesanal y el poema que no solamente está pintando el paisaje sino que lo está recreando. Está creando una realidad distinta a la que estás mirando. Por ejemplo: hay un poema que se llama “Impresión del sol que se levanta” que es el título de un cuadro de Manet, poema que escribí después de un viaje a París y que yo vi ese cuadro en el Mudeo de L’Orangerie, pero en realidad el germen de ese poema existía desde un viaje que yo hice al sureste de México hace más de 12 años. El germen estaba allí, lo que pasa es que no emergía.

Entonces yo siento que no son exclusivamente tarjetas postales, sino que

Europa es una manera distinta de ver la vida, una manera distinta de ver las cosas y entonces el poeta lo que debe hacer al mirar un paisaje determinado es tratar de que el que está leyendo el poema viva la misma impresión que el poeta vivió al concebirlo, que es lo más difícil porque de otra manera si tú no transmites exactamente lo que tú sentiste, queda como un testimonio nada más. El testimonio claro es una cosa valiosa como una actividad humana, como testimonio de, que alguien tenga una impresión interesante es bueno, pero lo importante es que se convierta en una sensación estética. La vivencia es una cosa, la experiencia poética otra. Hay un gran paso entre la imaginación y la expresión. Uno puede imaginar cosas pero tienes que expresarlas. Por ejemplo en: "Saint James Park" hablo de un parque inglés donde son exclusivamente sensaciones pero de repente puede ser que el sitio te remonte a un sitio histórico o que te refleje un acontecimiento mítico determinado que tú quieres llevar en el poema. Ahora lo peligroso es que puedes caer en la artesanía de lo inmediato o en un ensayo, en un poema que ya no es un poema sino un ensayo, haciendo toda una meditación sobre un fenómeno de una cultura determinada. Ese es el peligro.

—¿Has hecho también recreaciones de otros poemas de grandes poetas?

—Bueno en realidad no han sido tantos y fue en una época en que lo hice como un ejercicio y también para demostrar un poco la vigencia de la tradición. Yo creo en la tradición en su sentido más amplio que es conciencia del pasado. Porque ya si hablemos de la tradición como una imposición necesaria, entonces ya estamos cayendo en una literatura académica rígida, fría y yo creo que la tradición debe servir como una vivificadora de la literatura actual. Por eso yo utilizo por ejemplo un poema de Whitman para hablar de una realidad cotidiana como puede ser una secretaria caminando por la ciudad de México o utilizo un poema de Quevedo para hablar de la calle donde yo nací. Porque también pienso que la expresión que si ya se dijo muy bien puede ser un buen ejercicio y también una manera de homenaje a ellos.

Pero insisto es una etapa, son ejercicios que uno hace mientras se encuentra la verdadera voz. Entonces son más que nada homenajes, ejercicios, deudas reconocidas con estos autores.

—¿Y la ciudad? ¿Qué posibilidades tiene una ciudad tan singularmente espantosa como la nuestra de ser poetizada?

—Evidentemente como la ciudad es tan hostil, como la ciudad es un territorio tan difícil, aparentemente se podría decir que la ciudad no tiene nada que ver con ella, pero la poesía es un acto de rebeldía, la poesía es un acto de amor al mismo tiempo, todo acto de rebeldía es un acto de amor. Todo acto de destrucción de una realidad hostil representa la posibilidad de una sociedad más justa, más equitativa en todos sentidos.

La ciudad se ha convertido en el dominio del demonio por decirlo de alguna manera y esto no es un concepto mío, esto lo han señalado los sociólogos cuando estudian el paso de las sociedades agrícolas a las sociedades urbanas, las sociedades agrícolas cuando el hombre estaba en contacto con la naturaleza de alguna manera todavía vivía con la idea del edén, la idea infantil de que la vida es un paraíso perpetuo en el que no va a pasar nada, que toda la vida uno va a vivir en la felicidad. Pero de repente uno vive en la ciudad y te das cuenta de una serie de carencias, de la falta de comunicación entre la gente, de las distancias enormes que hay que recorrer, de las injusticias, de la

desigualdad económica. Entonces es un territorio donde las contradicciones sociales, incluso culturales se dan de una manera mas clara, es allí donde el poeta debe cantar. Siento que un poeta que le cante al campo no tiene una función determinada porque está continuando toda una tradición de la Arcadia que ya es obsoleta en este momento.

Ahora, yo no digo que no pueda haber un poeta bucólico pero para los poetas que hemos nacido en la ciudad de México y que irremediamente la amamos pero que quizá en un momento dado la rechazamos, la cuestionamos, la insultamos porque en el fondo la queremos mucho y lo que nos pasa es que no se deja querer. Es el amor imposible la ciudad, es el territorio en que vivimos, en el que transcurrimos el que nos va dando las cosas y, en donde debemos descubrir las cosas más íntimas, las cosas más humildes todos los días. La ciudad a pesar de toda esta cosa hostil y caótica que dices, de repente nos ofrece esas treguas hermosísimas que tiene: sus noches, sus parques, sus plazas, una caminata en una noche mojada. Son todas esas pequeñas treguas que no significan el olvido, no quiero decir que uno olvide la ciudad caótica, pero si es un momento de reconciliación con ella, con el amor imposible que es y que sin embargo, uno siempre trata de conseguir.

—Y a este respecto, ¿Qué influencia tiene la poesía de Efraín Huerta, el poeta de la ciudad?

Lo importante para mí de Huerta es que yo descubrí la poesía de Efraín exactamente en el año 1974, cuando Huerta no era tan leído como lo fue en 1976 cuando se le entregó el Premio Nacional de Letras y se convirtió en el autor de moda. La fortuna que yo tuve fue que descubrí al Huerta de *Los hombres del alba*, para mí su gran libro, su libro modular, su libro donde recoge todas las influencias del surrealismo, todas las influencias del gran Neruda, del Neruda más sólido, del Neruda de *Las Residencias*. Entonces yo estaba en una especie de encrucijada, escribía relatos, casi no escribía poesía, tenía un gran miedo de mi poesía, sentía que mi poesía no decía nada, que era pura retórica, porque la poesía que me interesaba escribir sentía que era demasiado prosaica.

Descubrí a Huerta y no fue tanto lo prosaico sino ciertas ideas afines sobre la ciudad, ciertas posiciones conjuntas. Entonces yo adquirí de nuevo la fe en lo que escribía, y en aquel entonces *Teatro sobre el viento armado* aunque el libro está dedicado a Huerta no había una influencia de Huerta en mi poesía. La dedicatoria provino del agradecimiento mío hacia un momento en que yo no sabía como expresarme y que encontré en él una vía para una expresión más clara, más cercana al habla coloquial y que después eso me llevó a buscar a poetas que tuvieron ese estilo coloquial. Porque claro uno lee a Efraín y es un tipo que detrás trae muchas lecturas, entonces lo que hay que hacer es leerlo pero también leer lo que él trae atrás. Después yo descubrí a la generación del 27 y a través de la generación del 27 descubrí a los autores clásicos y descubrí a través de Cernuda sobre todo a los poetas ingleses como Browning o como Tennyson que me enseñaron lo que era el monólogo dramático y la capacidad de encontrar en la poesía un lenguaje más cercano al habla cotidiana, no un lenguaje poético *a priori*, a fuerza, sino algo que pueda ser transmitido como decíamos ántes. A mí me interesa una poesía que diga algo y no que adorne la realidad.

Con esto no quiero decir que en la poesía no haya belleza, lo que pasa es que la poesía debe defenderse con sus propias armas y entonces la parte mala

que yo tomé de Efraín Huerta fue el tratar de imitar en algunos poemas de *Calle nuestra* el tono desenfadado aparentemente incorrecto que tienen algunos poemas pero que indudablemente es fruto de un aprendizaje muy largo. Y yo me fui con la finta y varios compañeros de mi generación también siguieron al Huerta fácil, al Huerta de los *Poemínimos*, al Huerta ingenioso pero no al Huerta de *Los hombres del alba* o de ciertos poemas de *Los eróticos*. Hay un Huerta que detrás de ese aparente desparpajo tiene una gran dosis de pensamiento poético y de capacidad humana para transmitir todo lo que quiere decir.

La influencia de Huerta para mí, ahora, lo sigo diciendo en el presente es la capacidad para combinar la palabra cotidiana con la gran poesía, con el estilo o con la música sólida de los clásicos porque la poesía habrá perdido una serie de cosas como metro o como rima pero jamás el ritmo. Entonces el ritmo requiere una musicalidad muy especial y por eso aparentemente Huerta puede ser desenfadado pero detrás de su expresión siempre hay una gran musicalidad, siempre hay una gran idea rítmica del poema.

—¿Por qué has hecho poemas al oso?

—Bueno, el oso fue una mitología, una manera de objetivar una realidad que yo sentía en un momento. Ahora mucha gente me dice que es un cultismo a fuerza, que es una necesidad de meter a fuerza un nombre, a fuerza un animal, pero para mí —cuando yo tomo a un autor, cuando yo tomo a una criatura en este caso el oso— fue una sensación muy vital en ese sentido. Yo sentía en esa época una especie de depresión, porque yo no tenía realmente un motivo para estar deprimido pero de repente se me venía toda esa fuerza negativa, toda esa mitad Dr. Mr. Hyde que dominaba al Dr. Jekyll, entonces me pareció que tenía que haber una explicación para todo ese fenómeno. Ahora, sobre todo después de la lectura de Baudelaire o de Herman Hesse, yo siempre distinguí esta dualidad del hombre y de hecho es lo que el hombre es un ser dividido, un ser que tiene valores establecidos pero que nunca puede llevarlos a cabo porque siempre tiene en contra su lado negativo, su corazón de tinieblas como decía Conrad. Todos tenemos una mitad oscura, demoníaca que nos impide como decía Rimbaud estar siempre despiertos, si nosotros estuviéramos siempre despiertos dice Rimbaud navegaríamos en un mar de sabiduría. Ahora yo no creo totalmente en esto, yo creo que un hombre que siempre estuviera despierto y siempre estuviera alegre pues no tendría oportunidad de conocer todas las facetas del hombre. Yo creo en el hombre derrotado, en el hombre que al ser vencido todavía puede lanzar un grito y todavía puede defenderse de sí mismo o de lo que lo está aplastando. Yo creo que el oso por eso representa esa fuerza que se nos mete y que no sabemos por qué existe, esa bestia que de repente sale a flote y que no nos deja disfrutar de la belleza que disfrutamos el día de ayer. O sea hay días en que uno siente que la vida es hermosa y al día siguiente sin saber por qué sientes que es horrible. Yo no creo que esto se deba a una cuestión puramente psíquica, lo que sucede es que el poeta siempre quiere vivir las cosas de una manera distinta a todos y esto no quiere decir que el poeta sea distinto a todos los hombres. No recuerdo quien dijo que el poeta es como todos los hombres con la única diferencia de que además de ser hombre escribe versos. Este escribir versos supone un aprendizaje vital, supone el vivir de otra manera, el propio Lawrence Durrell decía que el poeta está condenado a ver las cosas de otra manera, decía que el poeta está condenado a nunca ver las cosas como los demás o sea el ve un atardecer y tiene que poetizarlo, tiene que sacarle algo a ese atardecer.

Entonces por un lado es una gran satisfacción ver las cosas con intensidad pero por otro es una tortura terrible porque todas las vivencias, toda tu vida las quieres traspasar a la creación y hay momentos en los que este enfrentamiento provoca un gran sentimiento de vacío cuando sientes que no has logrado transmitirlo sino que fue una vivencia que se quedó nada más para ti. Y el poeta tiene que expresarse y cuando no lo logra en mi caso personal siento una gran impotencia. Ahora aquí yo siento que hay una gran dosis de vanidad, de querer decir a fuerza las cosas pero sin esta vanidad o este orgullo el poeta no podría seguir adelante. Yo creo que debe existir esa capacidad para seguir adelante y para combatir al oso, la poesía surge a pesar del oso, la poesía surge a pesar de la blancura de la página, el poeta vence a la blancura, vence la esterilidad, vence a través del amor a la vida vegetal a que nos conduce una ciudad como ésta. La poesía actúa igual que el amor. Es una manifestación que te hace romper con un orden de cosas. Por eso toda la poesía por elegante, por culta que sea, siempre va a ser subversiva porque siempre va a estar en contra de algo, pero de alguna manera como lo indica la palabra subversiva debajo, sin que se note porque de otra manera caemos un poco en el panfleto.

—La poesía es sencilla o compleja, ¿cómo es la tuya?

—Esa es una pregunta que me interesa mucho también porque plantea nada más sobre mi poesía sino plantea toda la labor que he desarrollado todos estos años, desde que empecé a escribir. Yo te decía hace un momento que yo siempre tendí —creo que instintivamente o porque sentía que así debía ser la cosa— hacia una poesía lo más cercana posible al habla cotidiana. Eso en cuanto al lenguaje pero evidentemente que la realidad es la compleja, no tanto el lenguaje. Siento que en mi poesía la complejidad está en el sistema de valores que yo ofrezco, la posible compenetración, ¿no? la lectura que emprendo de un poeta siempre trato de hacerla comprendiendo su visión del mundo global para después ya entenderla. Yo creo que en ese sentido no hay una poesía oscura, o no siento que mi poesía sea oscura, ni siento que haya nada difícil. Puede que haya ciertas complejidades producto de las herencias que ya hemos señalado, de ciertas referencias cultas de las que creo que he empezado a desprenderme. *Vencer a la blancura* por ejemplo —el libro que me va a publicar Premiá— es como una especie de homenaje a todos estos seres, no solo de poetas sino también pintores como Van Gogh, cantantes como Edith Piaf que hicieron de la creación una fatalidad, que crearon porque no tenían otro remedio más que hacerlo. Es una lección sobre la tarea del escritor. Como su nombre lo indica *Vencer a la blancura* es vencer al silencio, vencer a la esterilidad, vencer al miedo, al miedo que nos impone este sistema, esta ciudad, este mundo opresivo en el que vivimos. Lo más prudente de este mundo es callar y lo más prudente es no imaginar cosas pero claro que nosotros insistimos en confundir molinos de viento con gigantes, queremos ver una realidad más digna, más hermosa. Eso creo que es muy importante porque ahora que ya hay más lectores de poesía ya la gente comienza a darse cuenta de que el poeta no escapa a la realidad sino que al contrario, es el ser que vive de una manera más profunda, que la busca de una manera más desesperada, que trata de encontrarle sentido real, no nada más el poeta sino en general todo el artista. Pero después de *Vencer a la blancura* yo he intentado encontrar una poesía que me explique qué me está sucediendo, qué está sucediendo en el hombre, qué está ocurriendo, porque la humanidad es como es, o sea una poesía un poco más cercana al hombre, una poesía más ontológica.

Ahora lo que pasa en este momento es que estoy en el riesgo de una posi-

ción demasiado personal en la poesía que estoy escribiendo. Siento que debo dejar pasar un poco de más tiempo ya para pensar en la publicación de otro libro (el que trabajo ahora) porque siento que es una poesía muy inmediata, es una poesía de todos los días, escribo mucho más que antes y quizá de 10 poemas se salve uno o dos, pero eso el tiempo lo dirá.

Toda esta complejidad que uno busca porque uno tiene un período ingenioso en su etapa de aprendizaje y uno tiene una etapa cultista en que uno quiere demostrar que ha leído aquí y allá.

—¿Y tú consideras que tu poesía está dentro de la corriente cultista o vitalista?

—Lo que pasa es que ya no puedo creer tanto en la definición. Para mí tendría que remontarme hasta Mallarmé y Rimbaud que para mí son los padres de la poesía, moderna, al menos de la poesía occidental. Porque mientras Mallarmé sería el rigor intelectual, Rimbaud sería toda la poesía alucinada, toda la poesía que anticipa la gran revolución vital de nuestro tiempo, anticipa toda esta inconformidad y toda esta rebelión en contra de un sistema opresivo, en contra de una sociedad cuyos valores ya no nos dicen nada. Pero después de esa polarización se deriva a la actitud de Breton en el surrealismo y de Valéry. Valéry de alguna manera continúa toda esta tradición de Mallarmé más cercana al intelecto y Breton nos va a hablar de una literatura y de un arte más cercano a la vitalidad, más cercana a la vida de todos los días. A pesar de todo, a pesar de que Valéry sea un autor tan intelectual siempre tiene que tener una vinculación con la vida.

Entonces yo no puedo creer en una afirmación tan tajante como vitalista contra cultista, aunque si creo que hay gente que se interesa nada más por la cuestión cultista, que un poema suene bonito, que suene bien y que no se manche con todas las impurezas de lo cotidiano o de la anécdota. Precisamente Valéry parte de la idea de que un poema puro lo será más en cuanto esté más despojado de anécdota, pero yo sí creo que el poeta debe ser anecdótico, debe contar algo. Yo creo que la distinción que Machado estableció entre cuento y canto debe tener un punto medio, no debe ser un canto puro porque de otra manera nos quedamos con una poesía ajena a toda la realidad que nos circunda, sobre todo una realidad tan dramática; pero tampoco debe ser puro cuento porque si no ahí está la prosa. Pero sí debe haber un punto medio que yo no vería en poetas mexicanos muy admirados, yo lo vería más en poetas como Lizalde o Bonifaz Nuño que son poetas de una gran formación cultural pero también hombres de una gran capacidad vital que unen las dos cosas y entonces obtienen resultados donde no estás notando la carga. Yo creo que un buen poema, para mí la gran obra de arte, es aquella donde tú no estás viendo el trabajo de taller, es decir donde tú estas viendo la obra acabada pero donde no te está enseñando el cepillo y el martillo y los clavos que utilizó, yo siento que ese es el buen poema, en el que el oficio ya está en la obra terminada.

Ese es el punto medio que yo busco en la poesía, que claro cultista no, pero sí culto. El poeta debe ser culto y debe ser vital pero no caer en la ramplonería tampoco. Como te decía hace un momento la vitalidad a veces se confunde con la anécdota inmediata y una cosa es la anécdota y otra la vivencia poética. La anécdota tú la anotas en una página de diario, la vivencia la trasmites y la transformas en una obra de arte.

—¿Cómo te ubicas en tu generación y cómo ves la poesía de tu generación?

—Bueno yo creo que a la primera pregunta de cómo me ubico yo no podría responder aunque sería un poco la prolongación de la pregunta anterior de la que yo me salí un poco por la tangente, pero esta razón: cuando oigo comentarios sobre mi poesía o algún juicio sobre mi poesía, siempre casi se centran sobre el hecho de que yo soy un poeta clásico. Esto por un lado me angustia mucho y por el otro lado me desconcierta. Me angustia porque no creo ser un poeta clásico, no creo ser un buen lector de los clásicos ni intentar una poesía clásica, lo que pasa es que busco cierta limpieza en el poema. Cuando hablo de la limpieza quiero decir la cortesía en la ejecución. Por ejemplo: si vas a ser panadero y vas a hacer bolillos duros sabiendo que tienes la capacidad para hacerlos blanditos y doraditos, pues no tienes derecho a hacerlos duros. Si el poeta siente que tiene una cierta capacidad para escribir poemas y si los puede escribir bien, si puede trabajarlos bien, pulirlos, pues ¿por qué no lo va a hacer? Entonces yo no creo que debemos confundir clásico con un poema acabado en la forma. Lo que pasa es que se tiene la idea —y esto lo hemos puesto todos de moda— de que un poeta es clásico porque formalmente es cuidado y quizá aquí podemos hablar de alguien que no es cuidado en su forma y que sin embargo, dice cosas extraordinarias por ejemplo: ciertos poemas prosaicos de Cernuda. Hay errores que él con su capacidad y su gran sentido autocrítico formal hubiera evitado pero no lo hizo, lo evitó adrede porque el poema funcionaba así, con aliteraciones mal empleadas, con cacofonías, con arcaísmos. O el caso de un poeta como Jules Laforgue de donde parte toda el habla coloquial de la época, Laforgue claro representa una ruptura y nos interesa más como innovador que como autor de una obra acabada, y sin embargo Laforgue es un clásico. Entonces el clasisismo no es lo mismo que el cuidado formal. Un poema puede estar bien hecho y no decir nada, puede ser frío, puede ser hueco.

Entonces a mi sí me desconcierta el uso que se da al término de clásico y en esta ubicación dentro de mi generación que tú mencionas a mi sí se me pondría dentro de los poetas clásicos, lo cual yo no quisiera porque yo sí busco en mi poesía la vida, a mi me importa más la vida que un poema formalmente perfecto. Para mí un poema perfecto es aquel en el que no solamente interviene el cómo sino fundamentalmente el qué, que se esté diciendo algo, no nada más que se esté diciendo bonito. Ahora eso claro que se lleva muchos años y con esta perspectiva es difícil que uno pueda decir ya viví. En el caso de Manuel Acuña siempre se dice que murió prematuramente y no es cierto, vivió prematuramente, él pensó que a los 24 años ya había vivido todo y a esa edad nadie ha vivido todo a menos que llame Rimbaud o John Keats.

Entonces la reflexión real de la poesía yo creo que se da después de una edad simbólica que son los treinta años como símbolo de la mitad de la vida. Es un concepto que maneja mucho Dante, que maneja Marco Antonio Campos también como buen lector de los italianos. Los treinta años es la mitad de la vida, es todavía la juventud pero ya es el fin de la época del gran entusiasmo juvenil. Yo no digo que un poeta no pueda hacer cosas importantes antes de los 30 años pero el que después de los 30 continúa escribiendo poesía, ya está salvado, ya la cosa va bien.

