

01086

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LOS INAUDIBLES GEMIDOS DE DIOS.

UNA LECTURA DE MUERTE SIN FIN DE
JOSE GOROSTIZA.

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTOR EN LETRAS

P R E S E N T A :

EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

287777



FAC. DE FILOSOFIA Y LETRAS

DIRECTOR DE TESIS: DR. BOLIVAR ECHE



MEXICO, D. F.

2000

DIVISION DE
ESTUDIOS DE POSGRADO



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.

* * * * *

LOS INAUDIBLES GEMIDOS DE DIOS.
UNA LECTURA DE *MUERTE SIN FIN* DE JOSÉ GOROSTIZA.

Tesis que para optar por el grado de doctor en letras
presenta Evodio Escalante Betancourt.

Director de tesis: Dr. Bolívar Echeverría

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
SEPTIEMBRE DE 2000

Dedico esta tesis a mis hijos Evodio Alejandro, Gabriel Sebastián,
Alberto Nicolás y Ana Laura
A partir de cuyo ejemplo ahora aprendo a vivir

A la amorosa presencia de Antígona Velasco

A mi madre, María de la Luz Betancourt

A mi padre, Evodio Escalante Vargas

A mi amigo, Alexandro Martínez Camberos (q. p. d.), quien me observó
que dedicar tres años a José Gorostiza era demasiado

A mi director de tesis, el Dr. Bolívar Echeverría, mi agradecimiento por
sus consejos y su paciente colaboración. A mis asesores los Dres. Guillermo
Sheridan y Elsa Cross por su confianza en mi trabajo. A mis amigos de "Los
tres mosqueteros", la Dra. Gena Riccio y el Lic. Mauricio González Suárez,
por su constante impulso y la cuidadosa lectura del borrador.

"...no hay criatura, por baja que sea, en que no se conozca el *me fecit Deus*, no hay alguna que no pasme el entendimiento, si se considera como se debe."

Juana Inés de la Cruz

"...en lo más profundo del inconsciente de todo arte, de todo gran arte, alienta el deseo de devenir nuevamente mito, de aprehender y ofrecer la totalidad del universo."

Hermann Broch

"Lo que trasciende a la sociedad dominante no es sólo la potencialidad que ésta desarrolla, sino también y en la misma medida lo que no encaja del todo en las leyes del movimiento histórico."

Theodor W. Adorno

LOS INAUDIBLES GEMIDOS DE DIOS. UNA LECTURA DE <<MUERTE SIN FIN>> DE JOSÉ GOROSTIZA

El núcleo de la tesis consiste en una interpretación del poema "Muerte sin fin" (1939) del escritor vanguardista mexicano José Gorostiza (1901-1973). Se reconstruye el itinerario del escritor, prominente miembro del grupo de los "Contemporáneos", a partir de la publicación de su primer libro "Canciones para cantar en las barcas" (1925) y de una temprana estancia en Londres, durante la época del apogeo de T. S. Eliot. Influidos por el imaginismo de Ezra Pound y por las teorías de la "impersonalidad poética" de Eliot, así como por la noción de "correlato objetivo" que este último toma de Husserl, aunque muy de seguro también por la estética del filósofo mexicano José Vasconcelos, Gorostiza escribe un largo poema teofántico que consiste de dos grandes "silvas" y dos secciones "jocosas" en versos de arte menor. La interpretación se propone restituir los elementos de la tradición judeo-cristiana que dominan en el poema, a la vez que destaca la relación del texto con nociones tomadas de algunos filósofos presocráticos, como Parménides y Heráclito, así como de otros pensadores más cercanos como podrían ser Kant, Hegel y Heidegger.

La tesis incluye a manera de apéndice una prosificación del poema "Muerte sin fin".

**THE INAUDIBLE MOANING OF GOD. A LECTURE OF <<DEATH WITHOUT
END>> BY JOSÉ GOROSTIZA**

The thesis' principal feature is an interpretation of the poem "Death without End" (1939) written by the mexican vanguardist poet José Gorostiza (1901-1973). A prominent member of the group known as "Contemporaneos", the thesis exposes the writer's development, from his very first publication, the "Songs for Singing in the Boats" (1925) to an early stay in London, whilst Eliot was in the peak of his fame. Notably influenced by Ezra Pound's imagism, and also by the theories of the "poetic impersonation" formulated by Eliot, and the concept of the "objective correlative" that Eliot picked up from Husserl, although influenced for shure by the writings of his master, the mexican philosopher José Vasconcelos, Gorostiza conceived a large theophantical poem that involves two "silvas" and two shorter sections of "festive" verse. The interpretation intends to restore the elements of the judeo-christian tradition prevailing in the poem, and at the same time explains his relation to some presocratic thinkers as Parmenides and Heraclitus, not to mention other important thinkers of the XVIII, XIX and XX centuries as Kant, Hegel and Heidegger.

The thesis includes an appendix that contains a prose version of the poem "Death without End".

ÍNDICE:

- I. A la sombra de Vasconcelos
 - "Nacionalistas" contra "extranjerizantes"
 - Los resabios del modernismo
 - De Góngora a Ezra Pound

- II. En la tierra de Eliot
 - La mutación del modelo poético
 - La noción de "correlato objetivo"
 - El aparente naufragio londinense

Intermezzo documental. La disgregación de Contemporáneos

- III. Filosofía de la composición
 - Contra la poesía lírica.
 - La poesía como investigación.
 - Diferencias con sus compañeros de grupo

- IV. El relámpago del reconocimiento
 - Marco enunciativo: El disgusto de sí
 - El relámpago del reconocimiento
 - El nihilismo contemporáneo
 - El Dios que juega a las escondidas

- V. La victoria intelectual sobre la muerte
 - La alegoría del vaso de agua
 - La noción de tiempo
 - El sueño universal de las criaturas
 - Gloria y miseria de la inteligencia

- VI. Holocausto y redención
- El reinado del fuego (Primera parte)
 - ¿Una deriva escatológica?
 - El reinado del fuego (Segunda parte)
 - La calcinación del lenguaje
 - La hora de la restitución universal
 - El contrapunto de la sabiduría popular
 - La disyunción interminable

Apéndice. Prosificación de *Muerte sin fin*.

Bibliografía y hemerografía.

I. A LA SOMBRA DE JOSÉ VASCONCELOS

Digamos de una vez que pertenece al pequeño grupo de hombres cuya aparición no es frecuente en nuestra historia, y cuyo solo nombre basta para ayudar a fijar el contorno de la época que los siente, afortunada, vivir.

Xavier Villaurrutia

¿Qué lleva a un poeta mexicano de los años treinta a desdeñar una cierta forma de hacer poemas, y a dedicar lo mejor de su esfuerzo al poema total? ¿Quién es este reticente poeta ahogado por el silencio, y que escribe en toda su vida tan sólo dos libros? ¿Por qué ese texto entre argumentativo y narrativo que se llama *Muerte sin fin*, asombro de sus estrictos contemporáneos, continúa ejerciendo una notable fascinación en las nuevas generaciones, que interrogan su enigma sin acabar de resolverlo? ¿Qué suerte de "eterno retorno" nos obliga a retomar su lectura? ¿Cuál es el lugar que ocupa su autor dentro del grupo de los Contemporáneos, y por qué razón, justo cuando se prepara para escribir el gran texto, entra en conflicto con algunos de sus integrantes? ¿Cuál es la crisis general de las letras a la que responde su generación? ¿Cómo interviene el poeta en la devastadora polémica "nacionalistas" versus "cosmopolitas"? ¿Y de qué modo se inserta su producción dentro de las vanguardias literarias del momento? ¿Predomina en él la ruptura? ¿O bien la idea de continuidad? Estas y otras preguntas de muy diverso talante se agolpan en la mente tan pronto se aproxima uno a la enigmática figura literaria de José Gorostiza (1901-1973). Originario de Tabasco, al igual que el amigo de toda su vida, Carlos Pellicer, se traslada muy joven a la ciudad de México en donde realiza sus estudios preparatorios, y da los primeros pasos en su carrera de escritor. Algunos de sus primeros, torturados poemas aparecen en la revista *San-Ev-Ank* (1918) entreverados con las bromas, los comentarios y los chascarrillos de sus redactores, irreverentes estudiantes de preparatoria que no dejan títere con cabeza, y que se atreven a parodiar incluso un poema de López Velarde. Al año siguiente, dirige, en compañía de Enrique González Rojo, la *Revista nueva* (1919), que sólo dura dos números. Tan temprano como parezca, en las páginas de esta revista despunta el primer indicio de lo que más tarde será el grupo conocido como los Contemporáneos. Se

anuncia, en efecto, que a iniciativa de Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y José Gorostiza Alcalá, se ha formado una agrupación cultural que lleva el nombre de Nuevo Ateneo de la Juventud. Al bautizar al niño, delatan su procedencia, o mejor dicho, los alcances de su visión: quieren verse a sí mismos como los aventajados continuadores de los ateneístas, esos gigantes que sentaron las bases de la cultura mexicana del siglo XX.

Los signos de la precocidad se diseminan en tódas direcciones. Ese mismo año, en una especie de cápsula informativa, que resulta ser también un bautismo de fuego, el poeta Ramón López Velarde da pública bienvenida al talento de dos jóvenes escritores a los que de inmediato considera candidatos a la consagración. Así lo dice López Velarde, en *El Universal*: "No acabo de sorprenderme de la magnificencia rítmica de América. Estos dos mancebos, casi dos niños, José Gorostiza Alcalá y Bernardo Ortiz de Montellano, me han dado la última muestra de la ciencia infusa que vivifica a la mocedad. Un portento se opera: los principiantes de dieciocho años comparten la armonía, la seriedad y, sobre todo, la santidad del apogeo viril." Lo que impresiona al poeta de *Zozobra*, sin duda, es el contraste entre la mocedad de los oficientes y la seriedad, meditativa y trascendente, podría decirse así, de sus textos. No sería extraño que parte de su admiración se deba a que ha encontrado en los balbuceos de estos jóvenes casi imberbes, además de la previsible influencia del maestro González Martínez, un reflejo de su propia poética al mismo tiempo introspectiva y sensual, que ya en ese momento empezaba a hacer escuela. Por eso, al ungirlos como candidatos a la escrupulosa santidad de la poesía, no puede sino concluir su nota con una exhortación a continuar por el difícil camino al que él ha dedicado sus mejores esfuerzos: "Aun en sus casuales impericias, Ortiz de Montellano, camarada de los peces de colores, y Gorostiza Alcalá, ahijado de la Luna, son candidatos a la canonización. Que no prevariquen."¹

¹ Ramón López Velarde, *Obras* Edición de José Luis Martínez. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. 2ª. ed. aumentada, pp. 548-49 Tanto Bernardo Ortiz de Montellano como José Gorostiza, al publicar su primer libro, dedican a López Velarde los poemas que éste les elogió. El de BOM dice: "En la piscina el agua perezosa / adormece su música y se aclara/ los peces de colores en su glosa / cuentan del agua ensueños que ignorara." El calificativo de "ahijado de la luna" que le confiere López Velarde a Gorostiza se explica de modo suficiente a la luz de estos versos: "Solo, con ruda soledad marina, / se fue por un sendero de la luna./ mi dorada madrina..." Véase, respectivamente, Bernardo Ortiz de Montellano, *Avidez*. México, Editorial Cultura, 1921, y José Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*. México, Editorial Cultura, 1925.

El espaldarazo es significativo, por venir de quien viene: el poeta que es al mismo tiempo el más audaz, el más discutido y a la vez, así sea de modo incipiente, el más respetado de la época. En un prólogo a una recopilación de prosas diversas de Gorostiza, José Emilio Pacheco informa que recae en el autor el privilegio de dirigir, cuando apenas cuenta con diecinueve años, la Editorial Cultura de Rafael Loera Chávez, la cual publica libros de sor Juana, Micrós y Gutiérrez Nájera, una antología de Rodó preparada por Henríquez Ureña, *El pájaro azul* de Maeterlinck y las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, y añade que poco después se hace cargo, con funciones de editor, de la revista *El Maestro*, órgano creado por José Vasconcelos que se distribuía "gratuitamente en las escuelas de toda Hispanoamérica."² Hay que agregar que la Editorial Cultura publica también por esos años el *Breviario de estética* de Benedetto Croce, con una introducción y en traducción de su amigo Samuel Ramos, y que ahí mismo aparecen algunos de los primeros libros de quienes serían sus compañeros de generación, como Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y Xavier Villaurrutia. En la revista *El Maestro*, por su parte, además de los discursos de Vasconcelos y de otros textos de muy diverso calibre, se da a conocer nada menos que *La suave patria* de Ramón López Velarde, su gran poema póstumo. En su carácter de editor de la revista, no es aventurado suponer que el joven Gorostiza tuvo el privilegio de tratar con el poeta zacatecano durante el tramo final de sus días. ¿Recibió *La suave patria* de sus manos? Lo que es seguro es que él fue uno de los primeros lectores del manuscrito, y que debió ocuparse de la consabida corrección de galeras. Dado el enorme papel que jugaba entonces José Vasconcelos en su calidad de impulsor de la cultura postrevolucionaria, estoy tentado a suponer, aunque subrayaría que esto es sólo una conjetura, que el poema fue escrito, como se dice, "por encargo." El mismo Vasconcelos que había convencido a varios artistas mexicanos a que pintaran los muros del Colegio de San Idefonso y de la Secretaría de Educación, dando origen así a lo que se conoce como el movimiento muralista, pudo haber solicitado a López Velarde un trabajo análogo, esto es, una suerte de mural literario en verso en el que se plasmara una visión

² José Emilio Pacheco, "Prólogo", en José Gorostiza, *Cauces de la poesía mexicana y otros textos* México, Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM-Universidad de Colima, 1988 (La Crítica Literaria en México, 13), p. 9

sintética del México de la época. En dado caso, el poema tendría que ser publicado, ¿en qué otro lugar?, en *El Maestro*, la revista animada por Vasconcelos.

Me parece que hasta ahora no se ha reconocido de modo suficiente el decisivo influjo que ejerció Vasconcelos en la formación del emergente grupo de intelectuales que habrían de ser la base de los Contemporáneos. Las desventuras políticas de Vasconcelos como candidato de oposición a la gubernatura de su estado natal, Oaxaca, y después como candidato a la Presidencia de la República (1929), cuando fue despojado de su presunto triunfo en las urnas gracias a las maniobras de Plutarco Elías Calles y sus seguidores, con el consecuente exilio y una más o menos explicable retracción ideológica que hace presa de quien apenas unos años antes había sido aclamado, durante sus viajes al extranjero, como Maestro de América, son responsables de una especie de *dictum* que de algún modo impide valorar, más allá de los deslumbrantes años de su liderazgo, primero como rector de la Universidad Nacional, y luego al frente de la Secretaría de Educación, la fructífera huella que dejó en un grupo de intelectuales que de algún modo prolongan y continúan su labor constructiva. Vasconcelos, de tal suerte, si se lo considera con atención, no es sólo el deslumbrante político cultural del nuevo régimen revolucionario (1920-1924), aquel que promueve una impresionante campaña alfabetizadora, organiza a los maestros en brigadas culturales, publica a los clásicos en ediciones masivas al alcance de todos, e inspira, entre otras cosas, el movimiento de la pintura mural; también es el visionario y el filósofo carismático, el autodidacto arrebatado y audaz, que lo mismo propone la sugerente profecía de un nuevo mestizaje americano, en *La raza cósmica*, que elabora en unos pocos años, a la manera de un borbotón incontenible, más de una decena de libros de indole filosófica, entre los que habría que mencionar un *Tratado de metafísica*, una *Ética*, una *Indología*, la *Lógica orgánica*, y lo que podría ser la culminación de un esfuerzo desordenado, su *Estética* de más de ochocientas páginas.

El derrumbe del político no tiene por qué eclipsar el magnetismo, que nadie podría poner en duda, del maestro y el pensador. Cuando se recuerdan los libros de Vasconcelos, de modo invariable se ponderan las cualidades del narrador autobiográfico que supo tejer, en un libro de memorias llamado el *Ulises criollo*, una verdadera Novela de la Revolución. Más allá o más acá de este desliz genérico que convierte en novela lo que en estricto

sentido no es sino una autobiografía, habría que recordar que Vasconcelos se veía a sí mismo como un continuador americano de Nietzsche y de Plotino, cuya misión última sería la de formular una nueva síntesis filosófica de resonancias místicas que, al desechar el falso racionalismo de la época, culminaría con una nueva etapa estética del hombre. Cientos de farragosas páginas, inspiradas por un espíritu desbocado que de cualquier modo intentaba ser sistemático, y que resultan ser --si se excluyen algunos de sus libros tempranos, como *Pitágoras. Una teoría del ritmo* y *El monismo estético*-- inhóspitas y hasta casi ilegibles para un lector de nuestros días, son el testimonio de que Vasconcelos tomaba muy en serio su doble papel de intelectual y redentor filosófico. En plena campaña por la Presidencia, Vasconcelos recuerda en sus memorias, y todo indica que debemos creerle, que cargaba en sus maletas con el manuscrito de un *Tratado de metafísica* que valía para él más que el trono por el que se encontraba peleando.³ En otra ocasión escribió que no cambiaría su *Estética* por la mejor de las batallas de Simón Bolívar.⁴ No pido que rescatemos a *este* Vasconcelos, a este pensador al que derrota la fuerza de su potro descontrolado; me limito a indicar que si un lector de hoy, de manera justificada o no, se siente obligado a considerar con un escueto desdén la pila de sus papeles, muy otra tendría que haber sido la actitud de una parte de sus contemporáneos, y en especial, la de quienes crecieron de algún modo bajo su inspiración y su sombra.

Aunque se da por descontado que el exaltado bolivarismo de Carlos Pellicer es un resultado de su cercanía con Vasconcelos, a quien acompaña en una famosa gira americana que incluye una visita a las cataratas del Iguazú, debe recordarse que la cepa más antigua de los Contemporáneos trabajó con él en los años decisivos de su formación. José Joaquín Blanco, en su libro *Se llamaba Vasconcelos*, registra que en el proyecto de *Lecturas clásicas para niños*, estuvieron involucrados, entre otros, unos jóvenes escritores cuyos nombres hoy nos parecen familiares: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer y Jaime Torres Bodet. Como quien dice, la plana mayor de quienes después serían conocidos como "el grupo sin grupo", y que para

³ José Vasconcelos, *El proconsulado*, cit. por Christopher Domínguez, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México, Ediciones Era, 1997, p. 131

⁴ José Vasconcelos, *Qué es la revolución*, en José Luis Martínez (comp), *El ensayo Siglos XIX y XX* México, Promexa, 1985, p. 81

esas fechas contaban con poco más de veinte años de edad. Esta tempranera proximidad con Vasconcelos, se podría decir casi sin exageración, los marca de por vida. Como observa José Joaquín Blanco: "El equipo editorial que formó Vasconcelos --base de la generación de Contemporáneos-- proseguiría extraoficialmente, con donativos y las propias ventas, un programa de publicaciones en revistas y en la Editorial Cultura, semejante al desarrollado por ese ministerio."⁵

La influencia de Vasconcelos, si se ve con detalle, se extiende un poco más allá de las empresas mencionadas por Blanco. En el plano de la conducta política, con la notable excepción de Pellicer, cuya pertenencia al grupo todavía se discute, se diría que los integrantes del núcleo más viejo de los Contemporáneos asumen una doble actitud, antitética: por una parte, permanecen impermeables a las desgracias del "disidente" que al oponerse al régimen tiene que abandonar el país; se diría que no quieren saber nada de este Vasconcelos rebelde que acabará aislado el resto de sus días; por otra parte, parecen impresionados de modo positivo por su labor institucional, primero como rector y luego como Ministro de Educación, al grado que varios de ellos se desempeñan como funcionarios públicos durante toda su vida, ocupan altos puestos gubernamentales y desarrollan interesantes programas en beneficio de su país que prolongan en muchos sentidos el esfuerzo originario de Vasconcelos. El ejemplo más notorio es el de Jaime Torres Bodet, quien se inicia como secretario privado de Vasconcelos cuando apenas cuenta 16 años, y que con el paso del tiempo es dos veces Secretario de Educación, y una vez de Relaciones Exteriores, lo que le permite impulsar una vasta campaña alfabetizadora, crear los libros de texto gratuitos, y fundar una serie de instituciones gubernamentales, como el Museo Nacional de Antropología, que son orgullo del México moderno. José Gorostiza, siempre parsimonioso, y se diría, un poco tras bambalinas, se desempeña en el servicio público durante toda su vida; se inicia con un modesto puesto de escribiente en la Embajada de México en Londres, y termina ocupando los más altos cargos a que puede aspirar dentro de la Secretaría en la que trabaja, alguna vez como subsecretario, y luego, así sea durante un corto lapso, como titular de la dependencia.

⁵ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos*. México, Fondo de Cultura Económica, 4ª. reimpresión, 1996, p. 114

En el plano intelectual, me gustaría proponer que los Contemporáneos heredan de Vasconcelos, y en general, de la generación del Ateneo, un cierto estilo de pensamiento. No olvido que entre los miembros de uno y otro grupo hay cuando menos quince años de distancia, justo la "medida" que le sirve a Ortega y Gasset para distinguir los relevos generacionales. Lo subrayable, en este caso, es el difícil balance entre diferencia y continuidad en el que parecen situarse los Contemporáneos. Aunque con justa razón se les considera como miembros de la generación que introduce las vanguardias artísticas en México, su impulso renovador parece refrenado hasta cierto punto por una idea de continuidad que nunca, o casi nunca, los abandona. Me parece sintomático, como acabo de señalar, que al presentarse por primera vez en sociedad como grupo, hacia junio de 1919, decidieran hacerlo amparados bajo el lema de un "nuevo" ateneísmo.

Esto querría decir, en términos amplios, que se asumen, en esta etapa inicial, como los continuadores de una tarea emprendida por sus mayores. Una clara demostración de este sentido de transmisión, que retoma y prolonga una herencia, antes que desecharla, la encuentro en un episodio al que hasta ahora la crítica literaria casi no ha prestado atención. Me refiero, como la palabra lo dice, a un episodio, a un acontecimiento fugaz pero que contribuye a fijar la estela de la continuidad que marca la emergencia de los Contemporáneos como generación. Se trata de *La Falange. Revista de cultura latina*, que se publica en México de 1922 a 1923. Este proyecto cultural, que puede considerarse abortado, y que sólo duró, entre intermitencias, poco más de un año, permite comprobar de qué modo los fundadores del grupo se identificaban, incluso de modo hasta cierto punto mecánico, con el proyecto general de los ateneístas, y en particular, con el de Vasconcelos, su mecenas por aquel entonces, según información de Forster.⁶ La revista, dirigida al principio por Bernardo Ortiz de Montellano y Jaime Torres Bodet, se concibe a sí misma como baluarte y órgano de expresión de un complejo anímico llamado *latinidad*, tal y como el subtítulo mismo de la publicación lo deja saber por adelantado. Con ello, la revista se inscribe dentro del esquema propuesto por los ateneístas, quienes concebían que el debate

⁶ Véase Merlin H. Forster, *The "Contemporáneos", 1915-1932: A Study in Twentieth-Century Mexican Letters*. Tesis. Urbana. Illinois, 1960. Gastón Lafarga confirma este liderazgo al sostener que el grupo Contemporáneos se habría formado "en torno a José Vasconcelos, cuando éste ocupó la Secretaría de

en torno al cual tendría que definirse el futuro del continente sería el de la cultura latina, que nos conforma, frente a la sajona, que intenta imponérsenos desde el exterior. Este debate, al que se otorga un sentido fundamental, admite consiguientes ramificaciones: la lengua española frente a la inglesa; el catolicismo que proviene de Roma, frente a los protestantismos del mundo anglosajón; los valores del espíritu de la tradición grecolatina, frente a la filosofía pragmática de la civilización norteamericana, con su culto a la máquina y al becerro de oro.

Se trata, bien visto, de un proyecto *conservador*, en el sentido amplio de la palabra, que ante el embate de las innovaciones técnicas y culturales de la modernidad, a las que se identifica con el modelo norteamericano, opta por un bloque histórico que se sabe consolidado por la fuerza misma de la tradición. Como expresan los redactores en un editorial del primer número: "Todos los que en esta revista colaboran creen que ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y la tradición histórica. Desautorizan, por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos y que es como el cogollo sangriento y augusto de nuestro corazón y nuestra vida."⁷ No cuesta trabajo reconocer, en este resumen programático, más allá de la retórica sanguinolenta, los planteamientos del Vasconcelos de *La raza cósmica*, libro que en ese momento está en proceso de gestación, y los de otro destacado ateneísta, Alfonso Reyes, tal y como habrán de cristalizar de modo maestro. es cierto que diez años después, en el *Discurso por Virgilio*. No está por demás retomar, en este contexto, la precisa definición aportada por Reyes al conmemorar el segundo milenio del nacimiento del poeta. Las palabras de Reyes se parecen de tal suerte a las de los falangistas, que se diría que éste no ha hecho sino aportar una versión "estilizada" (y por lo tanto, más "aceptable") de lo mismo que ellos sostenían: "El espíritu mexicano está en el color que el agua latina, tal como ella llegó ya hasta nosotros,

Educación durante los años comprendidos entre 1920 y 1924." Véase Gastón Lafarga, "La actualidad literaria en México. De la torre de marfil a la arena candente", en *Frente a Frente*, julio de 1937, p. 19

⁷ *La Falange. Revista de cultura latina*, núm. 1, México, 1921, p. 13 Todas las citas de *La Falange* están tomadas de la edición facsimilar de *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980

adquirió aquí, en nuestra casa, al correr durante tres siglos lamiendo las arcillas rojas de nuestro suelo."⁸

"NACIONALISTAS" CONTRA "EXTRANJERIZANTES"

Lo que los proto-Contemporáneos defienden es un nacionalismo que reivindica los valores de la raza y de la cultura latina, y que por lo mismo apuesta en favor de una literatura sincera, brotada del terruño, y fiel, en una palabra, a los prestigios de la tradición. Entre los objetivos que defenderá *La Falange*, según se declara en el mencionado editorial, están los siguientes: a) "Expresar, sin limitaciones, el alma latina de América"; b) "reunir a todos los literatos de México que hacen literatura sana y sincera en un núcleo que sea exponente de los valores humanos de nuestra tierra"; y c) "servir de índice de la cultura artística nacional a los demás pueblos del Nuevo Mundo." El generoso impulso americanista de la profecía vasconceliana adquiere aquí, creo que esto es evidente, cuando menos en ciertos pasajes, un tono localista que puede parecer hartamente limitado. El sesgo "mexicanista" corre el peligro de convertirse en una franca reivindicación del folklore. En efecto, en cada número de la revista, los editores se cuidan muy bien de incluir alguna canción de tipo popular, un son isleño, una canción yucateca, un corrido de las minas zacatecanas, alguna canción infantil, etc. No hacen suyo a Cuco Sánchez y a Vicente Fernández porque éstos por aquel entonces todavía no existían, pero recuperan muestras del folklore de diversas regiones del país, al tiempo que proponen, como una suerte de antídoto contra las "exageraciones ultraístas" y los "modernismos falsos", retornar a las canciones de cuño mexicanista tan ponderadas por Guillermo Prieto, el escritor del romanticismo. He aquí el implacable diagnóstico, acompañado con unos toques de nostalgia, del editorial que aparece en el número cuatro de la revista: "Nuestra literatura se ha desvinculado de la raza, del medio, del minuto. Arde en ella un vino extraño: exageraciones ultraístas, modernismos falsos... ¡Quién sabe qué cosas más! Pero ¿dónde está el artista humilde (los humildes serán grandes) capaz de resignarse a las realidades cercanas? ¿Quién --desde Guillermo Prieto--

⁸ Alfonso Reyes, *Obras completas*, t. XI, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 161 En sus memorias, Salvador Novo corrobora la vinculación de los falangistas con el proyecto de Vasconcelos. *La Falange*, según esto, la habría publicado "el grupo de Educación". Véase Salvador Novo, *La estatua de sal*. Prólogo de Carlos Monsiváis México, Conaculta, 1998 (Memorias Mexicanas), p. 117

ha cantado nuestras canciones populares y se ha llenado la boca con el agua luminosa del poema mexicano?"⁹

Creo que no hace falta demasiada suspicacia para comprender que esta posición reactiva es resultado no sólo de la presencia norteamericana, cuya cultura pragmática y protestante los ateneístas y algunos de sus contemporáneos (entre ellos, López Velarde) perciben como una grave amenaza a la identidad de Hispanoamérica; también se trata, puede conjeturarse, según los indicios antes señalados, de una reacción de defensa ante el espectro terrorífico de unas vanguardias artísticas internacionales (y no sólo norteamericanas) que amagan con apoderarse del terreno. Los balbuceos incoherentes de Dadá, el ruido estridente de las jazz-band, el movimiento "bolchevique" en literatura, una extravagancia llamada "verso libre", los "ismos" perniciosos que empiezan a ponerse en boga, son algunos de los flotantes espectros que obligan a los redactores de *La Falange* a levantar, previniendo males mayores, una barra "nacionalista" de contención. Se trata, como es evidente, de una empresa suficientemente apoyada pero condenada al fracaso. La irrupción de las vanguardias es a la postre incontenible, y de modo paradójico, dado el rechazo inicial manifiesto, serán los miembros de la generación de Contemporáneos quienes aclimaten pocos años después muchos de sus logros en la cultura nacional.

Lo endeble de esta empresa "defensiva" enarbolada por *La Falange* se echa de ver tan pronto reparamos en lo accidentado y efímero de su publicación. Producto de entendibles discordias en su interior, y se diría, de la evidente imposibilidad de sostenerse por más tiempo en calidad de reproductores mecánicos de una ideología abrazada por sus maestros, la revista concluye entre tropezones. Traicionando el emblema conservador y pro-latinista bajo el que se cobijaba, el último número de la revista es en estricto sentido la catástrofe, al acoger en sus páginas una antología ni más ni menos que de la poesía norteamericana de vanguardia, preparada por Rafael Lozano y Salvador Novo, precedida por un prólogo del primero titulado "Los nuevos poetas de los Estados Unidos." La cultura

⁹ *La Falange*, núm. 4, pp. 233-34. El agregado entre paréntesis, de una ironía involuntaria, es de los redactores. Ahí mismo, señalan, a mayor abundancia: "No pretendemos tan sólo realizar una labor folklórica sino presentar, unida a la corriente del pensamiento de un país o de una época, la obra preciosa del pueblo, manifestada en cantos ingenuos pero maravillosos de emoción vital." Véase también Evodio Escalante, "Los proto-Contemporáneos en *La Falange* (1922-1923)", en *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 20, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, pp. 55-63

anglosajona, lo mismo que las corrientes de vanguardia, antes "satanizadas" por los falangistas, entran así por la puerta de honor. Ahí aparecen, publicados acaso por primera vez en nuestro país, poemas de Edgar Lee Masters, Carl Sandburg, Sara Teasdale, Amy Lowell y Ezra Pound; cabeza en su momento, estos dos últimos, del movimiento imaginista. Por si esto no fuera bastante, el número incluye un poema de Jaime Torres Bodet --presunto líder del grupo-- que deja en entredicho el molde castizo al que decían atenerse, pues se trata de un extraño poema "ultraísta", muy próximo en su prosodia, sus temas y su vocabulario a los que por ese entonces publicaba Manuel Maples Arce, indiscutido jefe del movimiento estridentista.¹⁰

El fracaso de *La Falange* habría que verlo como un signo de la maduración de una generación. Al distanciarse de los ideales estéticos y políticos de Vasconcelos, en particular, y del Ateneo de la Juventud, en lo general, estos Contemporáneos que empiezan a encontrar su camino, empero, no rompen nunca del todo con el legado de sus mayores. Se diría que lo que los caracteriza es la búsqueda constante de un equilibrio entre lo viejo y lo nuevo, entre la herencia espiritual de sus preceptores y los nuevos vientos que agitan a la cultura internacional, y que no dejan de sentirse en nuestro país sobre todo a partir de la irrupción estridentista en 1922. Salvo el caso excéntrico de Novo, quien siempre se cocinó aparte, y a quien debemos atribuir la bomba explosiva que acaba con la publicación, se diría que los Contemporáneos se ubicaron preferentemente en un plano ecléctico, que acepta y adopta como suyos los logros de la vanguardia, pero que no lo hace sin anteponer las reservas del caso. Son una vanguardia "bien temperada", que rehusa las exageraciones y los extremismos. Advierten, por un lado, que no pueden incorporar en bloque la estética de la generación que los antecede, a riesgo de convertirse en los epígonos de otras glorias, pero por otro lado su temperamento y su formación les dicen que tampoco pueden hacer suya la estética gritona, desmelenada y hasta "bolchevique" de sus distantes colegas estridentistas.

¹⁰ Entresaco una estrofa para ilustrar la técnica "vanguardista" de Torres Bodet: "Un verso que se rumie como un trozo de chicle / entre el tumulto de las fábricas / al ritmo del martillo sobre el hierro / y su chasquido bajo el agua." Cualquiera podría inferir que se trata de una parodia malintencionada, al modo de las que abundaban en la *Revista nueva*, cosa que no es de descartarse.

Ahí mismo, en las páginas de *La Falange*, y bajo la forma escueta de una reseña, aparece el primer indicio de un extrañamiento en el que se dirimen las posiciones estéticas de ambas generaciones. La revista que se diría ha sido pensada para divulgar con mecánica fidelidad los ideales estéticos y políticos de los ateneístas, es el escenario sobre el que se traza la primera frontera. Toca a Xavier Villaurrutia, el crítico más inteligente y precoz entre los futuros Contemporáneos, establecer una lejanía simbólica que se tornará, a la postre, irrecuperable. Al reseñar nada menos que un libro de versos de Alfonso Reyes, el joven Villaurrutia no se toca el corazón para señalar, otorgando al asunto el carácter de un hecho consumado, las limitaciones que a su juicio no podrá trascender el maestro: "No es Alfonso Reyes un gran poeta; no lo fue tampoco en sus mejores años..." ¿Por qué razón? Con un aplomo impresionante si se piensa que el redactor de la nota tiene apenas veinte años, Villaurrutia explica con plena conciencia del asunto: "Literato de todas las horas no puede dejar de ser un poeta cerebral. Su clasicismo carece de la inquietud romántica que requiere el artista moderno en la fórmula expresada por Azorín y que nosotros creemos justa."¹¹

Unos meses después, en 1924, el mismo Villaurrutia pronuncia en la Biblioteca México una conferencia que reitera y amplía el extrañamiento. Se trata, en más de un sentido, de una conferencia histórica, no sólo por la posición que asume Villaurrutia en nombre de su generación ante los consagrados monumentos de la tradición literaria, sino porque en este texto aparece por primera vez lo que sería la nómina del grupo, esto es, la lista de sus integrantes. Dos figuras ejercen sobre la nueva generación un influjo preponderante: José Juan Tablada y Ramón López Velarde. Para Villaurrutia ellos son el Adán y la Eva simbólicos del parnaso naciente. Son los dos árboles frondosos bajo los que bien vale la pena cobijarse. Garantía de calidad y continuidad, en la definición de Villaurrutia se hace necesario establecer, sin embargo, un preciso deslinde en torno a dos de las figuras vivas más prestigiadas, y más seguidas por los jóvenes: las de Enrique González Martínez y Alfonso Reyes. Al primero lo llama "maestro imposible", al segundo le observa que no satisface del todo el "gusto moderno", quiere decir, el de la generación emergente. Tomas de posición que señalan una distancia, o si se quiere, una ruptura de orden estético;

¹¹ *La Falange*, núm. 4, p. 291

los nuevos poetas no podrán encaminar sus pasos por los senderos abiertos por estos predecesores inmediatos, a riesgo de repetir de forma estéril una canción que no les pertenece. Así se expresa Villaurrutia de González Martínez: "Es nuestro poeta meditativo. Su concepto del arte, muy personal, muy suyo, su ideología robusta, hicieron de él un *maestro imposible*. Aquellos que intentaron seguirlo, desistieron pronto, comprendiendo que se agotarían en una obra sin valor."¹²

Si González Martínez es un prestigioso callejón sin salida, Alfonso Reyes es un Paseo de la Reforma podado de toda emoción. Al elogiar el oficio y la maestría de Reyes en tanto poeta, Villaurrutia no deja de sugerir que éste se mueve en una órbita que resulta ajena al gusto de su generación. Transcribo sus palabras: "Alfonso Reyes, admirablemente dotado de cualidades líricas --cualidades que hasta en su prosa se muestran, claras, hondas-- limitó primero sus inspiraciones en formas rigurosas, académicas, que, si *no llenan nuestro gusto moderno*, revelan dominio y maestría, conocimiento perfecto del oficio."¹³

¿Y dónde se encuentra, mientras tanto, José Gorostiza? Me parece que hay que suponerlo bastante ocupado con sus multiplicadas tareas editoriales. A su trabajo como editor de la revista vasconceliana, *El Maestro*, y de los libros de la Editorial Cultura, entonces una de las más importantes del país, hay que agregar, como documenta Guillermo Sheridan, que Gorostiza funge por esos años como responsable en *México Moderno* de la sección de "Libros y revistas."¹⁴ A esta saturación puede atribirse que su nombre no conste para nada en la fallida empresa de *La Falange*, donde sí están los de la mayoría de sus amigos de generación.

En la sección de "Libros y revistas" de *México Moderno* aparece, por cierto, una nota muy breve en la que resuenan de modo curioso los acentos mexicanistas de la revista antes citada, y que parecen su prolongación natural. ¿Escribió la nota José Gorostiza? Su

¹² Xavier Villaurrutia, *Obras*. Recopilación de Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 823. Subrayado mío. Villaurrutia reconoce, de cualquier forma, que al menos durante una época algunos jóvenes intentaron "seguir" la poética de González Martínez. Así lo confirma, no sin un dejo irónico, Salvador Novo, cuando escribe: "Todos ellos se inspiraban en esta serenidad [la de E.G.M.] un poco anacrónica evidentemente para sus 18 años." Véase Salvador Novo, *Letras vencidas*. México, Universidad Veracruzana, 1962 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 10), p. 85

¹³ Xavier Villaurrutia, *ibid.*, p. 824. Subrayado mío.

¹⁴ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*. Edición y notas de Guillermo Sheridan. México, Conaculta, 1995 (Memorias Mexicanas), p. 75

prosa trastabillante indica que no, pero no es aventurado suponer que de alguna forma él podía suscribirla. La dejó aparecer, al menos, en la sección a su cargo. Se trata de una reseña de cuatro breves párrafos del libro de poemas de Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, que acaba de publicar en 1922 la editorial Cultura, en donde trabaja Gorostiza. El libro de poemas merece un comentario ambiguo que es a la vez un elogio y una denostación. Se aprecia la madera del poeta ("*Andamios interiores* es obra de poeta, sagaz y talentosa"), a la vez que se deplora su desarraigo nacional: se le ve como un producto de importación. Lo notable es la tectónica nacionalista en que se apoya el argumento. ¿Para qué traer pinos de los bosques Roma, cuando podemos ir al Ajusco por ellos? Maples Arce, según la reseña, sería un introductor en México de "las más modernas escuelas literarias, bajo el nombre de *estridentismo*." El propósito local de esta vanguardia extranjerizante, que acepta provenir --pese a ciertas reservas encontrables en sus manifiestos-- del futurismo de Marinetti, sería atacar a esa institución del último modernismo mexicano llamada González Martínez. "Contra González Martínez, estridentismo", observa la nota. A lo que agrega: "Y está muy bien, pero la reacción indispensable ¿no deberá, por lo menos, edificar una lírica tan poderosa como la suya? ¿Justifica *Andamios interiores* esa reacción? Tal vez no. La lírica de Maples Arce es importada. Es bella, además. Es romántica, también. Pero, contra González Martínez (poco nuestro, por desgracia), queremos una poesía nuestra, mexicana, salida de nosotros mismos."¹⁵

Lo que sorprende del argumento es esta ubicación implícita de González Martínez como un poeta... ¡extranjerizante! El modernismo meditativo de González Martínez, de tal suerte, sería a los ojos del anónimo redactor tan poco mexicano como el vanguardismo de Maples. Un ángulo inquietante (y no mencionado) del asunto es que el estridentismo se habría cocinado, según esto, en las estufas romanas de la cocina futurista, o sea, en el epicentro de esa latinidad que los antiguos falangistas habían adoptado como su paradigma. ¿No produce esto una suerte de "corto circuito"? ¿No se evoca, incluso, el choque de dos temporalidades inconciliables? La latinidad, que encarnaba un mundo familiar, construido durante siglos, emerge travestida de súbito con el rostro de la vanguardia. Así, más allá de los nombres que aquí se manejan, la discusión parecería entrampada entre dos escuelas de

¹⁵ *México Moderno*, núm. 2, México, 1º de septiembre de 1922, pp. 126-27

importación, desdeñables tanto la una como la otra. El modernismo gonzalezmartinista y el estridentismo serían hermanos gemelos en tanto que ambos derivan de escuelas extranjeras, y aquí lo que hace falta, para empezar, esto es, para ubicarse en el ahora concreto del minuto presente, es --como enfatiza el redactor-- *una poesía nuestra, mexicana, salida de nosotros mismos*.

¿No se escucha aquí un eco de esa nostalgia de *La Falange* por "el agua luminosa del poema mexicano", que habría rescatado en su momento Guillermo Prieto? A mí me parece que sí. Diré todavía algo más: me parece que esta nostalgia permanece, con intermitencias, y con las salvedades del caso, como un hilo más o menos oculto pero no por esto menos efectivo, durante la existencia toda de la generación de Contemporáneos. Está en el *Romance de José Conde*, la historia de un maestro rural que se incorpora a las filas del zapatismo, de Enrique González Rojo. En las compilaciones del cuento indígena mexicano, así como en buena parte de la poesía de Bernardo Ortiz de Montellano, sin olvidar su interés por reciclar la forma popular del corrido y el teatro para títeres. Está, acaso, en los *Poemas proletarios* de Salvador Novo (con su implacable sátira de los políticos que medran con la Revolución y de los intelectuales proletarios que se ponen a su servicio), así como en su *Nueva grandeza mexicana*. Se la encuentra, sin duda, entrada ya la década de los treinta, en un artículo muy polémico de José Gorostiza, en el que critica la bizquera cultural de algunos de sus compañeros de generación, quienes tendrían, según esto, "un ojo en la tradición española y el otro en la francesa", en lugar de "esforzarse por ir haciendo, ya que no la hay, una tradición mexicana." Este artículo de Gorostiza, que contiene en germen los elementos que aflorarían en una polémica posterior, no es tan extravagante ni resulta tan inesperado a la luz del antecedente que se menciona.¹⁶

Acaso el mejor testimonio acerca de la posición de José Gorostiza en torno al asunto que parece flotar en el aire de poesía y nacionalidad, lo constituya su artículo sobre Ramón López Velarde. A este texto hay que acudir para dirimir el estado de la cuestión. La nota sobresaliente en este balance de la obra poética del poeta zacatecano, fallecido tres años antes, es sin duda el adjetivo de *payo* que le atribuye Gorostiza. Habría, según esto, dos

¹⁶ José Gorostiza, "Hacia una literatura mediocre", en José Gorostiza, *Prosa* Recopilación y notas de Miguel Capistrán. México, Conaculta, 1995 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 97), pp. 152-55

tipos de rústico provinciano: el que pertenece con toda naturalidad a la provincia, el sedentario que está mimetizado con su entorno como "una pieza de maquinaria", y que por lo tanto nada puede decirnos de él, y el provinciano que viaja, sensual y descubridor, y que trae abiertos sus cinco sentidos a la novedad y el asombro. Este último es el *payo*, palabra a la que Gorostiza otorga significado noble. El *Diccionario de autoridades* informa: "El agreste, villano, y zafio e ignorante." Para Gorostiza se trata, en cambio, de un *sensual inteligente* que descubre un mundo de colores, aromas y sonidos. De hecho, al corregir de algún modo su primera expresión, Gorostiza asegura que el término no tiene por qué ser sinónimo de provinciano. Afirma: "Debo advertir, para evitar confusiones, que no me refiero precisamente al provinciano cuando digo payo. Ramón pudo nacer aquí, o en Londres, sin mengua de esa cualidad importantísima que consiste en descubrir el aspecto nuevo de las cosas más familiares, así suceda por error como al piloto de Chesterton, cuando --creyendo descubrir una isla ignorada-- desembarcó en la propia Inglaterra."¹⁷

El carácter de descubridor del *payo* tendría en realidad dos aspectos: material y formal. Por la materia, lo que resalta es su capacidad de asombrarse ante las cosas que lo rodean; por la forma, la de descubrir una cierta armonía de las palabras, vedada al común de la gente, pero que el poeta encuentra y traduce en hallazgos verbales de gran eficacia. Se pregunta Gorostiza, al describir los procedimientos verbales de López Velarde: "¿Por qué atribuir humildad o discreción a las violetas, si él las descubría *misántropas*? ¿Las cejas de la mujer no parecen, por alguna sugerencia extraña, *látigos incisivos*?" Lo desconcertante de muchas de sus expresiones, que suscitan enojo e irritación en algunos de los críticos de la época que al principio habían elogiado sus versos, como es el caso de J. de Jesús Núñez y Domínguez, aunque la nómima podría alargarse, no resulta ser, según piensa Gorostiza, "sino un accidente de la evolución de su lenguaje, y no el fin propuesto de su obra." Gorostiza quiere dejar bien claro que las extravagancias de López Velarde no tienen nada que ver con los modernismos falsos ni con las desmelenadas estridencias de ciertos presuntos vanguardistas de la época. Por eso añade Gorostiza en su afán justificatorio: Lo

¹⁷ José Gorostiza, "Ramón López Velarde y su obra", en *ibid.*, p. 107. Este texto, que quizás utilizó el autor para impartir una conferencia en la Biblioteca México, fue publicado originalmente en *Revista de revistas*, año XIV, núm. 738, México, 29 de junio de 1924. Tres años más tarde, por cierto, como si cumpliera una

raro puede explicarse en su poesía "por una necesidad de lenguaje eterno." El rústico, que acaso antes de ser poeta ya había descubierto a la mujer, se inmortaliza de este modo.

Pero el gran descubrimiento de López Velarde, el que le permite tramar sus más preciosos endecasílabos, es el de la patria. A diferencia de otros críticos como Jorge Cuesta, que insinúan que *La suave patria* es un episodio epidérmico dentro de la producción del poeta zacatecano, Gorostiza considera que en ella confluyen sus mejores versos, y que ahí se "soluciona" la crisis que lograba entreverse en *Zozobra*, su último libro de versos publicado en vida. Lo distintivo de López Velarde con respecto a la patria, continúa Gorostiza, es que "teniéndola al alcance de la mano, nadie antes de él quiso enterarse de su existencia." Aunque se da por sentado que hay un carácter nacional, difuso y sin embargo reconocible en un cierto "matiz espiritual", en cierta "cortesía" ambiente, en la presencia discreta del "medio tono", en una sonoridad característica del verso, espantosos lugares comunes que se diluyen no bien intenta uno fijarlos en conceptos, la lección del poeta va mucho más allá. Si no sonara muy presuntuoso, se diría que lo que propone López Velarde es una inversión de naturaleza kantiana. En lugar de ceñirse a los objetos de la experiencia, y de entregarse a ellos de manera obediente y pasiva, el poeta instaura la soberanía de un sujeto que pone su sentimiento en las cosas, y que las descubre a partir de lo que de modo anticipado habría colocado en ellas, en una suerte de apriorismo de la conciencia.

Me autoriza a pensarlo así la línea final del párrafo de Gorostiza que cito a continuación: "López Velarde nos enseña otra cosa: tenemos tierra y cielo propios, es decir paisaje; tenemos maneras de expresarnos, es decir idioma, y por último, costumbres o vida regular e inconfundible. Los tres elementos, paisaje, idioma y costumbres, son la mejor base para un mexicanismo de adentro a afuera."¹⁸ Este mexicanismo *de adentro a afuera*, esta patria *íntima*, y por lo mismo nada grandilocuente, sería la aportación más notable del poeta, justo la que lo libera de un exteriorismo impostado que podría confundirse con el gusto folklórico y la que a la postre le otorga una inusitada legitimidad a su tentativa. Gorostiza mismo abunda en esta convicción que intenta fundir literatura y mexicanidad, al declarar, ahí mismo, que: "El espíritu no nos pertenece ni nos pertenecerá mientras la forma

profecía involuntaria, José Gorostiza se convertirá en ese *payo* que se encuentra viviendo en Londres para cumplir con un encargo diplomático

no se anime con la poesía del suelo." Lo que quería decir: mientras el poeta no deposite en la poesía (no escrita) del suelo los sentimientos que le permitan "descubrirlo" y convertirla en lenguaje poético.¹⁹

LOS RESABIOS DEL MODERNISMO

Al año siguiente, en efecto, José Gorostiza abandona la tierra firme de los lugares comunes y publica su primer libro de poemas, titulado *Canciones para cantar en las barcas*, un libro en el que, para retomar la fórmula aplicada a López Velarde, Gorostiza no encontrará en las cosas que lo rodean sino aquello que habría colocado de modo previo en ellas. Lo publica la Editorial Cultura, que no es nada más la casa para la que trabaja, sino una de las más significativas por la atención que presta a la nueva poesía mexicana. Ahí aparecen, en un rápido recuento, otros títulos notables como *Zozobra*, de Ramón López Velarde, *Colores en el mar y otros poemas* de su gran amigo Carlos Pellicer, *Avidez y El trompo de siete colores* de su también amigo Bernardo Ortiz de Montellano, *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce y *El puerto y otros poemas* del malogrado Enrique González Rojo. Si los catálogos no mienten, ahí aparecen también *Reflejos*, el primer libro de poemas de Xavier Villaurrutia, unos relatos de Jaime Torres Bodet, bajo el título *Sombras*; los poemas de *Crucero*, de Genaro Estrada; *Sombra de sueño*, de Ignacio Barajas Lozano, y el ensayo *Algunos aspectos de la lírica mexicana*, del influyente Enrique González Martínez.

Compuesto de veintisiete espigados poemas, las *Canciones para cantar en las barcas* es un ejemplo de rigurosa autocrítica. Se diría que Gorostiza trabaja por eliminación; en lugar de acumular texto sobre texto, prefiere publicar poco y con cautela. Vuelve a menudo sobre los poemas aparecidos en revistas, reescribe, corrige, pule; otros, de plano los desecha. Se diría que no tiene ninguna prisa por coronar su carrera con un libro. Guillermo Sheridan retrata de este modo el proceder de Gorostiza: "Mientras que Torres Bodet y Ortiz de Montellano adornaban ya su currículum con colaboraciones en todo

¹⁸ *Ibid.*, p. 110

¹⁹ Otro Contemporáneo, Jorge Cuesta, no habría podido suscribir estos juicios de Gorostiza. Para Cuesta, el giro mexicanista de López Velarde "no puede ocultar un inconfundible sentimiento <<fachista>>...", en *La suave patria* se manifiesta el mismo retorno al instinto, el mismo retorno a la infancia que caracteriza al sentimiento del irracionalismo político contemporáneo." Véase Jorge Cuesta, *Poesía y crítica* Selección y presentación de Luis Mario Schneider. México, Conaculta (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 31), p. 313

órgano impreso asequible, Gorostiza apenas si publicaba algún poema aislado que, a la larga, no era sino una primera versión por corregir y pulir durante largo tiempo.²⁰

Para corroborar lo dicho, Sheridan compara la versión inicial de un poema de Gorostiza aparecido en *El Maestro* con la versión final de las *Canciones*. Es evidente que el autor está poseído por un *métier* cuidadoso y un tanto intransigente. Eso lo salva de ese trance culpígeno muy común en los poetas que consiste en avergonzarse de sus primeros libros. Su amigo y compañero de generación, Bernardo Ortiz de Montellano, en cuya compañía se anima a mostrar a López Velarde sus primeros tanteos, publica muy pronto en 1921 el resultado de sus búsquedas. Todo indica que Gorostiza, a pesar de su reticencia, contaba ya con material suficiente para hacer lo mismo. Su cautela lo salva, pues mientras que Ortiz de Montellano se arrepiente muy pronto de *Avidez*, libro sobre el que pesa demasiado la sombra de la retórica modernista, en particular la de González Martínez, las *Canciones para cantar en las barcas*, que se demora cuatro años más en aparecer, a pesar de sus altibajos, que los tiene, se inscribe de plano en el ámbito de una nueva escritura.

¿De verdad abandona Gorostiza con este libro la tierra firme del lugar común? Hay que señalar que, a pesar del admirable sentido autocrítico del joven poeta, las *Canciones para cantar en las barcas* es un libro fracturado en el que conviven, al lado de los admirables poemas que están desde entonces en las antologías, los resabios de un modernismo todavía no acabado de asimilar. Por lo mismo: que se repite sin superarse. La presencia de los maestros más inmediatos, entre ellos, de modo principal, la de González Martínez y la de López Velarde, se impone de manera acaso explicable en su versificación. La mitad, o un poco más de la mitad del libro, se diría, tiene puesto un pie en el pasado. Es la cuota de lealtad que un poeta debe pagar a su tradición. En diversos momentos, y me refiero aquí a diversos textos críticos dejados por Gorostiza, éste rinde un agradecido reconocimiento a los escritores mencionados. Aunque es significativo que su primer ensayo esté dedicado a analizar la obra de López Velarde, no lo es menos que en un artículo de la segunda mitad de la década de los treinta, aparecido dos años antes de la publicación de *Muerte sin fin*, Gorostiza se refiera en los términos más elogiosos al influjo ejercido por González Martínez en su generación. ¿Qué es lo característico de Contemporáneos?, parece

²⁰ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 106-07

preguntarse Gorostiza. A lo que responde: el *rigor crítico* con el que se consagró a la creación literaria. Los Contemporáneos no habrían tomado a la poesía "como una simple embriaguez verbal, sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales."²¹

Frente al abandono pasional y el desbordamiento del lenguaje, practicado por muchos, su generación concebirá la creación como un arduo asunto de la inteligencia, como un ejercicio que obliga a someterse, como él dice, a *rigurosas disciplinas intelectuales*. Frase tensada de redundancia, pues "intelecto" remite a "rigor", y "rigor" es casi sinónimo de "disciplina", de donde... El círculo, empero, se justifica pues sella el candado distintivo de unos escritores afanosos, autocríticos en grado sumo y de eminente perfil intelectual. La siguiente pregunta de Gorostiza implica, tan sólo por el hecho de formularse en estos términos, el homenaje más grande que ningún Contemporáneo haya rendido a uno de sus predecesores. Transcribo sus palabras: "¿Y qué es esta actitud en nuestras letras sino una continuación natural de la iniciada por González Martínez, cuando opuso al cisne heráldico del modernismo --<<Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje>>-- su poesía de meditación y de reposo?"²²

En dado caso, no es la inteligencia disciplinaria de González Martínez, sino su retórica al mismo tiempo lánguida, meditativa y moralizante la que campea en varios de los poemas incluidos en las *Canciones*. Como un ejemplo de esta explicable rémora del pasado, me gustaría detenerme un poco en "La casa del silencio". El poema consiste en una estampa inspirada en lo que queda de una casa perdida en algún vericuerdo de la montaña. ¿Se trata en realidad de una casa, o de un templo precolombino? Vale la duda. ¿El paisaje es selvático? Lo sugiere la mención del "caer de las lluvias torrenciales." Lo interesante es que este motivo le sirve al poeta para expresar una suerte de nostalgia infinita o tristeza trascendental, que se encuentra ahí, empaquetada y lista para llevar, en esas ruinas que

²¹ José Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en José Gorostiza, *Prosa*, p. 169 Este ensayo crítico apareció en *El Nacional* los días 20 y 27 de junio y 4 de julio de 1937

²² *Ibid.* El soneto programático de González Martínez, opone a la decorativa figura del cisne la del buho sapiente y filosófico, amante de la profundidad. El cisne, "pasea su gracia no más, pero no siente / el alma de las cosas ni la voz del paisaje." De donde la exhortación del poeta: "Huye de toda forma y de todo lenguaje / que no vayan acordes con el ritmo latente / de la vida profunda..." Según esta propuesta, el buho podrá no tener la gracia del cisne, "mas su inquieta / pupila, que se clava en la sombra, interpreta / el misterioso libro del silencio nocturno." Aquí estaría contenida, en pocas palabras, la lección de González Martínez.

persisten al paso de los siglos, y que están unidas de tal modo a su entorno que hasta resuenan con el piar amoroso de los pájaros: "La casa del silencio / se yergue en un rincón de la montaña, / con el capuz de tejas carcomido. / Y parece tan dócil / que apenas se conmueve con el ruido / de algún árbol cercano, donde sueña / el amoroso cóncave de un nido." La sabiduría esotérica, meollo del poema, emerge en la segunda estrofa: "Tal vez nadie la habita / ni la quiere, / y acaso nunca la vivieron hombres; / pero su lento corazón palpita / con profundo latir de resignado, / cuando el rumor la hierde / y la sangra del trémulo costado." De una casa dotada de corazón, cabe esperarlo todo. Incluso, que rompa su silencio. El poeta parece fundido de emoción ante la escena. Su empatía es tal, que imagina, ya para terminar, que en las noches azules alcanza a escuchar el llanto de las ruinas: "Y en las noches azules, / la pienso conturbada si adivina / un balbucir de luz en sus escaños, / y la oigo verter con un ruido / ya casi imperceptible, contenido, / su lloro paternal de tres mil años."

¿Retrata este poema la mustia casa de los ancestros, la de los antiguos pobladores de estas tierras, a quienes desplazó en mal momento la Conquista española? ¿De aquí la referencia a este *lloro paternal de tres mil años*? ¿Lo que hace el poeta es amplificar, y volver perceptible este llanto perdido en algún rincón de la selva, y del tiempo, para que llegue a nuestros oídos contemporáneos? Una vez que González Martínez le torció el cuello al cisne de engañoso plumaje, se volvió imprescindible encontrar símbolos menos frívolos a nuestro alrededor. Esto es lo que hace Gorostiza en este poema en el que, al simbolismo modernista, que busca "el ritmo latente de la vida profunda", agrega una velada nota de veneración cultural ante lo prehispánico, no por reticente menos real. De manera implícita, sin recurrir a gesticulaciones, el poema tendría que ver con la recuperación de un antecedente arqueológico que permanecía desdeñado. Y que, aunque muerto, o al menos aletargado, continúa emitiendo su llanto paternal.²³

"Una pobre conciencia", el poema que le dedica a su amigo Ortiz de Montellano, también delata desde la misericordia del título su estirpe modernista. Se trata de otra

²³ Una recuperación todavía más rotunda del pasado prehispánico puede encontrarse en el libro de Carlos Pellicer, *Piedra de sacrificios Poema iberoamericano* (1924), al que acompaña por cierto un prólogo de José Vasconcelos. Véase Carlos Pellicer, *Obras*. Edición de Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

estampa de atmósfera melancólica. El personaje, un anciano solitario y meditativo, a quien es imposible no imaginar en una cabaña abandonada, conversa con su "cachimba de nogal". El tema de fondo es el tiempo, ese tiempo paralizado de los ancianos, o bien de los añorantes, que se queda fijo en una hora que ya pasó. "El anciano dormita... / Es tan triste la tarde para ver / un reloj descompuesto, y la infinita / crueldad de un calendario con la fecha de ayer." La voz del poeta identifica la conciencia del personaje con el protuberante reloj, el cual, por supuesto, no funciona desde hace mucho tiempo: "En el fino paisaje se depura / una tristeza del atardecer, / y el reloj descompuesto parece una dolida / conciencia de caoba en la pared."

Incluso los paternos consejos, característicos en ciertos poemas de González Martínez, revestidos de máximas morales, están presentes en alguna sección del libro de Gorostiza, como cuando dice: "No persigas la forma del lucero, / que ni el agua dormida la dará." O como cuando agrega, dirigiéndose sin duda a un amigo poeta: "Tú, que de nobles éxtasis te revistes, / no abras nunca la puerta para dar hospedaje. / Ten el oído sordo cuando ceda un ramaje / bajo la taciturna pisada de los tristes..."

El tiempo coagulado, empotrado como una conciencia muerta en la pared; lo taciturno de unos pasos. Se diría que Gorostiza está empeñado en pagar todas sus deudas melancólicas. Si no fuera porque él mismo quiso perderlos en las páginas de la revista *San-Ev-Ank*, me hubiera gustado detenerme en uno de los renglones más téticos que escribió Gorostiza, cuando refiere lo que él no haría "por sembrar de luceros angustiosa gangrena". El primer tiempo del verso suena el día de hoy, acaso, un tanto almidonado: intenta decir que el poeta siembra *semillas luminosas*. ¿Y optimistas? Fuerte contraste con el segundo tiempo del verso, que aporta una expresión que linda con lo inaceptable, menos por la tristura intrínseca que su rigidez: *angustiosa gangrena*. Hay algo en la unión de estas dos palabras que conforma un bloque maligno que le confiere una solidez de coágulo al sentimiento de la angustia, acaso la más inasible de todas las afecciones. Que el poeta Gorostiza viva la angustia como una *gangrena* incrustada en alguna parte de su cuerpo,

como si se tratara de un órgano vital, es lo que subleva mi lectura. Una de dos: o se lo creo a la letra, o pienso que exageró la expresión.²⁴

Por su lado, la huella de López Velarde se advierte cuando menos en tres registros que anoto en seguida: cierto provincianismo, un toque de sensualidad, asociado a la presencia de la mujer; y una melancolía de algún modo necrófila. El matiz provinciano aparece en "Elegía", el poema que le dedica al poeta zacatecano. En este poema, como se recuerda, Gorostiza proclama que la luna es como su madrina. Después de aludir, en plena reminiscencia del modernismo, a "las azules canéforas de la melancolía", el poeta refiere de esta manera el sufrimiento de unas mujeres que de algún modo lo acompañan, así sea sólo de manera simbólica, a título de escenografía portátil para darle un marco a sus sentimientos: "las mujeres, en hilos de lágrimas suspensas, / cortaron las espiras / blandamente aromadas de sus trenzas." Se estará de acuerdo conmigo en que estas *trenzas* remiten a la consabida escena provinciana, o cuando menos, de rasgo folklorizante. Y que esta manera recuerda a López Velarde. Algo semejante sucede con su manera de evocar unas personas más reales, a mayor abundancia, cordobesas, como cuando en el poema "Mujeres", anota, en una caligrafía muy parecida a la de su maestro: "Cruzaban las angostas cintas de las calles / mujeres de aguzados senos / y agilidad de música en los talles." ¿Cómo no evocar aquí los pechos bravíos "empitonando la camisa" y "el perímetro jovial de las mujeres", que acuñara López Velarde, con superior sensualidad, hay que reconocerlo?

Por último, la nota necrófila queda patente en el poema "Borrasca". Al mismo tiempo apóstrofe y petición, el texto se abre con una súplica dirigida a la Noche, esa "fabricadora de embelecocos", que diría Lope²⁵, convertida en este caso en una suerte de divinidad misteriosa y potente a la que se dirige el personaje para pedirle un último deseo, aquel que acaso volverá a formularse *in articulo mortis*, cuando haya ya puesto un pie en el

²⁴ Guillermo Sheridan incorpora éste y otros poemas perdidos en revistas en su edición de José Gorostiza, *Poesía completa*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 159. Restituyo el enunciado en su integridad: "Yo entornara los ojos de mi lámpara buena / y en el aceite dócil abrevara mi canto, / por sembrar de luceros angustiosa gangrena." El aceite, en mis años mozos, se tomaba como purgante.

²⁵ Véase Lope de Vega, *Obras poéticas*, t. I. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecuá. Barcelona, Planeta, 1969, p. 105 Antonio Alatorre dedica a este soneto unos párrafos en su discurso de ingreso al Colegio Nacional. Véase Antonio Alatorre, *Ensayos de crítica literaria*, México, Conaculta, 1993 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 97), pp. 61-68

(último) estribo. Dice así Gorostiza: "Noche, madre sombría: / Cuando llegue el minuto negro de mi borrasca, / hazme sufrirlo aquí, junto a la orilla / del agua amarga."

Algo me indica que hay en esta estrofa una cierta proximidad con la "Gavota" de López Velarde, la cual dice: "Señor, Dios mío: no vayas / a querer desfigurar / mi pobre cuerpo, pasajero / más que la espuma de la mar." López Velarde pide una muerte rápida, y no pasar por los tormentos de una enfermedad que mina el cuerpo poco a poco, hasta que lo deja convertido en guiñapo. Hay en ambas peticiones, además del consabido patetismo, la campanada inminente de la muerte, así como, de modo curioso, una evocación de naturaleza acuática. El cuerpo del personaje es pasajero, "más que la espuma de la mar", en el verso de López Velarde, como si lo acuático se impusiera aquí por necesidad, y no hubiera más remedio que soportarlo; mientras que el cuerpo que visualiza Gorostiza se imagina a sí mismo muriendo, demorado, "en la orilla del agua amarga." La agonía espumosa y rápida del primero contrasta con el deseo de experimentar el "minuto negro" de la "borrasca" ahí, junto, al lado de, en la inminencia acaso deleitosa, por paradójico que se antoje, del "agua amarga." Casi está uno tentado a precisar que lo que seduce al hipotético personaje no es *el agua* en sí, ni la *amargura* que ésta conllevaría, sino su proximidad, ese umbral fascinante que se denota con la palabra *orilla*. Al poeta le gustaría demorarse *en la orilla* del agua amarga. ¿Cuánto? Un minuto. ¿Será posible más? Sólo que en este húmedo minuto gorostiziano, pura inminencia sin resolución, bien visto, no es difícil que se transluzca una demora sedienta de eternidad.

¿Por qué no? Empieza a revelarse en estos primeros poemas de Gorostiza una necesidad que podría denominarse "oceánica", cuya función sería la de fundir al sujeto con una otredad trascendente y de algún modo superior. Se trata de una fusión trascendental, de leves acentos religiosos, que de cierto modo anonada al personaje, que lo aniquila y lo libera de sí, aunque también en un sentido muy preciso, lo justifica, al otorgarle a sus sentimientos una dimensión hasta cierto punto cósmica y transpersonal.²⁶ El personaje se transfigura en paisaje, y ahí queda como congelado, como alentando en secreto una nueva

²⁶ Remito aquí a la sugerente propuesta de Ferenczi cuando sostiene que hay en los seres vivos, y en particular en los mamíferos superiores, una tendencia irresistible a regresar al seno acuático que alguna vez en la historia de las especies se vieron obligados a abandonar. Véase Sandor Ferenczi, *Thalassa, ensayo sobre la teoría de la genitalidad*, en *Obras completas*, t. III, Madrid, Espasa-Calpe, 1981

existencia espiritual. ¿No es esto lo que está en la base de esta impresionante petición a la *madre sombría* representada por la Noche? Si el final del poema tiene un significado fuerte, a la manera de un desenlace conceptual, entonces no me queda otro recurso que transcribir la estrofa:

Noche, madre sombría:
Cuando llegue el minuto negro de mi borrasca,
hazme sufrirlo aquí, junto a la orilla
del agua amarga.
Que, si me vienen ganas de llorar,
quiero tener azules las ideas,
y en mis palabras el sonar
de las mareas.

El personaje del poema justifica su petición expresando un deseo de comunión con dos elementos del cosmos que encarnan de modo relevante sendas nociones de infinito. Comunión con el cielo, comunión con el mar. De tal suerte, suponiendo que la proximidad se le conceda, el personaje podrá tener *azules las ideas*, fundido ya con la inmensidad del cielo, así como podrá escucharse en la cadencia de sus palabras *el sonar de las mareas*. Este último detalle es sintomático, pues el poeta quiere incorporar a su lenguaje, a sus palabras, a sus ritmos verbales, su verdadero privilegio, las armonías del mar. El lenguaje del hombre finito, así, más allá de determinaciones concretas, queda contagiado de lo inconmensurable, de lo que supera toda magnitud. Lo decisivo es que el poeta imagina que puede lograr esta fusión oceánica en el trance del instante postrero que justificaría su existencia como un todo, a la manera de una final revelación epifánica. Como él dice: en el *minuto negro* de su borrasca.²⁷

²⁷ A la luz de lo que llevo dicho, habría que tomar con las debidas reservas el elogio que le dedica Xavier Villaurrutia a Gorostiza en una nota de la época, cuando sostiene: "El poeta ha tenido la delicadeza de no incluir en su colección poemas con acentos ajenos; es más, exagerando, ha tenido la delicadeza de no escribirlos siquiera. Tan fino es su orgullo y tan severo que su libro es, en cierto modo, una antología de cuanto mejor decidióse, hasta entonces, a escribir." Cit. por Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 110 Parece más equilibrado el juicio de Jaime Torres Bodet: "Producía poco, no por esterilidad... sino por ansia de clásica perfección", cit. por Andrew P. Debicki, en "Sobre la poética y la crítica literaria de José Gorostiza", *Revista Iberoamericana*, Núm. 51, enero-junio de 1961, p. 147

Un hilo muy delgado sugiere aquí que la muerte, el momento final, es una suerte de transfiguración. El sujeto poético, ¿se apropia del infinito? ¿O más bien, se disuelve en él? Al morir, ¿el personaje se arma de azules pensamientos? ¿O más bien se desvanece en ellos para ya nunca saber de sí? Sus precisas palabras, ¿recogen esta música del mar? ¿O acaban perdiéndose en ella? Creo que este dilema discursivo, apenas insinuado en el poema, sólo habrá de resolverse en la consideración de otros textos. Justo cuando se escuchen las notas de lo impersonal.

DE GÓNGORA A EZRA POUND

La parte del libro de Gorostiza que realmente interesa es la que tiene un pie en la vanguardia. Pese a las deudas evidentes que el escritor ha contraído con la tradición ambiente representada en los nombres de González Martínez y López Velarde, la impresión que perdura en el lector de las *Canciones para cantar en las barcas* es la de estar frente a una colección donde impera un nuevo modelo de escritura. Con este libro, Gorostiza se coloca de golpe en la pasarela de "los nuevos". ¿A qué se debe esto? En buena medida, a la sabia disposición de los textos. El libro se abre, en efecto, con tres breves poemas apenas mayores de una página cada uno. En estricto sentido, las *Canciones para cantar en las barcas* consisten en estos tres poemas, y nada más. La siguiente sección del libro se titula, de modo escueto, "Otras poesías". La tercera, y última, que retoma los temas del mar, "Dibujos sobre un puerto." Excelente editor de sí mismo, Gorostiza coloca al frente de su libro tres de sus poemas del "modo nuevo", y luego, distribuyendo astutamente los ingredientes, entrevera algunos de estos textos de "ruptura", por decirlo así, con los del "modo antiguo", equilibrando de tal suerte los materiales que el efecto que queda flotando en el lector es el de la novedad.

¿En qué consiste este nuevo modelo de escritura ensayado aquí por Gorostiza y que rompe con los resabios del modernismo? Me parece que el cambio se podría resumir en los siguientes puntos: a) *Depuración del lenguaje*. Se abandonan los tics y los metros característicos del "viejo modo" de hacer poesía. Se aprieta la expresión, en un afán de economía de medios. La palabra aspira a ser, de modo inmediato, imagen. El ritmo abandona la regularidad métrica y trata de ajustarse al correr de los asuntos y las emociones. b) *Deposición del sujeto lírico*. La expresión de las emociones de un personaje

privilegiado que siempre dice "yo" pasa a un segundo plano, o incluso desaparece. La lírica, entendida como expresión "yoica", centrada en el sujeto, del cual no sería sino su expresión, está ahora en entredicho. Con ello se evita recaer en una suerte de verborrea sentimental convertida ya para entonces en una plaga poética. c) *Objetivismo*. En lugar del antiguo personaje emotivo, que se apoderaba del escenario, lo que campea es una atención especial al paisaje, a la escenografía como tal, que ya no necesita de un centro emotivo para desplegarse tal como es. Lo que domina es el exteriorismo. d) *Brevedad*. En lugar del poema discursivo, marcada preferencia por el poema breve, a veces de una sola línea.

Detalles más, detalles menos, esta es en esencia la estética del imaginismo, el movimiento poético que encabezaron a mediados de la primera década del siglo XX Ezra Pound y otros de sus colegas, algunos de cuyos textos habían sido divulgados entre nosotros, apenas dos años antes, como se recuerda, por Rafael López y Salvador Novo, cuando sembraron con minas de la nueva poesía norteamericana los atajos de *La Falange*.²⁸ ¿En qué consiste el imaginismo? Noel Stock, en una biografía sobre Pound, señala que éste habría coincidido con Aldington e Hilda Doolittle en torno a tres principios rectores: (1) Tratamiento directo del tema, (2) no permitir que se cuele en el poema ninguna palabra que no sea esencial para la presentación, y (3) en cuanto al ritmo, seguir el fraseo musical antes que la estricta regularidad métrica.²⁹ A los valores de la claridad, la exactitud en el detalle, la economía de lenguaje y la brevedad, un diccionario académico norteamericano agrega que es característica del imaginismo: "la creencia en el poema corto, estructurado en torno a una única imagen o metáfora y un ritmo cadencioso, que presenta un objeto o una escena del mundo exterior a la aprehensión directa del lector, rehusándose a vincular el efecto del poema con significados abstractos."³⁰

Lo anterior conlleva de modo implícito el eclipse del personaje lírico, que casi, podría decirse, enmudece, o que, cuando menos --esto podría ser acaso lo más importante--

²⁸ Al año siguiente, en 1924, Novo habría publicado otra antología de la poesía norteamericana en las páginas de *El Universal Ilustrado*, según informa Antonio Saborit en una "Cronología" del autor. Véase Salvador Novo, *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*. Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Conaculta, 1994 (Memorias Mexicanas), p. 720

²⁹ Véase Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*. London, Penguin Books, 1985, p. 144

³⁰ Véase la entrada "Imagism", en Alex Preminger (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. New Jersey, Princeton University Press, 1974.

deja de ser el motivo central del texto. El lenguaje, entendido no a la manera discursiva, como monólogo expresivo de un "yo" lírico, sino como sucesión de imágenes o de metáforas, es el que toma de ahora en adelante su lugar. Se trata de un desplazamiento revolucionario, pero que, en estricto sentido, no nace con Pound ni con los imaginistas, sino que viene de más atrás, de los simbolistas franceses, y de la noción de "poesía pura" proclamada por Valéry. Ya Mallarmé, el iniciador reconocido de este cambio, había señalado, en palabras que no permiten la ambigüedad: "La obra pura implica la desaparición elocucionaria del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras." Ellas son ahora las que marcan el pulso, llevadas por una suerte de automovimiento. El poema no sería sino el sistema de los reflejos que se envían unas a otras estas palabras dotadas de autonomía, cuyos destellos relumbran como una estela de fuego sobre piedras preciosas, y que de esta manera reemplazan, en términos de Mallarmé, "la respiración advertible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase."³¹

El exteriorismo de los imaginistas sería, pues, una fórmula afortunada para desarticular la manipulación personal del poeta, así como para eliminar el dominio inveterado del *soplo lírico* en los terrenos de la poesía. ¿Qué implica el hecho de que José Gorostiza abrace los principios del imaginismo? Implica, para decirlo rápido, que un cierto tipo de enunciación se vuelve, a partir de aquí, intransitable. Pongo por ejemplo el verso que dice: "Cuando llegue el minuto negro de *mi* borrasca". Este verso, centrado en el personaje y en su previsible catástrofe emocional, teñido de patéticos acentos lopezvelardianos, tal como se vio, tendría que ser eliminado de ahora en adelante. Tal efusión lírica se convierte en un lastre, en un estorbo del pasado. El personaje deja de estar autorizado para decir "yo"; ya no será posible que se explye en torno a la pena que se supone puede segar su vida. Me parece indudable que José Gorostiza se da cuenta de esta situación, y que se apresura a decirlo, de modo literario, en un par de líneas que contienen una reminiscencia de su antigua poética, a la vez que, y aquí estaría lo esencial, su definitivo descarte.

El texto, incluido en las *Canciones para cantar en las barcas*, se titula "Elegía", y dice así: *A veces me dan ganas de llorar / pero las suple el mar*. Como se ve, el primer

³¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur / Divagations / Un coup de dés*. Paris, Gallimard, 1976, pp. 248-49

verso pertenece todavía a la antigua poética lacrimosa. Confiesa un deseo de llorar. El segundo, de modo tajante y repentino, anula y desmiente esta confesión. La emoción del personaje, que se vehicula en el verso inicial, enseguida hace mutis. Se diría que funciona en el poema una suerte de *transferencia* que sustituye un plano expresivo por un plano escenográfico. Las *ganas de llorar*, confesadas por el sujeto de la voz, apenas se han expresado, se transfieren a una realidad externa que resulta ser una inmensa mole material, carente de emociones. El mar, esa escenografía omniabarcadora, sustituye las penas individuales, y *suple* como lo dice el poema, las ganas de llorar. Se asiste, así, al triunfo del exteriorismo. Si alguien dijera que este mar de Gorostiza es un *llanto objetivado*, creo que no le faltaría razón. Pero la objetivación es de tal modo apabullante que lo subjetivo queda, por decirlo así, anulado por entero.

Donde había un poeta lírico, podría decirse, brota un poeta escenográfico, atento a la presencia de la realidad exterior. Lo singular de esta "Elegía", convertida en principio de escritura, es que desaparecen las lágrimas, el temblor hipertrófico del sujeto. ¿De modo absoluto? Habría que matizarlo, por supuesto. Lo que se impone aquí es una disimulación, una transferencia, una exteriorización de la que no es posible no extraer resultados, pues se traduce, a la vez que en un eclipse del personaje, en una nueva manera de insertarlo en el mundo. El sujeto, antes pura soberanía, es destronado por un impulso irónico que coloca *otra cosa* --el subrayado mismo ya es insidioso, pues el sujeto y sus afecciones, como se sabe, no pertenecen al orden de las *cosas*-- en lugar de los venerables sentimientos. Sin duda que la sustitución, en este caso, podría antojarse desproporcionada: *A veces me dan ganas de llorar / pero las suple el mar*. Casi se diría que el personaje hace mofa de sí. O que, en otras palabras, se ve a sí mismo desde una distancia irónica, acaso un poco risueña. ¿Qué son unas cuantas lágrimas ante la inmensidad del mar? ¿Y podría haber un elemento de comparación entre ambos elementos? Es evidente que no.

El desdoblamiento irónico permite que aflore en este caso un temperamento impersonal. Me gustaría decir que esta es la clave del "nuevo modo" poético abrazado por Gorostiza: la deposición del yo, la impersonalidad. El poema en el que me he detenido es un ejemplo difícil de mejorar, pues se diría que se inserta en el momento álgido de la transición. Ya se vio: primer verso, confesión emotiva, y reminiscencia viva del modo

antiguo de hacer versos; segundo verso, denegación y giro violento hacia el exterior. En lugar de sujeto, paisaje; en lugar de emociones, una inmensa cantidad de materia, que no deja de estremecerse. En lugar de efusión lírica, exterioridad.

Cuando Gorostiza publica las *Canciones para cantar en las barcas*, la vinculación del llanto con el mar ya cuenta con una historia. No sería aventurado indicar que esta historia se remonta, por decir lo menos, a Góngora, quien en uno de sus romancillos rotulaba este apóstrofe: "Dejadme llorar / orillas del mar..." Ortiz de Montellano, gran amigo de Gorostiza, había colocado el estribillo como epígrafe de uno de sus textos incluidos en *Avidez*. El Gorostiza adolescente, el que publicaba sus versos en *San-Ev-Ank*, escribió, de modo parecido: *Yo no conozco el mar. / Se me antoja una música propicia / para llorar...* El poema concluye reiterando esta vinculación: *Yo no sé de marinas lobregueces / pero te vi llorar*. La lobreguez, una de las palabras favoritas del gran poeta modernista Manuel José Othón, asociada en él a los peñascos y al desierto, adquiere aquí una inesperada resonancia marítima. Estamos en los dominios de lo expresivo. La angustia se apodera del personaje y lo convierte en testigo del llanto, pese a la negación embozada: *Yo no sé de marinas lobregueces / pero te vi llorar...*

El Gorostiza de las *Canciones* ya no necesita adjetivaciones, taimadas proyecciones de algún estado de ánimo muy específico. Se impone la presentación directa del tema, según el decir de los imaginistas. Le dan ganas de llorar, esto está declarado, pero surge enseguida el *relevo* del mundo exterior, que anula las ganas. Tal cual. Lo que surge es el mar en su desnudez, con la eficacia de una escenografía.

Esta parece ser la nota dominante en la mayoría de sus textos del "nuevo modo" contenidos en las *Canciones*. Quizás el poema más conocido, y el más emblemático, también, es el que abre la colección, y que interpela al lector con esta pregunta: *¿Quién me compra una naranja / para mi consolación?* Hay una pena en el sujeto, reiterada presencia de una poética de tipo confesional, basada en los sentimientos, pero el texto adopta una cierta actitud que logra establecer una distancia irónica ante tal afección. El gesto del pregonero, por sí solo, y para no ir más lejos, acota toda una dimensión "social", o si se quiere, "callejera". Uno suele llorar para sí mismo, en la soledad; a lo mucho, en el diálogo

o la confesión con un confidente.³² El personaje del poema de Gorostiza sale a la plaza pública, se coloca de antemano en una escenografía mercantil, y pregunta con un octosílabo: *¿Quién me compra una naranja?* La fruta que vende el pregonero es, como abunda la estrofa: *Una naranja madura / en forma de corazón*. Lo de la *forma*, resulta claro, es antes que nada un elemento vinculador. La voz del poeta quiere que el lector establezca una resonancia entre la naranja y el corazón. Asoma, para decirlo en otras palabras, aunque no sin cierto disimulo característico, que domina a lo largo del texto, el núcleo emocional, que tendría que mantenerse siempre tras bambalinas. Se diría que la segunda estrofa desmiente este trabajo de disimulo, y que el poema se torna, de plano, confesional:

La sal del mar en los labios
¡ay de mí!
La sal del mar en las venas
y en los labios recogí.

La finura del verso, con el arte de la reiteración y del incremento, no se desdice del patetismo de la expresión. El personaje está sufriendo en serio, y así lo dice la transparencia de la metáfora. La "sal" del mar, que aparece en el primer verso, se convierte, no bien entra uno en la segunda parte de la estrofa, en una "sal" diferente, de naturaleza anímica, *moral*. Es la sal negra de la pesadumbre, la de la lóbreguez, que circula por la sangre ácida del sujeto, como envenenándole los pensamientos, y que, está uno tentado a agregarlo, aunque esto en rigor no consta, lo hace llorar. Los usos del Gorostiza lopezvelardiano salen a relucir con renovados bríos, como si alguien hubiera levantado la prohibición, y las emociones se volvieran de nuevo protagonistas. Adviértase que con objeto de romper el ritmo octosilábico predominante, Gorostiza inserta, en casi todas las estrofas, un segundo verso "desigual" de cinco sílabas. Este "corte", que revela astucia rítmica, le confiere al verso una respiración sinuosa, y le añade el patetismo de la confesión, que podría sonar excesivo, una buena dosis de credibilidad:

Nadie me diera los suyos

³² En esta tesitura se ubica todavía el verso de López Velarde que dice: "Mi corazón leal, se amerita en la sombra." Es con este recurso a la *interioridad* con el que está rompiendo Gorostiza.

para besar.
La blanda espiga de un beso
yo no la puedo segar.

Nadie pidiera mi sangre
para beber.
Yo mismo no sé si corre
o si deja de correr.

Como se pierden las barcas
¡ay de mí!
Como se pierden las nubes
y las barcas me perdí.

Por su economía, por su precisión, por su musicalidad, por las resonancias emocionales que despiertan en el lector, estos son algunos de los versos más admirables de Gorostiza. Con pocas y sencillas palabras, de una superficialidad engañosa, y apegado a modos de versificación reconocibles por todos, los de la poesía tradicional española, el poeta sugiere abismos que producen escalofrío. Su primer libro es ya el libro de un joven maestro, dueño de un extraordinario rigor que no puede sino suscitar el reconocimiento de sus colegas. En una de las estrofas que acabo de citar, el poeta calza las sandalias de un desdichado campesino incapaz de segar *la blanda espiga de un beso*. En la estrofa siguiente, dos sutiles renglones insinúan un vampirismo amoroso que se frustra: *Nadie pidiera mi sangre / para beber*. Quizás el amor es esto: la urgencia de la sangre del otro; la posibilidad de beber, en el abrazo carnal, la sangre del cuerpo amado. Esta moneda corriente sirve para que se deslice la sección más tenebrosa de la estrofa, aquella en la que el poeta, acaso enfermo de tristeza, insinúa que ha dejado ya de vivir. No se trata de una afirmación categórica, sino de una insinuación, proferida desde un cierto no saber bien, lo cual acaso le otorga una mayor fuerza a lo que se dice: *Yo mismo no sé si corre / o si deja de correr*. El sujeto de la voz ignora si la sangre fluye o ha dejado de fluir dentro de su organismo. Si la respuesta es positiva, el personaje vive, de esto no hay duda; pero si es

negativa, entonces el de la voz ha sucumbido ya a la depresión, y está declarando que no es sino un muerto en vida, un "cadáver con alma", para referirlo con la sabiduría que heredamos de los barrocos.

La quinta estrofa corona el fracaso del personaje, que se sabe perdido como las barcas y las nubes, y que así lo declara. El personaje asume su fracaso, su errancia, su inutilidad, y al hacerlo reitera la poética confesional aprendida en López Velarde. Si el texto concluyera aquí, Gorostiza no pasaría de ser un excelente epígono del último modernismo. Lo interesante es que la estrofa final aporta a la vez que el elemento irónico, distanciador, el espacio del pregón callejero que le devuelve al texto su contextura escenográfica. La transcribo:

Y pues nadie me lo pide,
ya no tengo corazón.
¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?

A la luz de lo anterior, podría decirse que la habilidad de Gorostiza consiste en el peculiar equilibrio que consigue entre lo antiguo y lo novedoso, entre la economía de medios y el exteriorismo aprendido en el imaginismo de Pound y sus seguidores, y en el toque tradicional tomado del romancero español, propiciado por el retorno a Góngora que realiza la Generación del 27 en España, y que se trasmite con rapidez a nuestro continente. El rescate de Góngora, no está por demás recordarlo, consiste en la recuperación no sólo del complicado estro casi indescifrable de los grandes poemas, esto es, el de las *Soledades* y la *Fábula de Polifemo y Galatea*, sino también del Góngora "popular", que recurre al romance, al romancillo, a la letrilla satírica y otras composiciones del género "menor".³³ Sin este doble aprovechamiento, me parece, no podría entenderse la peculiar fusión de formas cultas y populares que es posible encontrar lo mismo en Juan Ramón Jiménez que en Federico García Lorca o en Gerardo Diego. Por otro lado, quizás no sea del todo ocioso observar que Gorostiza no está solo en su distanciamiento del poema lírico, y que la mayoría de sus compañeros de generación, cada quien a su modo, abrazan por esa época un

³³ Este "retorno" a Góngora, por cierto, es sincrónico del "redescubrimiento" de la poesía de sor Juana Inés de la Cruz, que inicia en páginas de la revista *Contemporáneos* el escritor Ermilo Abreu Gómez.

cierto tipo de poesía exteriorista, volcada hacia el paisaje y atenta a los acontecimientos del mundo exterior, lo cual cabe entenderlo como la realización de un giro de sentido anti-confesional.

Ahí están, para comprobarlo, algunos de los poemas de Carlos Pellicer, de Enrique González Rojo o de Salvador Novo. Sin duda es Pellicer, el mayor de todos ellos en términos de edad, quien se adelanta a los demás cuando escribe, al principio de su "Estudio", con el alegre desenfado de quien se encuentra piloteando un avión: "Jugaré con las casas de Curazao, / pondré el mar a la izquierda / y haré más puentes movedizos, / ¡lo que diga el poeta!" (*Colores en el mar*, 1921). Aunque se diría que aquí el poeta se asume en la calidad de un pequeño dios que todo lo puede, lo que más impresiona en el texto es el deslumbrante y arbitrario jugueteo con las imágenes del mundo exterior. Fiel a una tónica semejante, González Rojo escribe: "A reflejar el sol / iremos, / a reflejar el sol / en los espejos." También el Novo de los *XX poemas* (1925), se ubica a cielo abierto y juega de manera arbitraria con los elementos campestres que encuentra a su alrededor, articulando con ello un interesante paisaje exteriorista:

¿Quién quiere jugar tennis con nopales y tunas
sobre la red de los telégrafos?
Tomaremos más tarde un baño ruso
en el jacal perdido de la sierra:
nos bastará un duchazo de arco iris,
nos secaremos con algún stratus.

Para hacerle justicia a Novo, habría que incluir entero este texto, y advertir lo mismo la trama deportiva que la rapidez y el manejo irónico de los materiales. Los nopales como chicos traviesos que "nos sacan la lengua"; los maizales formaditos como escolapios en la milpa, "con su copetito mal rapado / y su cuaderno debajo del brazo." La gimnasia sueca de los magueyes, y las nubes convertidas en inspectoras de monumentos... y hasta cierto toque subversivo, que se denota, primero, porque el narrador del poema parece ser un escolapio en fuga, que se ha ido con otro compañero de pinta; y segundo, por alguna insolente señal destructiva: "A la noche nos vengaremos / encendiendo nuestros faroles / y echando por tierra los bosques." Esta pretensión destructiva, a todas luces desmesurada, que

amenaza con derribar los bosques, adquiere un matiz anarquista, antiautoritario. cuando se repara en el sentido de la siguiente estrofa: "Alguno que otro árbol / quiere dar clases de filología." El joven insolente que ha derribado por pura venganza los bosques, ¿no podrá hacer lo mismo con esos árboles que no conformes con serio, quieren dar clases de gramática?

Incluso los estridentistas, vistos desde esta perspectiva, aparecen como campeones del exteriorismo. A ellos se debe, en particular a Manuel Maples Arce, el descubrimiento de la ciudad como tema poético, y para esto bastaría con remitir a *Urbe. Super-poema bolchevique en cinco cantos* (1924), poema solitario dentro de la tradición mexicana en el que el verdadero protagonista es una convulsionada ciudad de México, convertida en epifoco de marchas y movimientos de huelga, durante la época del obregonismo. Pero incluso un poco antes, en *Andamios interiores* (1922), Maples Arce ya había puesto sus pies en el poema escenográfico, de la más pura naturaleza urbana, cuando escribía:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

Ninguno de estos poetas, sin embargo, parece haber estado más cerca de Ezra Pound que el mismo José Gorostiza, quien por cierto pasa un par de meses en Nueva York hacia 1924. El único equivalente del famoso poema de Pound titulado "En una estación del metro", y que dice:

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.
(La aparición de estos rostros en la multitud;
pétalos de una rama húmeda, oscura)

lo escribió el Gorostiza de las *Canciones para cantar en las barcas* cuando resume, en una sola línea: "El faro":

Rubio pastor de barcas pescadoras.

II. EN LA TIERRA DE ELIOT

Yo nunca he langudecido más que cuando la nostalgia, en el extranjero,
me ha hecho ver todo lo que hay todavía en la naturaleza humana de la
oscura conciencia de las plantas y del sueño profundo del mineral

Gorostiza en una carta a Xavier Villaurrutia

El encuentro de José Gorostiza con la vanguardia imaginista produce en él un profundo impacto, y hasta se podría decir, una suerte de crisis que lo atosiga durante varios años. El primer resultado de esta crisis, las *Canciones para cantar en las barcas*, indica que se trata de un trance positivo y transformador, que le ayuda a dejar atrás las enseñanzas del modernismo aprendido en las lecciones de González Martínez y López Velarde, y a intentar una nueva manera de hacer poesía, que privilegia la economía de medios y el poder autónomo de la imagen. La revolución, empero, no estriba en la prosodia, en la economía verbal ni en el manejo de la imagen, sino en un paso anterior y más lleno de consecuencias: en la deposición del sujeto lírico. Sólo unos pocos poemas de los que integran las *Canciones*, en rigor, obedecen a los esquemas propuestos por el imaginismo; estos pocos poemas, sin embargo, son los que aportan la tónica del porvenir y los que consagran a Gorostiza como un poeta de avanzada, que ya no podrá faltar en las antologías. El cambio decisivo se da en el tránsito de lo personal a lo impersonal, del poema entendido como la expresión privilegiada de los sentimientos de un sujeto más o menos patético, o triunfalista, en otros casos, como se verá más adelante, al poema entendido como una construcción escenográfica, que elude (o que cuando menos, transfigura) de modo consciente estos efluvios emocionales. Del interiorismo y la poesía confesional, se transita de modo más o menos abrupto a un *exteriorismo*, que subraya la objetividad de la imagen, y al que sólo se llega porque de modo previo se ha despojado al personaje lírico como tal de su antigua preponderancia. Este tránsito, aunque propiciado por el imaginismo, se convierte en la insignia que habrá de caracterizar en lo sucesivo a ese reticente poeta que recibe el nombre de José Gorostiza.

Todavía el personaje enfebrecido de un poema de López Velarde puede reconocerse, con una cierta dosis de prepotencia que acaso anuncia el advenimiento inminente de las vanguardias, en unos versos como los que siguen, en los que destaca la capacidad del sujeto para enseñorearse de la escabrosa sustancia del tiempo: "Uno es mi fruto: / vivir en el cogollo / de cada minuto." Tal dominio sobre la temporalidad, expresado de modo categórico, de manera tal que el personaje se vanagloria de su capacidad para coger las cosas al vuelo y de vivir con intensidad la floración del minuto, esto es, de instalarse *en el cogollo* de cada porción de tiempo que está surgiendo, no deja de ser notable. De lo que se trata es de una reafirmación enfática del sujeto, que no admite dudas ni vacilaciones, y que se experimenta a sí mismo como dueño de sí, y por lo tanto, del tiempo en el que de modo positivo está logrando insertarse. En ese mismo poema, titulado "Todo...", el personaje imaginado por López Velarde alcanza la siguiente aseveración: "Si digo carne o espíritu / paréceme que el diablo / se ríe del vocablo; / mas nunca vacilé / mi fe si dije <<yo>>." Sobre las socorridas palabras mundanas cae la sombra de una sospecha. Términos como *carne* y *espíritu*, que pertenecen al aire de una época, y que la reflejan, conllevan un lastre de falsedad. El diablo tiene buenas razones para reírse de quienes las emplean sin mayor reflexión. No sucede lo mismo, según el testimonio del poeta, con la palabra *yo*. La primera persona del singular parece ser la única tierra firme en un mundo agobiado que se desmorona; la única instancia (y esta instancia es, además, enunciativa) que logra librarse de la *zozobra* generalizada que recorre el crepúsculo del poeta.

La fe en el *yo* continúa siendo el sustrato de la actividad poética. O todavía mejor: la condición de posibilidad del ejercicio lírico. La soberanía de un *yo* que no acepta vacilaciones se instala en este pasaje tardío de la poetización lopezvelardiana y aporta el dato del tiempo. No como dato, a decir verdad, sino como señorío. El énfasis productivo entrega como resultado *un fruto*. La *floración* del personaje ("Uno es mi fruto...") coincide, valga la redundancia, y la reiteración puede entenderse aquí como un candado ideológico cuyo objetivo es asegurar la significación, con la *floración* del tiempo como tal. El *Diccionario de autoridades* informa: "Cogollo. La cima del árbol o de la planta, o el renuevo que arroja." El personaje dice encontrarse, así, *en la cima* del minuto, en su porción más alta. Su temporalidad es la más elevada, él se encuentra en la cresta.

¿Adelantado con respecto a los demás que se habrían quedado, de algún modo, rezagados, atrás? Puede ser. La otra significación es todavía más poética, si se entiende que la poesía misma es un brotar, un llegar a presencia: así, *vivir en el cogollo de cada minuto* no querría decir otra cosa sino que el sujeto ha tenido la gracia de instalarse (no sabemos recurriendo a qué artes) en el instante vertiginoso, y a la vez inasible, del brote, en el momento mismo en que el capullo se abre a presencia, inaugurando un mundo. El de la voz no puede menos que sentirse orgulloso de este dominio sobre el tiempo, o quizás sería mejor decir, de esta coincidencia, de esta armonía conseguida entre sujeto y temporalidad contingente.

Algo me dice que hay en esta exaltación lopezvelardiana del minuto, de la hora presente, una versión anticipada de lo que poco después será el *presentismo* enarbolado no sin una cierta cuota de arrogancia por la vanguardia estridentista. En la cláusula XII de *Actual No. 1*, o sea, del primer manifiesto estridentista, en efecto, puede leerse una declaración que podría corroborarlo, y que dice así: "Nada de retrospectión, nada de futurismo. Todo mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente."³⁴ Luis Mario Schneider ha indicado que esta declaración establece de modo deliberado una distancia entre el estridentismo mexicano y el futurismo de Marinetti, a quien de modo habitual se señala como el modelo que adaptan entre nosotros los vanguardistas encabezados por Maples Arce. No se trata de colonizar el futuro, o de acelerar la llegada del advenir, sino antes bien de poner los pies en los vertiginosos territorios del tiempo presente. La observación de Schneider, sin duda pertinente, no oculta lo que a mí me interesa destacar: el aire hasta cierto punto arrogante y triunfalista que emana de las vanguardias, y que en el caso mexicano se traduce en una doble exaltación, primero, del *minuto presente*, como forma privilegiada de la temporalidad, así como, en segundo lugar, del *sujeto de la ruptura* que se identifica con este minuto, que ha podido apropiarse de él, como si lo hubiera generado desde su interior, y que ha logrado el portento de treparse en ese vehículo siempre en movimiento.

Frente al no disimulado triunfalismo del poema de López Velarde, y frente a la exaltada actitud afirmativa de los estridentistas, tal y como se vio en su manifiesto, la

³⁴ Véase Luis Mario Schneider, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1970, p. 40

actitud de Gorostiza merece el calificativo de parsimoniosa. Lo que define a este poeta mexicano, si lo puedo decir en una frase, es un vanguardismo reservado, un vanguardismo que desconfía del alborozo revolucionario, y que prefiere formas menos estentóreas de la enunciación. Ya le cuesta trabajo, como se vio antes, asimilar algunas de las audacias expresivas del poeta de *La sangre devota*. En su artículo sobre López Velarde de 1924, que me parece definitorio de su posición, un ligamento clásico, o bien un prurito conservador, como se lo quiera ver, lleva a Gorostiza a preguntarse si no podrá explicar *lo raro* de su obra "por una necesidad de lenguaje eterno". La aparición del gran poema póstumo, *La suave patria*, disipa las posibles dudas al respecto y le confirma a Gorostiza que *lo raro* (se podría entender: lo inadmisibile) en el lenguaje del poeta zacatecano "fue un accidente de la evolución de su lenguaje, y no el fin propuesto de su obra."³⁵ Los errores, los desaciertos expresivos en los que López Velarde pudo incurrir, en un momento de la evolución de su obra, se habrían remediado con el paso del tiempo, pues lo que animaba su búsqueda de novedades no era otra cosa que su necesidad de encontrar un lenguaje resistente, incommovible, impercedero. La nobleza de la causa final justifica los tropiezos en el camino. A diferencia de otros exaltados, no incurrió López Velarde en el despropósito de buscar la novedad por la novedad misma. Quería fincar algo perdurable.

Como de pasada, en ese mismo artículo acerca del poeta zacatecano, Gorostiza fija su distancia ante los excesos de una vanguardia estridentista, entonces en plena actividad, que pretendía inspirarse, entre otros nombres, en el de López Velarde. Si con respecto a este último era posible ensayar, y así lo hace, en efecto, Gorostiza, una apología del error, tal cosa no será posible con respecto a los estridentistas. La diferencia, como lo señala el artículo, es que "aun para equivocarse es necesario un poco de genio." Y es genio precisamente lo que, según parece, les falta a estos emisarios de la vanguardia vernácula. "Ya sin él --continúa Gorostiza--, y partiendo de Ramón, el estridentismo se erigió en escuela del desacierto, a semejanza de un niño malcriado que, no distinguiendo la rebanada más pequeña de un pastel, se la toma por grande."³⁶ La descalificación es contundente. Para Gorostiza los estridentistas no son sino unos niños berrinchudos e irresponsables.

³⁵ José Gorostiza, *Prosa*, p. 106

³⁶ *Ibid.*, p. 109

LA MUTACIÓN DEL MODELO POÉTICO.

Me parece que no hay que ver en este ataque a los estridentistas la punzante expresión de una rivalidad entre dos grupos literarios de la misma generación, que luchaban por imponer en ese momento una suerte de hegemonía cultural, y si no esto, cuando menos un dominio sobre el campo de batalla, enfrascados como estaban en una guerra de posiciones. Es obvio que esta rivalidad existía, y que (lo sabemos ahora) iba a tomar formas cada vez más encarnizadas, hasta llegar en los años treinta a la fallida propuesta de una ley que pedía la expulsión de los homosexuales de todo puesto en el gobierno, orquestada por el diputado Maples Arce en contra de los Contemporáneos. Sin menoscabo de esta guerra real entre grupos, lo que hay en el artículo de Gorostiza es también una auténtica toma de posición *literaria*. Jamás se le ocurriría a José Gorostiza poner su firma al calce de un documento bolchevique, que pretendía realizar una revolución en el terreno de las letras; como jamás pasaría por su cabeza escribir, al modo enfático de Maples Arce, y abandonando todo pudor: "Yo soy un punto muerto en medio de la hora / equidistante al grito náufrago de una estrella."³⁷ Ignoro si Gorostiza podía advertir lo que hay de contradictorio, y hasta de imposible, en este poema donde el personaje declara ser *un punto muerto*, a la vez que, traspasando un abismo, se asume de modo grandilocuente como *un yo que declara*. Es obvio que un *punto muerto* no podría ni medir el espesor del tiempo, situándose "en medio de la hora", ni declararse equidistante al "grito náufrago de una estrella", ni mucho menos, para lo que aquí importa, articular el presuntuoso *Yo soy* con el que arranca el poema. Un punto muerto no habla, y ni siquiera *es*. Más allá de la imposibilidad enunciativa que podría admirarse o reprocharse, según se quiera, en este texto de Maples Arce, lo que es claro es que Gorostiza no podía hacer suya esta retórica estallante centrada (todavía) en el sujeto.

¿Por pudor o por escepticismo? Se lo diría de forma más exacta si se entendiera que tal imposibilidad es el resultado de una *mutación* en el modelo poético. El modelo personalista, que es el que autoriza la confesión lírica, ha sido sustituido por el de la impersonalidad. La inspirada rapsodia desaparece del escenario para que su lugar lo ocupe

³⁷ Primeras líneas del poema "Prisma", con el que se abre *Andamios interiores. Poemas radiográficos* (1922). Véase Manuel Maples Arce, *Las semillas del tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981, p. 35

una modalidad precaria, controlada, y por decirlo así, no espasmódica del ejercicio poético. A partir del impacto del imaginismo en su trabajo literario, Gorostiza se siente de algún modo impedido para decir *yo*. Estamos en los terrenos de una deposición del sujeto lírico. El ejemplo maestro de este cambio, y que es él mismo una suerte de testigo privilegiado del cambio, es la "Elegía" que aparece en la sección final de las *Canciones para cantar en las barcas*:

A veces me dan ganas de llorar,
pero las suple el mar.

Creo que es posible encontrar en este escueto poema de sólo dos versos, la clave del *giro impersonal* por el que habrá de transitar en adelante la poética de Gorostiza. Este giro, si bien se ve, está en la resolución y no en el planteamiento. El primer verso se da todavía dentro de un parámetro lírico, y hasta si se quiere, patético. El personaje declara que le dan "ganas de llorar." El siguiente verso desmiente de modo muy claro esta confesión. Y la ridiculiza. La aparición del mar produce no sólo un cambio de escenario, sino de tesitura emocional. En lugar del dolor del sujeto, lo que se impone es una inmensidad acuática que suple la confesión, que se pone *en lugar de ella* y que la torna irrelevante. Hay que cifrar en este giro sintáctico, en este relevo discursivo, en esta *metalepsis*, para emplear un término acreditado en los manuales de retórica, lo que habrá de ser de ahora en adelante la poética de Gorostiza. Una poética que, por cierto, guarda semejanzas no sólo con el imaginismo, como se observó antes, sino lo mismo con algunas de las propuestas del influyente poeta y ensayista inglés T. S. Eliot.

Me gustaría decir que mejor que un recurso retórico, la *metalepsis*, entendida como un cambio brusco en el contexto de la significación, como un salto en el abismo que conduce a nuevas (o inesperadas) laderas enunciativas, es la piedra de toque del trabajo de José Gorostiza. No digo que este recurso se encuentra diseminado por doquier, o que se trata de un tropo dominante; me limito a indicar que es el recurso estratégicamente decisivo. En sus *Elementos de retórica literaria*, Heinrich Lausberg define la *metalepsis* como una *improprietas* contextual, como un tropo "que busca su alienación fuera del

contexto.³⁸ Informa que el día de hoy se designa con este nombre "el posible fallo de los robots traductores que, por ejemplo, reproducen la construcción <<naturaleza y espíritu>> [en el segundo *Fausto*, de Goethe] por <<paisaje y fantasma>>." Esta metalepsis, continúa Lausberg, conduce a una "esfera diversívoca y es un fenómeno caótico de la técnica de la traducción."³⁹ Se designa con este nombre, pues, un error desproporcionado, aunque de algún modo explicable, dado que, por decir algo, las raíces de "espíritu" y de "fantasma" en alemán son muy parecidas.⁴⁰ Subrayo, por encima de la *esfera diversívoca*, que indica un cambio radical de contexto, y que equivale por lo mismo a dar un paso en el vacío, adentrándose en territorios desconocidos, la idea agregada por Lausberg, y que es sin duda desconcertante, de *fenómeno caótico de la técnica de la traducción*. La referencia a este *fenómeno caótico* que se encontraría vinculado a la *técnica de la traducción*, permite entrever hasta qué punto la noción de metalepsis, entendida en su sentido fuerte, puede designar un elemento anómalo, irregular, desproporcionado, e incluso, inconmensurable, que no haría otra cosa sino introducir una forma del caos dentro del orden enunciativo.

La emergencia de lo inconmensurable, de lo desproporcionado, si bien se ve, convertiría a la traducción, como quiera que se la entienda, en un *lapsus*, en un "salto" errático carente en apariencia de dirección. De esto se trata en la metalepsis: de un "brinco" sintáctico que provoca la aparición del caos, es decir, de un elemento imprevisible, inesperado, que el sentido del contexto parecía no autorizar. La primera línea del poema remite, como se ha dicho, al mundo de la confesión personal. Si se entiende la escritura como una forma de la expresión, esto es, como un ex-poner por medio de palabras lo que se trae adentro, en la intimidad del corazón, el verso inicial cumple con la función que de manera tradicional se adscribe a la lírica: la de transmitir y poner a la vista las emociones (y a veces también las reflexiones) personalizadas de un sujeto, en este caso, doliente. El

³⁸ Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria* Madrid, Editorial Gredos, 1983 (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales, 36), pp. 95 y 96. El *Diccionario de autoridades*, por su parte, indica: "Figura retórica que se comete cuando se traspone una dicción del significado que, según los antecedentes, había de tener, para otro. Es voz griega."

³⁹ *Ibid.*, p. 95 No deja de llamar la atención la vinculación sugerida, por la vía de unas computadoras que se utilizarían como modernas herramientas de traducción, entre la metalepsis y el caos.

⁴⁰ Jacques Derrida aprovecha la cercanía de ambos vocablos para indicar, a propósito de Marx, pero su observación podría sin dificultad extenderse al ejemplo citado por Lausberg: "La semántica del *Gesperst*

segundo verso, de golpe, introduce la negación. La conjunción adversativa con la que inicia anticipa ya de algún modo un alto, un obstáculo, una forma de incumplimiento. O bien: de cumplimiento desviado. Le dan al personaje *ganas de llorar*, primer paso pleno y enseguida obturado. El vehículo poético ha cometido una infracción y es detenido por la policía. Tras una pertinente averiguación, el funcionario levanta la multa y el vehículo reanuda su camino, sólo para que se desvíe por una calle que no había pensado tomar. De pronto, la calle desaparece, y el conductor se encuentra para su sorpresa rodeado de arena en algún lugar de la playa, y delante del mar. Las *ganas de llorar*, así, sufren una anulación, una distorsión, quedan tan sólo como un telón de fondo, como un deseo en estado larvario, que contagia la atmósfera y que se proyecta como contemplación.

De cierto modo, las ganas de llorar del personaje se han cumplido, y con creces, pero introduciendo en el poema un contexto diferente, y al precio de *volver irreconocible* este deseo. La presencia del mar es la mejor demostración de este cumplimiento que remite de algún modo a lo impersonal, pues ante la magnitud de la presencia oceánica, la tristeza de un simple ser humano parecería ser del todo insignificante, y tornarse irrisoria. La metalepsis, entendida como un enlace transportador, o todavía mejor, como la transferencia de un contenido de un contexto conocido a uno desconocido, permite que la enunciación cambie de piel cuando menos se lo esperaba. De tal suerte, la enunciación "yoica", aunque obturada, se resuelve con la emergencia dentro del texto de una mole impersonal y a la vez avasalladora. Se trata, si se lo puede decir así, de una *despersonalización* del sujeto, que de algún modo queda vibrando en la lectura del poema. La ironía, que anula al yo, también lo magnifica hasta lo incalculable, al grado que lo torna invisible, y desaparece. Si la deposición del yo vuelve al personaje, de modo literal, *irrepresentable*, que es como decir, que no puede presentarse, que no puede decir "aquí estoy" en el espacio del poema, la apabullante presencia del mar no hará sino confirmar, por vía oblicua, esta desaparición.

Se avanzaría bastante en la comprensión de la poética de José Gorostiza, si se dijera que este modo específico de utilizar la metalepsis remite de modo inmediato a la noción kantiana de lo *sublime*. De tal suerte, el relevo de las tribulaciones del personaje por un

[espectro] asedia a su vez la semántica del *Geist* [espíritu]". Véase Jacques Derrida, *Espectros de Marx*. Madrid, Editorial Trotta, 1995, p. 124

elemento del paisaje, en este caso, el mar, no sólo cumple con la estética *exteriorista* predicada por el primer Pound y los imaginistas; también consume lo que podría llamarse un paso trascendental. Nos coloca, en tanto lectores, ante la presencia de lo incomensurable. En la *Crítica del juicio*, Kant vincula la noción de lo sublime con la *ilimitación*. Mientras que la satisfacción que produce lo bello tiene que ver con la representación de la *cualidad*, la de lo sublime sólo puede captarse en relación con la *magnitud*. Sublime, según Kant, es lo "absolutamente grande." "Aquello que es grande por encima de toda comparación." Para indicar que en lo sublime se discierne un asunto de dimensiones incalculables, Kant utiliza incluso una expresión en latín: *Absolute, non comparative magnum* (esto es: una magnitud absoluta, que no admite comparación).⁴¹

Abundando en lo anterior, y para explicarlo de otro modo, Kant utiliza estos giros: "Sublime es aquello en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña." Lo sublime es "una magnitud que sólo a sí misma es igual."⁴²

En la concepción de Kant, sin embargo, lo sublime no reside, como pudiera creerlo un realismo ingenuo, en el objeto en sí mismo. No sería correcto decir que tal o cual objeto, ni que tal paisaje o aquella formación rocosa son en sí mismos sublimes. Esto sería incurrir en un objetivismo muy elemental. Para Kant lo sublime no es nada que pueda ser objeto de los sentidos, los cuales de modo obligado se mueven dentro del campo de lo finito. Al revés: se trata de una relación en la que tiene que estar involucrada una disposición del espíritu, "una facultad suprasensible en nosotros." Por eso define: "Sublime es lo que, sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos."⁴³

Lo sublime, así entendido, sería algo así como un pasmo de la imaginación. El sujeto se enfrenta a una realidad para la que en estricto sentido carece de entendederas, y que suscita en él sentimientos encontrados de placer y dolor, de adecuación e inadecuación. ¿Cómo pueden, los sentidos finitos, abarcar lo infinito, lo que está más allá de toda medida?

⁴¹ Emmanuel-Kant, *Crítica del juicio*. Estudio introductorio de Francisco Larroyo. México, Editorial Porrúa, 1991 ("Sepan Cuantos...", 246), p. 239

⁴² *Ibid.*, p. 241

⁴³ *Ibid.* Los juicios estéticos, según Kant, son juicios reflexionantes; lo cual indica que están volcados de algún modo hacia el sujeto, y que, por lo tanto, no aportan en estricto sentido un conocimiento de la cosa representada.

¿Cómo pueden, estos mismos sentidos, agradarse de algo que los resiste, y que parece escapar a la comprensión? ¿De algo que incluso el sujeto llega a experimentar como amenazante y anonadador, y que desarticula su capacidad sensible, al mostrar sus tropiezos y limitaciones? "Lo bello --prosigue Kant-- nos prepara a amar algo, la naturaleza misma, sin interés; lo sublime, a estimarlo altamente, incluso contra nuestro interés (sensible)."⁴⁴

¿Es sólo el interés sensible el que se encuentra contrariado en lo sublime? Creo que no sería un desatino, en este punto, pensar con Kant contra Kant. O si se quiere, contra Kant a favor de Kant. Es obvio que no es sólo la finitud de lo sensible lo que propone una resistencia ante lo sublime, según se afirma, de modo limitativo, en el pasaje antes citado; se diría que es la imaginación del sujeto la que se encuentra contrariada, la que experimenta una suerte de inadecuación radical ante el objeto que se le ofrece a la experiencia, y que es esta inadecuación la que produce la sensación de lo sublime.

El esfuerzo de la razón por representarse con ayuda de la idea el objeto incommensurable, al que acompaña, de modo necesario, como sostiene Kant en otro pasaje de la *Crítica del juicio*, "el sentimiento de la inaccesibilidad de la idea por medio de la imaginación", señala de algún modo que no es sólo el interés sensible el que se ve contrariado en este proceso de comprensión, sino lo mismo las facultades del sujeto como un todo, incluidas las facultades de la razón y la imaginación. Lo sublime, se diría, enfrenta a las facultades e introduce en ellas una nota de inadecuación, de inaccesibilidad, relacionada en cierto sentido, si se estira la cuerda hasta sus límites, con las nociones de peligro y abismo intransitable.

El espectáculo del océano, indica Kant, no debemos pensarlo, sirviéndonos para ese efecto de un caudal de conocimientos adquiridos con anterioridad, y que saturan, conceptualizándola, o cuadrículándola, por decirlo así, nuestra visión. No debemos verlo como el lugar donde habitan ciertos animales o se da cierta flora, ni como el gran depósito de agua que obedeciendo a ciclos se evapora para formar las nubes que irrigarán la tierra, prosigue Kant, sino como lo miran los poetas, quienes --más allá de todo interés y de toda utilidad-- se atenderían de modo estricto a lo fenoménico, esto es, a lo que la apariencia visual, en tanto tal apariencia, permite aprehender. Afirma Kant: "hay que poder encontrar

⁴⁴ *Ibid.*, p. 253

sublime el océano solamente, como lo hacen los poetas, según lo que la apariencia visual muestra; por ejemplo, si se le considera en calma, como un claro espejo de agua, limitado tan sólo por el cielo, pero si en movimiento, como un abismo que amenaza tragarlo todo."⁴⁵

Aunque despojada de todo utilitarismo y de todo interés particular, la contemplación a la que Kant se refiere no es una contemplación desvinculada del sujeto, al revés, está trabada de modo sutil (esto es: de modo subrepticio) con los intereses vitales del personaje, considerados de modo general, y sólo en tanto que éste se advierte a sí mismo, en su calidad de representante de la especie humana, involucrado en el acto de la contemplación. En su lectura de este pasaje, Paul de Man descubre con cierto asombro que en la visión de Kant los poetas miran el mundo menos de una manera teleológica que arquitectónica. Si la teleología implica una consideración de los fines, y por lo tanto una apreciación utilitaria de la naturaleza, lo arquitectónico estaría vinculado al espacio habitable. Sostiene Paul de Man: "En el pasaje de Kant, la percepción predominante es la de los cielos y el océano como una construcción arquitectónica. Los cielos son un abismo que cubre la totalidad del espacio terrestre del mismo modo que un tejado cubre una casa. El espacio, en Kant al igual que en Aristóteles, es una casa en la que moramos de una forma más o menos segura, o más o menos poética, sobre esta tierra."⁴⁶

Llama la atención que en su lectura de estas páginas sobre lo sublime, de Man advierta tan sólo el aspecto positivo del habitar, implícito de cierta manera en el pasaje de Kant, de modo particular cuando se considera el mar en calma, y los ojos del poeta lo ven,

⁴⁵ *Ibid.*, p. 254 ¿Por qué, en esta confrontación con lo inconmensurable, Kant, siempre tan deísta, no consigue encontrar a Dios? Podría pensarse que estos pasajes acerca de lo sublime tendrían que conducir de modo necesario a lo inconmensurable por excelencia, que no es otra cosa —en los parámetros de Kant— sino el Creador. No sucede así. De tal suerte, la modalidad "como lo hacen los poetas", especificada por Kant, tiene que entenderse en realidad como una *autolimitación*, esto es, como un candado discursivo puesto ahí para impedir que se avance más allá, tras los umbrales que podrían abrir los filósofos y, acaso también, sueltos ya de su mano, los teólogos. Al restringir de tal manera el alcance de la experiencia, el filósofo se asegura que no va a ir más allá de lo fenoménico. Sobre esta precariedad de la noción de experiencia en Kant, véase Walter Benjamin, "Sobre el programa de la filosofía venidera", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid, Taurus, 1991.

⁴⁶ Paul de Man, *La ideología estética*. Trad. de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid, Cátedra, 1998, p.117 La violenta asimilación de Aristóteles con Kant, quienes según esto compartirían un mismo concepto del espacio, me hace sospechar que de Man no conocía la *Crítica de la razón pura*, en especial el capítulo fundamental de la "Estética trascendental", donde Kant deja claro que el espacio no es una realidad objetiva, sino una intuición pura del entendimiento. A este *lapsus*, como es obvio, deben atribuirse algunos de los "deslices" en que incurre Paul de Man en su aproximación a Kant.

"como un claro espejo de agua, limitado tan sólo por el cielo"; pero que permanezca indiferente ante la visión de ese mar crispado, agitado acaso por la tormenta, que es, en palabras de Kant, "como un abismo que amenaza tragarlo todo." Si el mar en reposo aparece ante los ojos del poeta como un espejo de luminosidad limitado en el horizonte por la presencia confortable del cielo, con lo que adquiere en cierto sentido las características del techo y de la habitación en general, con lo que se cumpliría en parte la observación de Paul de Man, cuando éste sostiene que Kant concibe el espacio a la manera de "una casa en la que moramos", la emergencia, inadvertida por de Man, de ese mar agitado por la tormenta y que se convierte, a los ojos del poeta, en *un abismo que amenaza con devorarlo todo*, muestra la otra cara de la moneda, y pone de relieve los aspectos terribles de lo sublime. El mar en movimiento es todo lo contrario de una habitación; en lugar de reforzar el calma estar-ahí del sujeto, y de confirmar su estabilidad, se cierne sobre él como una magnitud incontrolable y a la vez desproporcionada. En suma: como una amenaza de aniquilación.

¿A cuál de estos dos mares se refiere el poema de Gorostiza? La "Elegía" no aporta mayores luces para saberlo. La conclusión inmediata del razonamiento es lacónica hasta la desesperación: *pero las suple el mar*. ¿Se trata del radiante mar en calma, el que ofrece un techo seguro para las palomas, como el que nos sale al encuentro en *El cementerio marino* de Váleriy? Por el contrario, ¿se evoca el rugiente mar en picada, desesperado como un león enjaulado, y que amenaza con desbordarse y terminar, en un parpadeo, con la insolente presencia del testigo que estaba a punto de llorar? La respuesta es que no se trata de ninguno de los dos. La ausencia de otro dato en el texto, la ausencia de toda descripción, impide optar por una respuesta determinada. Aquí la única determinación, para reiterar a Kant, es la magnitud. Una magnitud absoluta. Lo infinito cifrado en una sola sílaba: *el mar*. Esta presencia de lo inconmensurable que anonada al sujeto y que de algún modo borra su identidad, pues lo despersonaliza, se impone con una economía de medios que resulta pasmosa. Con esta misma economía de medios, podría decirse, el poeta Gorostiza propone un desplazamiento trascendental. Nos traslada, en tanto lectores, de la posición del sujeto sufriente a una realidad que de tan portentosa no podría describirse. Para no ahogarse en un vaso de agua mezquino, por individualizado, el personaje ha de imaginar (pero sólo

imaginar) que se ahoga él mismo en el mar. No sé si esta hipótesis sea sostenible. Pero, de hecho, esta es la mecánica del poema. El personaje en tanto tal desaparece *como si se lo hubiera tragado el mar*; con lo que nos quedamos los lectores es sólo con la presencia, escueta y a la vez portentosa, de una masa acuática que es la manifestación misma de lo infinito.

LA NOCIÓN DE "CORRELATO OBJETIVO"

Del personaje que se retiene a sí mismo no se retiene nada. Cualquier resabio de narcisismo, en el supuesto de que lo hubiera, se convierte en espuma. El giro impersonal, que anula al sujeto, entrega en su lugar un trozo de realidad frente al que todo ser enmudece. El culto a la *objetividad* exteriorista del paisaje, que puede vincularse con el sublime kantiano, y que deja en la sombra, como se ha visto, la soberanía del sujeto, también entronca, y de modo significativo, con las novedosas teorías de Eliot acerca de la impersonalidad del poeta. A partir de los años veinte, y durante varias décadas más, Eliot se convierte en una presencia imprescindible, cuya influencia (muy análoga a la de Valéry) resulta doble, siendo como lo es tan notable como poeta que como ensayista, sin olvidar su faceta de dramaturgo. No por nada, el poeta Efraín Huerta, en uno de sus "manifiestos", se refiere de modo irónico a un pretendido *eliotazgo* que dominaría la escena poética mexicana.⁴⁷ Es la presencia extranjera dominante, por ejemplo, en la revista *Contemporáneos* (1928-1931), lugar en que publican Gorostiza y la mayoría de sus compañeros de grupo, tal y como lo indica Guillermo Sheridan en un libro.⁴⁸ En lo que respecta a Eliot, hay que decir que antes de abrazar de lleno el camino de la literatura, y esto es un dato que no hay que dejar inadvertido, pues atañe a la seriedad de su formación intelectual, el escritor obtuvo un doctorado en filosofía en Harvard, con una tesis acerca de la experiencia y los objetos de conocimiento en el pensamiento de Francis Herbert Bradley, un filósofo a quien los manuales ubican como representante inglés de un idealismo de tendencia hegeliana, quien apoyaba la idea de que existe una relación de concordancia entre el sujeto de conocimiento y el objeto conocido, y que, avanzando un paso más hacia el

⁴⁷ El pasaje, de tono burlesco, dice así: "¡Aleluya! ¡Aleluya! / poetas elotes tiernos calaveritas apaleadas / poetas inmensos reyes del eliotazgo." Efraín Huerta, *Transa poética*. México, Ediciones Era, 1980, p. 106

sentido de lo real, también pensaba que el acto de conocer afectaba de alguna manera lo que se conoce.⁴⁹

En su disertación doctoral, Eliot recoge y hace suya la tesis husserliana de la unidad entre la conciencia y los objetos que aparecen dentro de dicha conciencia, esto es, la tesis de una unidad originaria entre el acto de conciencia y el objeto noemático (es decir, el objeto de pensamiento), que resultarían ser con igual calidad correlativos el uno del otro, de modo que no es posible disociarlos, ni otorgar prioridad a uno de ellos por separado. En su disertación acerca de Bradley, Eliot llega a establecer esta relación no sólo como inexcusable, sino también como equivalente en los siguientes términos: "La conciencia, como puede verse, es reductible a relaciones entre objetos, y los objetos a su vez son reductibles a relaciones entre diferentes estados de conciencia."⁵⁰ A partir de esta ecuación, de esta relación intercambiable de equivalencia, que remite de un polo al otro sin solución de continuidad, Eliot podrá formular, retomando una expresión de Husserl, como se verá en un momento, su teoría del *correlato objetivo*.

La tesis central de Eliot no propugna otra cosa que una especie de *disociación productiva*. El artista está obligado a separar al "hombre que sufre" de "la mente que crea", y a ponerle a cada cual, como quien dice, casa aparte. Todavía mejor: tiene que embarcarse en un camino de ascesis (esto es: de rigor autoimpuesto) que lo lleve a experimentar una "continua extinción de la personalidad", dado que su objetivo como artista no es expresar una "emoción personal", que poco vale, sino más bien, y en dado caso, una "nueva emoción artística." Como sostiene Sanford Schwartz en su libro *The Matrix of Modernism*: "Al sacrificar su personalidad, el artista disuelve la separación existente entre los mundos

⁴⁸ Véase Guillermo Sheridan, *Índices de <<Contemporáneos>>*. Sostiene el investigador "Su interés principal (...) se dirigió a la poesía de T. S. Eliot, de quien publicaron dos poemas, *The Waste Land* y *The Hollow Men* (...) en traducción de Enrique Munguía Jr. y León Felipe...", p. 10

⁴⁹ Véase el artículo de Bertrand Russell, "Atomismo lógico", en A. J. Ayer (ed.), *El positivismo lógico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Eliot terminó su disertación doctoral en 1916. El título de la tesis es: *Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley*. Para mayores datos al respecto, consúltese el libro de Sanford Schwartz, *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot & Early 20th-century Thought*. New Jersey, Princeton University Press, 1988

⁵⁰ Véase Sanford Schwartz, *op. cit.*, p. 160

objetivo y subjetivo, y se convierte en un medio a través del cual las <<impresiones y las experiencias se combinan de modo particular e inesperado>>".⁵¹

Eliot lo establece de modo inmejorable en su célebre ensayo titulado "La tradición y el talento individual", cuando sostiene que "el progreso de un artista es un continuo auto sacrificio, una continua extinción de su personalidad." En otro pasaje del mismo ensayo, y abundando en lo anterior, expresa: "...entre más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente digerirá y transmutará la mente las pasiones que son su material."⁵²

Esta extinción radical de la personalidad, que no es un fin en sí misma, sino un paso previo para permitir que surja una emoción artística renovada, sólo tendrá éxito si logra producir un relevo, esto es, una suplencia, una permuta discursiva. En lugar de las emociones y la personalidad del autor, lo que Eliot se propone encontrar es el *correlato objetivo*. Sanford Schwartz resume el asunto del siguiente modo: "Así como él [Eliot] declara que la conciencia <<es reductible a relaciones entre los objetos>>, igual mantiene que la vida subjetiva de un autor --sus emociones lo mismo que su personalidad-- debe ser transmutada por su <<correlato objetivo>>".⁵³

Esta frase tomada prestada a Husserl juega pues un papel clave dentro de la visión literaria que está propugnando Eliot. Se trata, si se quiere, de una dogmática literaria, o para ser más precisos, de una preceptiva poética que él expone a los cuatro vientos y sin vacilaciones como el único camino artístico válido en el momento. Tal tono categórico hace decir a Eliot en *The Sacred Wood*, su primer libro de ensayos: "La única manera de expresar emociones bajo una forma artística es encontrando el <<correlato objetivo>>; es decir, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que deberán ser la fórmula de esa emoción *particular*; de tal modo que cuando los hechos externos, que

⁵¹ *Ibid.*, pp. 170-71 La cita imbricada de Eliot está tomada de *The Sacred Wood*.

⁵² T. S. Eliot, *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1961 (1932-1934), pp. 17-18 Véase también María Enriqueta González Padilla, *Poesía y teatro de T. S. Eliot*. México, UNAM-Difusión Cultural, 1991, p. 44

⁵³ Sanford Schwartz, *op. cit.*, p. 160 Se diría que lo del *correlato objetivo* no es sino una fórmula diseñada por Eliot para evadir la naturaleza gaseosa de las emociones, así como el estatuto gastado de una poética centrada en la inmediatez antropológica del sujeto. La emoción y el personaje, lo mismo que su prestigio *inefable*, adquieren así un "amarre" en lo real gracias a este hallazgo objetivador.

objetivo y subjetivo, y se convierte en un medio a través del cual las <<impresiones y las experiencias se combinan de modo particular e inesperado>>".⁵¹

Eliot lo establece de modo inmejorable en su célebre ensayo titulado "La tradición y el talento individual", cuando sostiene que "el progreso de un artista es un continuo auto sacrificio, una continua extinción de su personalidad." En otro pasaje del mismo ensayo, y abundando en lo anterior, expresa: "...entre más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente digerirá y transmutará la mente las pasiones que son su material."⁵²

Esta extinción radical de la personalidad, que no es un fin en sí misma, sino un paso previo para permitir que surja una emoción artística renovada, sólo tendrá éxito si logra producir un relevo, esto es, una suplencia, una permuta discursiva. En lugar de las emociones y la personalidad del autor, lo que Eliot se propone encontrar es el *correlato objetivo*. Sanford Schwartz resume el asunto del siguiente modo: "Así como él [Eliot] declara que la conciencia <<es reductible a relaciones entre los objetos>>, igual mantiene que la vida subjetiva de un autor --sus emociones lo mismo que su personalidad-- debe ser transmutada por su <<correlato objetivo>>".⁵³

Esta frase tomada prestada a Husserl juega pues un papel clave dentro de la visión literaria que está propugnando Eliot. Se trata, si se quiere, de una dogmática literaria, o para ser más precisos, de una preceptiva poética que él expone a los cuatro vientos y sin vacilaciones como el único camino artístico válido en el momento. Tal tono categórico hace decir a Eliot en *The Sacred Wood*, su primer libro de ensayos: "La única manera de expresar emociones bajo una forma artística es encontrando el <<correlato objetivo>>; es decir, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que deberán ser la fórmula de esa emoción *particular*; de tal modo que cuando los hechos externos, que

⁵¹ *Ibid.*, pp. 170-71 La cita imbricada de Eliot está tomada de *The Sacred Wood*.

⁵² T. S. Eliot, *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1961 (1932-1934), pp. 17-18 Véase también María Enriqueta González Padilla, *Poesía y teatro de T. S. Eliot* México, UNAM-Difusión Cultural, 1991, p. 44

⁵³ Sanford Schwartz, *op. cit.*, p. 160 Se diría que lo del *correlato objetivo* no es sino una fórmula diseñada por Eliot para evadir la naturaleza gaseosa de las emociones, así como el estatuto gastado de una poética centrada en la inmediatez antropológica del sujeto. La emoción y el personaje, lo mismo que su prestigio *inefable*, adquieren así un "amarre" en lo real gracias a este hallazgo objetivador.

deben concluir en la experiencia sensible, estén dados, la emoción sea inmediatamente evocada".⁵⁴

He aquí, expresada en otros términos, la metábola o translación originaria que encontramos en Gorostiza. En lugar de las "ganas de llorar" del sujeto, lo que debe hacer el poeta es encontrar y poner en su lugar el *correlato objetivo*. En lugar de las expresadas "ganas de llorar" del involucrado, hay que sustituir por el mar, que sería el *correlato objetivo* de las mismas. Eliot ha encontrado esta expresión, como se ha dicho, en alguna página del influyente filósofo alemán Edmund Husserl. Es probable que la haya tomado del segundo tomo de las *Investigaciones lógicas*, reeditadas por el autor con sensibles modificaciones hacia 1913. No deja de ser curioso que el concepto de *correlato objetivo*, cuando menos en esta obra, aparezca ligado a la *imposibilidad* de encontrar un tal correlato. En efecto, Husserl emplea la expresión a propósito de un tema propuesto por Kant en la *Crítica de la razón pura*, al glosar el famoso enunciado kantiano de que el ser no es un predicado real. Dicho con los términos que se han mencionado antes, se diría que el *ser* es por excelencia (valga la tosquedad de la expresión) un *objeto incommensurable*; de ahí que parezca imposible hallarle un equivalente objetivo; de ahí también que no sea posible encontrarle un correlato dentro del enunciado. Entresaco, a propósito de ilustrarlo, los pasajes de Husserl que tienen que ver con el tema. Sostiene Husserl: "Recordemos la afirmación kantiana: *el ser no es un predicado real* (...) Puedo ver el color, no el *ser* coloreado. Puedo sentir la lisura, no el *ser* liso. Puedo oír el sonido, pero no el *ser* sonoro." "El ser --continúa Husserl-- no es absolutamente nada perceptible."⁵⁵ Enseguida, el párrafo en el que aparece la susodicha expresión de que se sirvió Eliot: "(...) una significación como la de la palabra *ser*, no encuentra ningún posible *correlato objetivo* en la esfera de la percepción sensible así entendida, ni por consiguiente en la de la *intuición sensible* en

⁵⁴ Citado por *ibid.*, p. 165 Transcribo por su importancia esta cita de Eliot: "The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an <<objective correlative>>; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked."

⁵⁵ Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas* 2 vol. Trad. de Manuel García Morente y José Gaos. Madrid, Revista de Occidente, 1967, t. 2, p. 460

general (..); por ende, tampoco encuentra cumplimiento posible en los actos de semejante percepción."⁵⁶

La anterior imposibilidad no tiene por qué alterar nuestro enfoque. El poeta, esto es evidente, no está tratando de sustituir al filósofo y de decir *el ser*. El poeta se mueve, para retomar la insinuación kantiana, en el reino de las apariencias. En el ámbito de los entes en tanto que se muestran, y del ser pensante finito, convertido en el escenario en el que confluyen (y en el que se vuelven posibles) una turbamulta de sensaciones, imágenes, experiencias, ideas, pasiones, resoluciones y deseos. Este *ser pensante finito* (la expresión es de Kant) no se conforma con establecerse en el mundo, sino que anhela, a veces de modo desesperado --como poseído por una pulsión tantálica-- experimentar más, conocer más, saber más, como si tratara de acceder a aquello a lo que no se puede acceder. ¿No sería posible descubrir esta ansia de conocer en la "Elegía" de Gorostiza? ¿La aparición del mar en el poema no es también la aparición de una evidencia que va más allá de las palabras, y que apunta hacia el reino de lo inefable, hacia el que de modo inevitable se dirige todo sujeto que piensa?

En dado caso, creo que sí es posible descubrir esta impulsión de saber en la estratégica metalepsis de la que surge, podría sugerirse, el drama entero de *Muerte sin fin*. Me refiero a esos versos decisivos en los que el personaje, saturado de sí, abandona la cárcel yoica y se "descubre", como por sorpresa, arrojado de lleno en el mundo exterior, *en la imagen atónita del agua*. En este pasaje, verdadera piedra de fundación, el texto, que había comenzado, siete versos antes, igual que la "Elegía", como un poema lírico, centrado en el yo y en la expresión de sus vivencias, detona un recorrido *impersonal* por el universo, como si el personaje, alienado y fuera de sí, fatigado de toda noción de identidad personal, tratara de descifrar sus misterios y de alcanzar la fusión final con un *ser* que permanentemente se oculta, y del cual apenas si es posible columbrar la estela de sus ropajes.⁵⁷

⁵⁶ *Ibid.*, p. 462

⁵⁷ *Muerte sin fin*, comienza en efecto como un poema lírico, en el que la voz de una primera persona afirma encontrarse en tal o cual situación existencial. Recuérdese el tono emotivo de las primeras líneas: "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis..." Apenas al llegar al octavo verso, el carácter de la enunciación cambia de modo drástico. Me detendré en las implicaciones de lo anterior en el capítulo IV.

En *Muerte sin fin*, la estela perceptible de este *ser* ha sido esbozada, y con un lápiz muy fino, como corresponde al asunto, por el agua, el vaso, el cielo azul, las nubes, los árboles, las piedras, los pájaros, en fin, por la innumerable e inabarcable presencia de los entes. De todos ellos, el ente más simple, y a la vez el más humilde, el más insignificante, el más carente de valor, al menos en apariencia, es el agua. Que un hombre pensante, el producto más alto de la creación, pueda salir de sí y descubrirse, a través de una anagnórisis, *en la imagen atónita del agua*, como propone el poema, es por un lado un acto irónico profundo, y por el otro, como se decía, una metalepsis, un brusco traslado que sustituye sin previo aviso un registro por otro. Se pasa, así, del registro lírico, a un registro que a falta de otro nombre, y así sea de modo provisional, habría que llamar dramático, siempre que se entienda que se trata de un drama cósmico, y por lo mismo, impersonal. La permuta, así instituida, del sujeto, que deja de serlo para fundirse, a través de lo que podría denominarse un éxtasis originario, con la imagen del agua; que abandona la plaza para que su posición la ocupe una líquida materia, contenida, además, en un de por sí doméstico "vaso de agua", permite la peculiar sustitución que recomendaba el autor de *La tierra baldía*. En el sitio que tenía que ocupar el personaje, lo que se encuentra es pues, de modo estricto, el *correlato objetivo*. En términos de Eliot: *la imagen de un objeto que contiene la fórmula de una emoción particular*. Una moción (y una emoción) que disuelve al personaje en el universo

¿Cómo llegó Gorostiza a esto? ¿Cómo transita del poema breve, de clara factura imaginista, que campea en las *Canciones para cantar en las barcas*, al largo poema impersonal que se desarrolla de manera unitaria como una sinfonía o como una disertación teofántica durante 775 versos?

EL APARENTE NAUFRAGIO LONDINENSE

Entre una cosa y otra, lo que aparece en la biografía de Gorostiza es una estancia de dos años en Londres (1927-28). Esta estancia señala un hito en su formación literaria, y quizás se había anunciado casi tres años antes, al modo de una prolepsis, no se sabe si voluntaria o involuntaria, en ese párrafo del artículo sobre López Velarde en el que Gorostiza imagina, a través de un personaje de Chesterton, la figura de un "payo" que "redescubre", sin saberlo, la isla británica. Al ser nombrado por su amigo Genaro Estrada,

encargado entonces del despacho de Relaciones Exteriores, con el (modesto) cargo de primer escribiente en la Embajada de México en Londres, José Gorostiza abandona el país y se convierte por decisión propia en ese "payo" asombrado al que le toca descubrir una tierra lejana e inhóspita. ¿Por qué Londres?, podría uno preguntarse. ¿Es la casualidad, es decir, una cadena de hechos fortuitos la que lo lleva ahí? ¿Él mismo había solicitado que se le enviara a este lugar? ¿Es acaso la figura de Eliot, consagrado ya entonces por el éxito de *La tierra baldía*, la que lo atrae como un imán inexcusable?

Creo que esta última conjetura es digna de cierto crédito. Así como en 1924 Gorostiza había pasado unas semanas en Nueva York, atraído acaso por el reciente deslumbramiento imaginista, es probable que obtuviera su traslado a Londres en 1927 impelido por la fascinación que empezaría a ejercer en él ese poeta y ensayista anglicano que respondía al nombre de T. S. Eliot.

Gorostiza no se imaginaba que este traslado a Londres iba a ser su "temporada en el infierno." Orfeo desciende a los infiernos en busca de Eurídice, con la idea de traerla otra vez a la tierra, y sólo consigue que ella muera, por decirlo así, una segunda vez; Gorostiza busca en vano a su Eurídice entre las brumas londinenses, y lo que encuentra al cabo es una personificación de la nada, cuyo nombre corriente es esterilidad. Esto es al menos lo que Gorostiza deja ver en la correspondencia que sostiene desde Londres con Pellicer, Torres Bodet, Villaurrutia, Genaro Estrada, su hermano Celestino y otros amigos escritores. La aparición de su *Epistolario (1918-1940)* permite documentar la deplorable situación anímica que se apodera del joven funcionario Gorostiza y que está vinculada con su declarada incapacidad de escribir. Guillermo Sheridan, en el prólogo de este *Epistolario*, atribuye el naufragio intelectual a lo que Freud llamaba una *neurosis de fracaso*. La publicación, tres años antes, de las *Canciones para cantar en las barcas*, y la excelente recepción que tuvo este libro entre la crítica, le habrían creado al poeta un sentido excesivo de la responsabilidad, y este exceso habría terminado por inhibirlo, por paralizarlo. Lo explica Sheridan en los siguientes términos: "La muy positiva recepción a las *Canciones*, el libro más importante que produce la nueva generación, se le trastoca a su autor en desastre. Es una mecánica emocional anómala pero no infrecuente: el éxito paraliza al exitoso.

Gorostiza no sólo deja de cantar en las barcas, sino que tropieza por la borda y cae en las aguas heladas."⁵⁸

La imposibilidad de escribir, convertida en obsesión y a la vez en ejercicio feroz de autoescarnio, es el acorde de tónica que permea la correspondencia de Gorostiza. En carta a su amigo Carlos Pellicer del 19 de septiembre de 1927, se declara derrotado por la poesía y se condena a habitar, no en una casa de campo ni una recámara soleada, sino en "el desván irrespirable de las cosas prematuramente envejecidas." Con pasmosa franqueza, el jovenviejo observa a Pellicer: "¿Qué importa, Carlitos, que esté a siete horas de París, a treinta de Florencia, a una cuantas de Brujas? Para mí sería lo mismo estar en Tacubaya, porque primero no tengo libertad y segundo no tengo dinero. Ante una situación así, he considerado preciso no cargar con la dificultad de ser un poeta, y conformarme a la idea de que no paso de un buen empleado que escribió versos en su primera juventud, ¡ay!, como tantos excelentes abarroteros."⁵⁹

La circunstancia de carecer al mismo tiempo de libertad y de dinero, no justifica en absoluto, me parece, las conclusiones que de aquí deriva Gorostiza. Su sensación de ser tan sólo un buen empleado que alguna vez escribió versos, su visión de sí mismo como un abarrotero resignado, o lo que es todavía peor, como una suerte de momia "prematamente envejecida", a la que hay que ocultar en el desván de los trastos desvencijados, su declarada incapacidad de escribir, en suma, parecen ser un tema que emerge de fuentes anímicas más profundas, que se serviría de esa pretendida falta de libertad y de dinero para autojustificarse. Ahí mismo, abundando en lo anterior, Gorostiza refiere "una falta de entrenamiento que se traduce ya en impotencia. No sé escribir (...), esa es la dolorosa verdad."

Una carta a Genaro Estrada del 23 de enero de 1928 refleja un tono muy similar: "Estoy apartado de los libros. No tengo obra. El estímulo, ya en forma de amistoso aprecio o de conversaciones inteligentes o de obras paralelas, me falta en la medida en que siento

⁵⁸ Guillermo Sheridan, "José Gorostiza en sus cartas", en José Gorostiza, *Epistolario (1918-1994)*. México, Conaculta, 1995 (Memorias Mexicanas), p. 22 Sheridan refiere la expresión "neurosis de fracaso" al libro de Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*

⁵⁹ José Gorostiza, *Epistolario*, p. 145

crecer la desestimación por mí. Intelectualmente (...), siento que principio a hacer agua y me hundo."⁶⁰

Un poco después, en carta del 20 de febrero a su amigo Xavier Villaurrutia, articula la idea del fracaso con una sorprendente intensidad --y con extraordinario énfasis literario, podría agregarse. El arte de la queja se ha convertido a estas alturas en un ritual que Gorostiza cumple con religioso denuedo, y acaso con una secreta delectación que de algún modo se transparenta, y que él mismo acaba reconociendo. Para señalar su fatigosa imposibilidad de escribir, así como la subsecuente imposibilidad de no proclamar esa imposibilidad, Gorostiza recurre --al menos, eso es lo que pretende-- a una suerte de fórmula sacramental. Adviértase, a propósito, el sabio arte de la reiteración, de la disminución y del aumento, así como el esquema tripartito de la enunciación, que otorgan un efecto peculiar al párrafo que transcribo: "De Europa en mí, de mí en ella, nada puedo decirle. No somos amigos todavía. Quisiera poder anunciarle, como usted a mí, una poesía, una aventura, un triunfo cualquiera, abatiendo mi flor de corazones frente a su flor de diamantes. Pero no es tiempo aún. No es tiempo aún todos los días. Nunca será tiempo. He fracasado completamente y se lo digo ya sin amargura, con la terrible serenidad de una certidumbre inocultable. He fracasado. He fracasado. He fracasado. Tres veces, como en las fórmulas sacramentales."⁶¹

Hay que observar, de entrada, me parece, la impresionante calidad literaria de este pasaje. Para referirse a su imposibilidad de escribir, y para volver creíble esta postulación, por paradójico que parezca, Gorostiza utiliza los recursos literarios que jura y perjura, no sólo que no tiene, sino ya nunca volverá a poseer. Expone una enfática negación con una afirmación no menos enfática, que desmiente, por la vía del estilo, lo que el enunciado pretende hacer pasar. Lo que la sustancia excluye, reaparece de modo oblicuo por la vía de la forma. Creo que un lector avezado --y Xavier Villaurrutia era uno de ellos-- tendría que

⁶⁰ *Ibid*, p. 178 La propensión melancólica de Gorostiza no puede atribuirse al autoimpuesto "exilio" londinense; todo indica que se trata más bien de una nota constitutiva de su carácter, por lo que se la puede detectar en algunos de sus primeros poemas juveniles de *Canciones para cantar en las barcas*, y en otros de los que no incluyó en este libro. Recuérdese, por ejemplo, su poema "Una pobre conciencia", o repárese en lo que dice esta cuarteta que no solicita mayor comentario: "Yo sólo me miro / por cosa de muerto; / solo, desolado, / como en un desierto." La barca de Gorostiza "hacía agua" desde que empezó a navegar.

⁶¹ *Ibid*, p. 185

captar esta contraposición. Como estaría obligado a advertir, en este presunto recurso sacramental, consistente en la repetición litérica de una frase, una secreta referencia a los modos expresivos del poeta que de manera tan honda influía ya en su generación. La atmósfera londinense, aunque también los modos expresivos, creo que esto está claro, remiten a la presencia de Eliot. Bajo las fórmulas sacramentales, la rotundidad pesimista y el peculiar estilo repetitivo del poeta anglicano que ha escrito: *Although I do not hope to turn again / Although I do not hope / Although I do not hope to turn.*⁶²

¿No es esto evidente? En su prólogo a la edición de *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*, libro que recopila diversos escritos críticos de Gorostiza, José Emilio Pacheco refiere la temprana estancia del poeta en Londres, y conjetura: "(ahí) debe de haber leído a Eliot en el primer apogeo de su fama."⁶³ La publicación de esta correspondencia aporta el dato que estaba haciendo falta para corroborar la conjetura de Pacheco. Xavier Villaurrutia, como destinatario de esta carta, tendría que comprender que la imposibilidad de escribir de su amigo denotaba así mismo una efectiva incorporación de los recursos estilísticos (y acaso no nada más estilísticos) desplegados en el trabajo poético de Eliot, por más que el nombre de éste, en efecto, no aparezca en el texto. El terminante "no es tiempo aún" de la carta, pese a que se reitera, o mejor dicho, gracias al candado estilístico de la reiteración, disimula bastante mal lo que de otro modo habría que llamar un proceso de maduración del poeta en tierras londinenses. De algún modo a la sombra, los rasgos de la escritura así lo sugieren, del creador de *La tierra baldía*.

La abundancia y el énfasis, que tanto impresionan al lector, insisto, revelan lo contrario de lo que los enunciados intentan declarar. La confesión de este fracaso literario, articulado con un lenguaje que denota una asimilación concienzuda de las conquistas retóricas del poeta inglés más influyente de la época, dice de entrada lo contrario de lo que

⁶² Versos del poema *Ash Wednesday* (Miércoles de ceniza), publicado por Eliot en forma de libro en 1930. Adelantos o versiones preliminares del poema se dieron a conocer hacia 1928 en las revistas literarias del momento. Por cierto, el Contemporáneo Gilberto Owen coloca como epígrafe de su *Sinbad el varado* estos versos de Eliot. La letanía del "nunca haber tiempo", formulada en la carta, recuerda también el tratamiento del tema en *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, del mismo Eliot. Véase T. S. Eliot, *La canción de amor de J. Alfred Prufrock / Los hombres huecos*. Traducción, notas y cronología de Jaime Augusto Shelley. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

⁶³ Véase José Emilio Pacheco, "Prólogo", en José Gorostiza, *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*, p. 10

se propone declarar. Denota, al menos, esto no podrá negarse, la asimilación de un modelo. La incorporación progresiva de una retórica particular. Cuando Gorostiza señala que "no es tiempo aún", acaso lo que hace es rechazar, de antemano, y sin consideración previa, el posible favor de los dioses; los buenos auspicios, acaso, suscitarían en él, que se asume como un esforzado, y de los tenaces, un justificado desdén. No solicita el don de traer a Eurídice de regreso a la superficie. Ni siquiera, como en el texto de Ovidio, el *uso* de un don. Solicita, al revés, la más tajante de las negativas. Necesita demostrarse a sí mismo que podrá sobreponerse a la mayor de las adversidades; que su estro logrará brillar pese al silencio de los hombres y la indiferencia de los dioses. Por eso articula, como intentando creerla él mismo, esta profecía negativa: "Pero no es tiempo aún. No es tiempo aún todos los días. Nunca será tiempo."

Lo que comienza como una simple constatación, en los dos primeros enunciados, concluye, a la manera de un broche, con una prospectiva que casi suena a promesa. ¿Cómo sabe el de la voz que *nunca* será tiempo? ¿Es que puede saberlo? No, no lo sabe; sólo un "adivino" podría saberlo. Lo que sucede es que está firmando consigo mismo, a través del documento autógrafa de la carta, una obligación. Se promete a sí mismo que nunca escribirá la obra maestra que acaso empieza a bullir adentro de su cerebro. Necesita prometerse a sí mismo que fracasará en ese intento desmesurado: *Nunca será tiempo*. Lo que hay que agregar es que se lo promete para darse, como si se dijera, contra la corriente, como un Hércules contrariado, ánimos de conseguirlo.

Las notas reiteradas del fracaso, asociadas a la imposibilidad de escribir, persisten en una carta que envía a su amigo Carlos Pellicer. Ahí, con cierto énfasis teatral, le declara: "No leo. No escribo (...) Lo único que puedo decirte es que estoy peleado con la poesía, con la prosa, con el libro, con todo. El día que tenga un respiro de oficina me voy a encontrar con que ya no sé escribir ni una carta." (Gorostiza *desaprende* a escribir cartas, se diría, escribiendo una carta.)

Pellicer, entonces de visita en Roma, le comunica sus planes de regresar a México. Gorostiza imagina que los dos amigos pueden llegar juntos y monta rápidamente en su carta una escenografía propiciatoria. Le pide (¿o sería mejor escribir, le suplica?): "Quédate en Europa hasta febrero del 929, que es hasta cuando yo estaré por aquí. Llegaremos juntos a

México, y yo esconderé mi lamentable fracaso dentro de tu atmósfera de gloria. Nadie notará que también he llegado yo, y eso es precisamente lo que quiero, no llegar llegando."⁶⁴

Tanta insistencia, empero, puede obligar a la sospecha. ¿De verdad Gorostiza, quien todavía ni siquiera cumple los treinta años, ha fracasado como escritor? ¿La inspiración literaria, como Eurídice a Orfeo, se le ha fugado de las manos, y ha caído para siempre en el Tártaro, en el pozo de nunca más volver? ¿Hay que creerle cuando de manera categórica declara que le resulta imposible escribir, y que piensa, todavía peor, que nunca más volverá a hacerlo? Creo que es válido preguntarse, interrumpiendo por un instante la secuencia: ¿Y si no se tratara sino de una escenografía artísticamente calculada? ¿De una "astucia" del escritor que encuentra en este parapeto patético del fracaso, del que todos los amigos están enterados, la malla de protección que le permite escribir en secreto los borradores de una obra maestra?

Una carta, una sola carta en medio de este muro de las lamentaciones, otorga un indicio de que, en efecto, Gorostiza borroneaba en la sombra, sin que nadie lo supiera, las páginas de lo que podría ser su gran poema acerca de la muerte. Desesperado del eterno catarro londinense, el siempre atribulado Gorostiza se dirige a su amigo y funcionario de Relaciones exteriores, Genaro Estrada, y le suplica que por favor lo envíe a cualquier otra legación, en París, en Madrid, en donde sea, pero que ya no soporta un día más la irrespirable atmósfera londinense. Quiere ir, le dice a su amigo: "donde sea (...), que yo pueda sacudirme de la indiferencia británica, de esta frialdad horrible del clima y de la gente."

A cambio de tan suplicado favor, Gorostiza propone: "Le ofrezco en cambio, bajo palabra, escribir un precioso libro en el término de ocho meses. Tengo muchos apuntes, muchas ideas; estoy perfectamente preparado a lanzarlas en cuanto venga el momento, ése maravilloso en que caen por sí solas, como maduras. Pero sé que el momento no vendrá en Londres porque no hay aquí la posibilidad del choque capaz de provocarlo."⁶⁵

⁶⁴ José Gorostiza, *Epistolario*, pp. 199-200

⁶⁵ *Ibid*, p. 198 Carta de Gorostiza a Genaro Estrada del 20 de abril de 1928.

Todo indica que el destinatario prestó oídos sordos a la súplica perentoria. Gorostiza no fue trasladado, como él deseaba, a otra legación diplomática en Europa, y regresa hacia finales de año a la ciudad de México. La promesa de concluir un libro en ocho meses, con la que intenta seducir al funcionario, y sobre todo la declaración: *Tengo muchos apuntes, muchas ideas; estoy perfectamente preparado...*, sugieren, si se le otorga alguna credibilidad, que la depresión londinense no le había impedido (más bien se diría, si lograra invertirse el argumento: había propiciado) la fatigosa escritura de numerosos apuntes que podrían ser el esqueleto del gran poema que probablemente entonces ya acariciaba. ¿Esto significa que, contra sus reiteradas declaraciones, difundidas *urbi et orbi*, Gorostiza escribía? Para plantearlo de otro modo: ¿A quién mentía Gorostiza, entonces? ¿A sus amigos los escritores Villaurrutia, Pellicer y Torres Bodet? ¿O al Subsecretario encargado del despacho, aunque también su amigo y escritor, el diplomático Genaro Estrada? Quizá la pregunta está mal formulada. No es que Gorostiza mintiera; al revés, les decía, a uno y a otros, la verdad, estrictamente la verdad. A Estrada, en ese momento de crisis, le revela lo de sus borradores. Tiene un libro en ciernes. Le promete terminarlo en cuanto las condiciones le sean propicias. A sus otros amigos escritores también les cuenta la verdad: ese libro no cuaja, se niega de manera desesperada a convertirse en tal. La imagen del poeta precozmente envejecido, así como la estentórea idea del fracaso, son parte quizás de una teatralización que corresponde, de algún modo, a la penosa realidad. Diez legajos de apuntes, en la medida en que desplazan y posponen de modo indefinido el libro que todos esperan, son una prueba contundente de la ruina del escritor. La imposibilidad de escribir, si se lo puede decir así, es también la imposibilidad de deshacerse de estos escombros, que a lo mejor, resultado de una obsesión que supera con creces su voluntad de forma, crecen y se desparraman en un grado insoportable en la medida en que él pretende transformarlos en un producto superior.

¿Qué puede indicar que esos apuntes, que esas ideas anotadas acaso en múltiples papeletas, eran ya el *esqueleto* de lo que más tarde se convertiría en *Muerte sin fin*? ¿No se trata de una conjetura demasiado ambiciosa, o infundada, dado que el poema en cuestión tardará todavía una década en brotar de las prensas? Creo que hay algunos indicios,

ninguna prueba al respecto, aclaro, pero sí algunos indicios, de que en el seno de la depresión londinense ya se estaba tramando lo que iba a ser el gran poema de Gorostiza.

Existen señales que ayudan a fijar, así sea con alfileres, la conjetura de que el gran poema ya se estaba escribiendo, ahí, en Londres, por debajo o por encima de las declaraciones explícitas de su autor. La primera señal, explícita, la mencioné antes: se trata de la carta a Genaro Estrada del 20 de abril de 1928. Gorostiza promete terminar un libro, y asegura que tiene entre manos algún tipo de borrador: cuenta con *muchos apuntes, muchas ideas*. Tal afirmación epistolar, por supuesto, puede muy bien ser tan sólo un argumento, sin bases, que se formula con objeto de obtener un traslado. En el supuesto de que se trate de un argumento real, esto es, apoyado en efecto por unos borradores que positivamente existen, tampoco puede descartarse la idea que se trate de los escorzos de *otro* poema, distinto o cuando menos no asimilable al que se publicará once años más tarde con el nombre de *Muerte sin fin*. Anoto lo anterior porque me interesa dejar claro que en todo esto lo que se dirime es tan sólo una conjetura.

La misma conjetura, acaso, que llega a expresar su gran amigo Pellicer cuando le pregunta, en una de sus cartas, un poco incrédulo quizás a propósito del proclamado fracaso del joven tabasqueño: "¿De verdad no haces nada? ¿Te preparas para dar el salto definitivo? Tú eres capaz de hacer maravillas. El único. Los demás hacen cosas <<muy simpáticas>>, como diría el gran Montenegro."⁶⁶

Destaco no sólo la fe de Pellicer en las capacidades de su amigo, sino la insinuación de que acaso Gorostiza se prepara, como él mismo dice, "para dar el gran salto". La referencia pelliceriana al *gran salto* hace pensar no en los dos o tres poemas que habrán de enviarse para su publicación en revistas, ni en la atildada colección de versos que habrán de concurrir en un libro, sino en el poema total, unitario, omniabarcador, que estaría gestándose en el cerebro de Gorostiza, y del que acaso algo sabía, y si no lo sabía, lo presentía Carlos Pellicer. En la opinión de Pellicer, en efecto, su amigo Gorostiza es el único capaz de realizar *maravillas*, cosas inesperadas y grandiosas. Mientras que los demás,

⁶⁶ *Ibid.*, Carta de Carlos Pellicer del 12 de julio de 1928, p. 209 Llama la atención la convicción con la que Pellicer coloca a Gorostiza por encima de sus otros compañeros de grupo. Incrédulo ante la autoproclamada "esterilidad" de su amigo, Pellicer elabora una pregunta que algo tiene de profecía: "¿Te preparas para dar el salto definitivo?"

los otros, y acaso aquí hay que incluir a "Xavier Villaurrutia y su farándula", se limitan a hacer cosas *muy simpáticas*, pero que, esto es obvio, según se desprende del pasaje, no habrán de trascender.⁶⁷

La otra señal de que en Londres ya se estaba escribiendo *Muerte sin fin*, me parece encontrarla en una carta de Gorostiza a su hermano Celestino. Cuando Gorostiza escribe esta carta, ha concluido ya con su trabajo diplomático en Londres. Se despide de Europa y pasa unos días de anheladas vacaciones en París, para luego emprender el retorno a México. Se diría que el escritor se ha sobrepuesto a la prolongada depresión londinense, y que al abandonar Inglaterra entra por fin en un estado de ánimo más sereno, que le permite incluso atrever consejos a su hermano lejano. Dos fraternas indicaciones parecen desgranarse de esta carta a Celestino: la de aprovechar el tiempo como se debe, y la de procurar --por esa misma vía-- alegrías a la madre. El antecedente es una carta en la que doña Elvira Alcalá viuda de Gorostiza, trasmite a su hijo José noticias un tanto alarmantes; doña Elvira le da a entender, con una preocupación que puede adivinarse, que su hermano está "llevando una vida de vértigo." Desde París, instalado quizás en uno de los pequeños cafés de la ciudad, apoyado en la mesa mientras disfrutaría de un *café au lait*, José cumple con sus obligaciones de hermano mayor, en aptitud de dar recomendaciones y consejos.⁶⁸

Comienza así la misiva de Gorostiza: "A tu carta, en que advierto un no sé qué de dañoso escepticismo, ha venido a sumarse una de mi mamá. Sé por ella, atenta siempre a nosotros, que estás llevando una vida de vértigo." Después de aclararle que no piensa que

⁶⁷ La expresión "Xavier Villaurrutia y su farándula" es de Pellicer, quien se explaya en la carta que se menciona acerca no sólo del disgusto que experimenta ante Villaurrutia y sus amigos, sino del escozor que le ha producido la aparición de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, que firma un señor al que "Cuesta mucho trabajo leerlo" [Jorge Cuesta], pero que en realidad es el fruto de un proyecto colectivo de los Contemporáneos. He aquí las duras palabras de Pellicer acerca de la *Antología*: "Está hecha con criterio de eunuco: a Othón, a Díaz Mirón y a mí, nos cortaron los güevos. Todo el libro es de una exquisita feminidad" Más adelante, en la misma carta, Pellicer expresa esta paradoja: "Es curioso: en el País de la Muerte y de los hombres muy hombres, la poesía y la crítica actuales saben a bizcochito francés..." No les va mejor, por cierto, en este verdadero balance generacional, ni a Salvador Novo ni a Maples Arce. Pellicer opina que Novo es "una suerte de traidorcito irresponsable." A lo que agrega, con un juego de palabras: "Novo será el primer nuevo escritor colonial." En cuanto a Maples Arce, Pellicer concluye con una pregunta que es a su vez una afirmación ominosa: "¿Y el gran Maples, que se hace la paja mañana, tarde y noche, a dos manos?..." Este documento aporta elementos para explicar la distancia que siempre, o cuando menos desde entonces, existió entre Pellicer y el grupo de los Contemporáneos como tal. Véase la carta de Pellicer del 12 de julio de 1928, en *Ibid.*, pp. 209-210

⁶⁸ Celestino Gorostiza, dramaturgo, escritor y crítico tabasqueño, nació en 1904, por lo que su hermano José es algo así como tres años mayor que él.

haya nada de malo en eso, José atreve esta reflexión: "No me extraña ese descontento, ese disgusto de tí que me dices sentir. Es nuestro mal de todos en México, y la consecuencia de nuestra vida, si no sucia, sí caprichosa, nos arrastra, cada día más débiles de voluntad. ¿Por qué no aprendemos a hacer algo de ella, algo precioso, inestimable: nuestra alegría? No malgastes el tiempo, Tino, el tiempo es corto. La cultura, la inteligencia, el arte, son programas demasiado largos para el tiempo. Yo empiezo a sentir ahora, y tú sentirás más tarde, la más grande de las angustias: que se va haciendo uno viejo para muchas cosas, que *ya no es tiempo* de hacer muchas cosas." Enseguida, después de un punto y aparte, la pregunta angustiante (aunque quizás, también, un poco retórica, pues se supone que Celestino anda en esos pasos): "¿Quién me devuelve ahora las noches gastadas en Rosales, en el Lírico, en el cabaret?"⁶⁹

Más allá de una angustia puntual relacionada con el tiempo, la de que, precisamente, acaso *ya no es tiempo...*, con lo que se insinuaría que se habría *agotado* el tiempo, que ya no *queda* tiempo para las obras, y más allá del consejo de aprovecharlo ("No malgastes el tiempo... el tiempo es corto"), lo que destaco es el contenido de la pregunta, relacionada con la voluntad. ¿Por qué no aprendemos a hacer algo de ella, algo *precioso, inestimable...*? Mi hipótesis es que aquí podría translucirse que ya él, el propio José Gorostiza, había aprendido, o estaba aprendiendo a hacer de su voluntad *algo* así. Los apuntes o borradores de ese *work in progress*, que sería para entonces el esqueleto del gran poema, pueden ser el antecedente que autoriza la valoración reiterada: "algo precioso, inestimable..." No un librito de versos, sino el gran poema, en ese momento en trance de escribirse, sería, pienso, lo único que respaldaría la aparición de estos dos adjetivos.⁷⁰

El tema de la madre, y de las alegrías que un hijo, en tanto tal, se supone, está en obligación de proporcionarle, surge en otra parte de la carta. Celestino debe corregir su conducta de crápula trasnochado, si no por una convicción personal, al menos en atención al bienestar de la madre. Así se lo expresa su hermano José, en un párrafo en el que le esboza un proyecto de disciplina laboral --y moral: "Si no puedes dedicar las horas de la

⁶⁹ Carta a Celestino Gorostiza, del 21 de septiembre de 1928, p. 218 El subrayado es de JG.

⁷⁰ En sus "Notas sobre poesía", Gorostiza manifiesta el malestar que le produce la idea sola de un libro de versos. "Treinta o cuarenta composiciones (...) suelen formar, unas tras otras, lo que el público llama <<un

noche a la lectura, y las tempranas de la mañana al trabajo, como resultado de un propósito de mejoramiento personal ¿no puedes hacerlo simple y llanamente por nuestra madre? Dale gusto, complácela, y encontrarás en ello la alegría que no encuentras en todo lo que haces. La alegría de proporcionar una alegría a otro ser, y más si este ser es una madre, no tiene comparación a la alegría de escribir una obra perfecta."

Lo que se detona en mí es esta alusión, sin duda descuidada pero a la vez soberbia, aunque no inexacta, a una *obra perfecta*. ¿Qué se puede desprender de esto? ¿Que Gorostiza estaba ya embarcado, de algún modo, en la escritura de una obra que aspiraba a tener este carácter? Más allá de que fuera posible responder de modo positivo o negativo a la pregunta anterior, lo cierto es que puede adivinarse en la carta una suerte de economía subliminal, que avanza en todo caso por debajo del agua. Gorostiza esboza lo que podría ser un pacto entre hermanos, concerniente a la felicidad de la madre. Este pacto consistiría en una propuesta de distribución de los dones, parecidos los unos a los otros, y hasta cierto punto equivalentes, puesto que conducen a lo mismo, por más que en el fondo haya entre ellos un resto incomparable. El pacto diría lo siguiente: Tú, mi hermano Celestino, te encargarás de hacer feliz a nuestra madre, con tu conducta. Yo, en cambio, la haré feliz (de otro modo) con el regalo de una *obra perfecta*.

A Celestino le corresponde entregar el don de la felicidad física, que atañe al ámbito del corazón. Bastará con que se pliegue a los deseos de la madre para que lo consiga. Al corregir su conducta hasta entonces extraviada en el libertinaje, el hijo presente puede lograr por medios inmediatos la tranquilidad y la felicidad del ser más querido. Lo suyo es un regalo directo al corazón de la madre. Al hijo ausente, que se sabe más inclinado a lo intelectual, le corresponde darle una alegría que concierne a la inteligencia. Mientras que a Celestino, físicamente presente, le toca corregir su conducta, a José, en cambio, desde la lejanía, le queda la responsabilidad (casi infinita, se diría, y por esto mismo, estremecedora) de escribir el *poema perfecto*. Que José Gorostiza insinúe, temerario, un contrato de esta naturaleza, confirma para mí que sabía muy bien lo que se traía entre las manos.

libro de versos>>. (¡Qué horrible expresión: un libro de versos!) Véase José Gorostiza, *Poesía completa*, pp. 32-33

Ahora puedo ya mencionar unas palabras de Gorostiza que translucen una confianza en sus capacidades y un estado de ánimo emprendedor, inconcebibles en la correspondencia firmada desde Londres, y que denotan, por lo mismo, un cambio. Después de las acuciantes preguntas acerca de las innumerables noches perdidas por andar de parrandas, en el Rosales, en el Lírico, en los cabarets, Gorostiza se hace esta reflexión aleccionadora: "Ahora quisiera tenerlas por delante [se refiere a las horas perdidas] para llenarlas de un sentido hondo que empiezo a tener, por fortuna no demasiado tarde. Me salvaré, creo que me salvaré, pero me está costando trabajo."

Quizás me he quedado corto. Mejor que confianza y espíritu emprendedor, es evidente que aquí emerge algo más complicado: la idea de la "salvación" personal por la obra, y la confianza de que dicha obra se logrará, por más que reconoce que le "está costando trabajo"; lo anterior, asociado, según puede inferirse, a una comprensión más profunda del tiempo. Me parece que el sentido del texto es revelador, y que no deja dudas al respecto. El poeta elabora la idea de que habrá de salvarse, y de que esta "salvación", se entiende, está vinculada de modo directo a la consecución de la obra. Pero resulta que la consecución de la obra, según una especie de causalidad metonímica, depende a su vez de *un sentido hondo que empiezo a tener*. Los hilos de la poesía y la vida se confunden en una sola urdimbre. Al laborar de modo empeñoso con sus materiales, la experiencia del poeta también sufre un cambio; no puede ya ser el mismo. Conforme avanza en su trabajo, conforme se quema las pestañas redactando los "borrones" (empleo la expresión de Góngora) que lo desvelan, el poeta empieza a adquirir *un sentido hondo*, que él habrá de insuflar, a su vez, para completar el círculo, en el texto que lo obsesiona. Este *sentido hondo* que Gorostiza *empezaría a tener*, según su modesta expresión, no es otra cosa que el tiempo. *El tiempo, como se verá en su momento, juega un papel básico en Muerte sin fin*. Presumo que cuando escribe esta carta, y gracias a su trabajo previo con los borradores, Gorostiza llega a sentir que así sea de modo aproximativo ha hecho suyo, y se ha compenetrado de, un sentido más hondo de la temporalidad.

¿Se encuentra Gorostiza trabajando, pues, por ese entonces, en las primeras versiones de *Muerte sin fin*? El párrafo inicial de esta misma carta me dice que sí. Transcribo el fragmento para que el lector discierna el grado de cercanía que existe entre

uno de los enunciados de la carta y un par de versos que habrán de aparecer, con pertinentes modificaciones, en *Muerte sin fin*. Al abordar el espinoso tema del tiempo perdido en las trasnochadas con los amigos, José Gorostiza describe a su hermano Celestino en estos términos la situación: "Todos los muchachos inteligentes de México, y yo era uno de ellos, salen a las calles a prodigarse en una actividad estéril: el baile, la copa, la tanda; siempre aburridos, siempre dramáticos, siempre sedientos de no encontrar lo que buscan porque en realidad no buscan nada. Matar un día, una hora; ahogarse, aturdirse, entontecerse <<para lo mismo repetir mañana>>".

Al lado de la expresión coloquial de *matar el tiempo*, muy usual en el español hablado en México (Por ejemplo: ¿Qué haces, Francisco? --Nada, aquí nada más, *matando* el tiempo), surge aquí de modo estratégico una fórmula tomada de los sonetos religiosos de Lope de Vega: "Para lo mismo repetir mañana." Es Cristo en persona quien llama a la puerta. Se trata de un acontecimiento trastornador, que el dueño de la casa deja pasar sin medir las consecuencias, o quizás midiéndolas, distraído como está en otros menesteres o diversiones. Que vuelva a llamar mañana, indica el personaje, para el día de mañana *responder* lo mismo, y así hasta el infinito. Esto quiere decir que el interpelado *nunca* recibirá el mensaje, por la sencilla razón de que no lo quiere recibir. Lo que se impone en el poema es la lógica de la posposición, la del ir postergando la decisión que salva, como lo deja ver el terceto final del soneto: "¡Y cuántas, hermosura soberana, / <<Mañana le abriremos>>, respondía, / para lo mismo responder mañana!>>".⁷¹ Es cierto que Lope de Vega, como se anota arriba, no dice de modo estricto "repetir mañana", sino "*responder* mañana", pero ya la "translación" realizada por Gorostiza se apropia del verso y lo aproxima a su manera personal de escribir. Y a su interés, podría agregarse, en la idea de repetición. En efecto, las líneas pertinentes de *Muerte sin fin* lo traducen en estos términos: *Para tornar mañana por sorpresa / en un estéril repetirse inédito*. O sea: para que no vuelva a pasar nada otra vez, para que siempre pase lo mismo, que es el sentido que la expresión tiene en el texto de Lope de Vega.

⁷¹ Lope de Vega, *Obras poéticas*, t. I. Edición, introducción y notas de José Manuel Blecua. Barcelona, Editorial Planeta, 1969, p. 325

Por supuesto, lo que encuentro en el poema de Gorostiza no es una calca sino una reformulación de la frase, en la que parece sobresalir una idea repetitiva que sería como la fórmula de la mecánica del universo. Y la idea, cuando menos en el trasfondo, de la "salvación". La idea de la "salvación", denegada en el texto de Lope, aparecerá en efecto de modo positivo en el poema de Gorostiza, por la vía de una pasmosa restitución de todo el universo a su matriz originaria, que no sería otra cosa, sino Dios, a cuyo portentoso seno, en la forma de un *fecundo río de enamorado semen* que regresa, confluyen todas las criaturas. Se vislumbra así, en esta relación con un famoso texto de Lope de Vega, no sólo una resonancia textual en el nivel de la frase, sino acaso una suerte de simpatía profunda que estaría vinculada con una preocupación de índole religiosa. Adelanto, acaso demasiado rápido, una hipótesis en la que habré de ocuparme en otra parte de este libro.⁷²

La vinculación con Eliot, me gustaría sugerirlo, obedece a un patrón análogo. Se la habrá de encontrar, no sólo en el nivel de la frase, no sólo en las reiteraciones enunciativas, ni siquiera en el esquema tripartita presente, como se vio, en un cierto recodo de *Miércoles de ceniza*, sino en una resonancia de tipo ideológico, en la que habría que destacar una preocupación religiosa bastante similar. Thomas Stearns Eliot, aunque de origen norteamericano, aparece como una figura de cierto modo excéntrica; no comparte los valores pragmáticos de la civilización norteamericana ni su formación religiosa tiene que ver con el protestantismo. Educado en el seno de una familia católica, hijo de una poeta norteamericana más o menos desconocida cuyos temas predilectos eran la historia de San Juan Bautista y la resurrección de Lázaro, Eliot, un egresado de Harvard, y brillante promesa filosófica, obtiene una beca para estudiar en Europa, por lo que se traslada a Marburgo, con la idea de pasar ahí un semestre e ingresar después al Morton College de Oxford, en Inglaterra, donde piensa seguir los cursos sobre Aristóteles que imparte uno de los discípulos de Bradley, el pensador a quien trabaja en su tesis de doctorado. El estallido de la primera Guerra Mundial lo obliga a abandonar antes de tiempo Marburgo, y a apresurar su viaje a Inglaterra, donde conoce a Ezra Pound y le hace leer sus poemas. Pound se entusiasma de tal manera con el joven poeta norteamericano, que escribe sobre él

⁷² Los epígrafes, tomados todos de la Biblia, una referencia muy directa al *Génesis*, así como alguna resonancia de la *Epístola a los Romanos* de Pablo, ubicada de modo estratégico en el clímax del texto,

y mueve sus influencias para que sus textos lleguen a las prensas. Con ello, la vida de Eliot cobra un giro completo. Acaba postergando la filosofía para abrazar de lleno una carrera literaria, que ya no abandonará. No sólo se queda a vivir en Inglaterra, donde trabaja primero en un banco y luego como editor en la prestigiada casa Faber and Faber: corona su nueva identidad personal convirtiéndose a la iglesia anglicana en 1927, y adoptando en noviembre de ese mismo año la nacionalidad inglesa.

Aunque *Prufrock y otras observaciones*, el primer libro que le publica Pound, es de 1917, la celebridad de Eliot se debe sobre todo a *La tierra baldía* de 1922. A este libro le siguen *Los hombres huecos* (1925), *Miércoles de ceniza* (1930) y *Cuatro cuartetos* (1943).⁷³ No hay que dejar de lado, sin embargo, sus agudos ensayos de crítica literaria, entre los que se cuentan *The Sacred Wood* (1920), y su ensayo sobre *Dante* (1929). La terminante postura de Eliot en torno a la impersonalidad del poeta, así como su teoría del *correlato objetivo*, que se examinaron antes, para mencionar tan sólo dos de sus ideas más conocidas, permiten medir cuál es el rango de la influencia del Eliot crítico literario en la conciencia poética contemporánea, y de modo específico, en las concepciones de su colega Gorostiza. Ambos escritores, de hecho, comparten una parecida posición dentro de la escena literaria que les toca vivir. Gorostiza, como se dijo antes, abraza una vanguardia bien temperada, que descrea de los estallidos y los llamados revolucionarios, y se muestra de cierto modo obsesionado, como empieza a verse, por el tema de Dios. Su posición ante las "novedades" literarias, sin ser de franco rechazo, no deja de translucir una reserva que puede asociarse a un cierta mentalidad conservadora. En una carta a Jaime Torres Bodet, que luego éste citará en un ensayo publicado en *Contemporáneos*, Gorostiza sostiene: "En todo caso es mejor no modernizarse, sino entroncar bien en lo viejo. Si me dieran facultades para escribir *Hermann y Dorotea* o el *Ulysses*, escribiría aquél."⁷⁴

podrían reforzar (como se verá en su momento) la contextura teofánica del poema.

⁷³ *La tierra baldía* y *Los hombres huecos*, aparecieron publicados, como se ha dicho, en la revista *Contemporáneos*, en traducciones de Enrique Munguía y León Felipe, respectivamente. El título del primer poema fue traducido, en la versión de Munguía, como *El páramo*. Véase Guillermo Sheridan, *Índices de <<Contemporáneos>>*, pp. 208-211

⁷⁴ Citado por Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a <<Contemporáneos>>*. Zamora, El Colegio de Michoacán, 1997, p. 328. El ensayo de Torres Bodet, "Perspectiva de la literatura mexicana actual 1915-1928", se publicó en la revista *Contemporáneos*, núm. 4, septiembre de 1928.

Aunque Eliot es partidario del verso libre, y pasa por ser uno de los renovadores de la poesía en lengua inglesa del siglo XX, al aclimatar en el verso las técnicas de la yuxtaposición y de la asociación libre de los materiales, no deja de moverse sin embargo dentro de un fondo conservador. Es conservador en asuntos de religión (católico primero, y luego anglicano, la versión inglesa del catolicismo); es conservador en su percepción de la historia literaria (como lo demuestra su interés por Dante y su predilección por los poetas isabelinos); es conservador en su actitud de algún modo añorante frente a la enajenación del hombre contemporáneo, y hasta en los temas de política partidista. Este artista de vanguardia, podría decirse, aunque esto a primera vista parecería inconciliable en alguien que contribuyó en gran medida a revolucionar la literatura de su época, se perfila como un acérrimo defensor de la tradición a la que pertenece. El mismo Eliot ostenta esta consciencia de sí cuando se declara: "anglo-católico en religión, monárquico en política, clásico en literatura."

Tiene razón George Steiner en *Después de Babel*, cuando observa: "Aun en sus momentos de mayor estridencia, lo nuevo se ha delineado contra el trasfondo y el marco de la tradición. Stravinsky, Picasso, Braque, Eliot, Joyce, Pound --los <<hacedores de lo nuevo>>-- han sido neoclásicos y a menudo tan respetuosos del canon precedente como sus precursores del siglo XVII."⁷⁵

Varios años antes, Octavio Paz había atrevido en torno a la figura de Eliot una opinión similar en *El arco y la lira*: "*The Waste Land* ha sido juzgado como un poema revolucionario por buena parte de la crítica inglesa y extranjera. No obstante, sólo a la luz de la tradición del verso inglés puede entenderse cabalmente la significación de este poema. Su tema no es simplemente la descripción del helado mundo moderno, sino la nostalgia de un orden universal cuyo modelo es el orden cristiano de Roma. De ahí que su arquetipo poético sea una obra que es la culminación y la expresión más plena de este mundo: *La divina comedia*."⁷⁶ La poesía de Eliot, según esto, estaría animada por un franco deseo restaurador. Se trata, en ella, de restaurar el orden perdido, la unidad imperial representada por la conjunción del poder político y espiritual que encarnó una vez Roma, y que acaso, en

⁷⁵ George Steiner, *Después de Babel* México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 475

⁷⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 76-77

el nivel de los arquetipos, lo encarna ya para siempre. De hecho, Paz va todavía más lejos al señalar, en este mismo libro, de un modo que se antoja un tanto difícil de probar, que "Eliot desea efectivamente regresar y reinstalar a Cristo."⁷⁷

¿Podría mencionarse algún pasaje de la obra poética o ensayística de Eliot donde, en efecto, se exprese este deseo de *reinstalar a Cristo*? Pueda realizarse o no lo anterior, lo que sí es cierto es que este Eliot tendría que ser, en dado caso, el mismo que ante la amenaza del ejército alemán y de sus aliados, durante la segunda guerra mundial, como desafiando los automatismos y la inercia misma de las discusiones políticas de la época, se niega a condenar sin más trámite al enemigo, formando filas dentro de un previsible patriotismo que estaría a la orden del día. En una carta de septiembre de 1939 dirigida al *New English Weekly*, Eliot justifica su posición: "...debemos hacer un esfuerzo adicional hacia la rectitud y la inteligencia. No podemos efectivamente denunciar al enemigo sin entenderlo; y no podemos entenderlo a él a menos que nos entendamos a nosotros mismos, con nuestras debilidades y nuestros pecados (...)"⁷⁸ Creo que esta sola declaración lo pinta de cuerpo entero.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 79

Cuando Gorostiza cierra el capítulo londinense, de seguro no imagina que lo que le espera en México es una nueva "temporada en el infierno", acaso más escabrosa que la que acaba de padecer en la isla británica. El retorno al solar natal no constituye un acontecimiento reconfortante, no al menos si se toman en cuenta las difíciles circunstancias que debe afrontar el escritor. La primera de ellas es de carácter laboral. Al volver a México, Gorostiza pierde el empleo de primer escribiente que tenía en Londres, y nada indica que en la Secretaría de Relaciones Exteriores se le haya ofrecido alguna opción de trabajo. Aunque sería exagerado suponer, a partir de esto, que se ha enajenado la protección del político y escritor Genaro Estrada, encargado entonces del despacho en la Secretaría, y uno de los reconocidos mecenas del grupo Contemporáneos, no podría decirse que su situación económica es para nada boyante. De las dificultades del momento, algo podemos saber a través de este signo: se ve obligado a impartir unas clases de literatura mexicana en la Escuela Preparatoria. La segunda circunstancia es generacional: aunque acaba de aparecer la *Antología de la poesía mexicana moderna*, que firma Jorge Cuesta, pero que en realidad es obra colectiva del grupo, o de una parte del grupo, sería más adecuado decir, pues no intervienen en ella Novo, Owen ni Gorostiza; y aunque empieza a circular en ese año la publicación que les da el nombre bajo el que los conocemos, la revista *Contemporáneos* que dirige Bernardo Ortiz de Montellano, hay indicios de que el "grupo sin grupo" había entrado hacia finales de 1928 en un proceso de desintegración que --salvo algún frustrado intento de levantar cabeza-- habría de ser irreversible. Por primera vez desde que se iniciaron en el camino de las letras, los miembros del grupo sienten que ya no existen los

⁷⁸ Véase A. David Moody, *Thomas Stearns Eliot Poet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 325-26

proyectos capaces de concitar sus complicidades, y empieza cada cual a trabajar por su lado, en una suerte de soledad impuesta que los obliga a dar lo mejor de sí mismos. Varios testimonios, como mostraré más adelante, confirman esta desintegración.

Este año, por cierto, es también el del asesinato del general Álvaro Obregón, presidente de la república que acababa de reelegirse en el cargo, con lo que anulaba el postulado revolucionario de "Sufragio efectivo, no reelección." Su muerte obliga a una serie de reacomodos al interior del aparato político que deja desubicados, o al menos, en situación precaria, a varios miembros del grupo. El más señalado de todos ellos, Jaime Torres Bodet, acepta un puesto diplomático en Relaciones Exteriores y abandona el país.

La tercera circunstancia, ligada a lo anterior, tiene que ver con José Vasconcelos. El primer mecenas del grupo, en efecto, el mismo que desde la Secretaría de Educación había propiciado la aventura prolatinista de *La Falange*, convertido ahora en político disidente, lanza su candidatura a la presidencia de la república, en un intento por desbancar al "grupo Sonora" que se había apoderado de las instituciones de la revolución.⁷⁹ El proyecto democrático de Vasconcelos abortó debido a un fraude escandaloso en el que no faltaron los asaltos a las casillas y las urnas robadas con lujo de violencia. Cuando el pueblo vasconcelista en 1929 salió a las calles a protestar por el fraude, la represión, orquestada desde los altos círculos del poder, no se hizo esperar. Una enorme concentración en la Alameda Central fue disuelta a balazos; ahí cayó, abatido por los disparos, el líder vasconcelista Germán de Campo, según testimonio de Mauricio Magdaleno en *Las palabras perdidas*. Como observa David Brading: "Una vez más en la historia mexicana Huitzilopochtli, el Dios de la guerra, desterraba a la serpiente emplumada."⁸⁰ Sin responder a la violencia con la violencia, Vasconcelos sale de México e inicia un destierro que no termina sino cuando el "maximato" del general Calles es neutralizado por Cárdenas, o sea, durante la segunda mitad de la década de los treinta. Es significativo que con excepción del poeta Carlos Pellicer, quien va a dar a la antigua cárcel de Belén por sus actividades en

⁷⁹ Como lo documenta Merlin H. Forster, el "grupo sin grupo" disfrutó de tres mecenas sucesivos: a) El de José Vasconcelos, de 1920 a 1924; b) el de Bernardo J. Gastélum, Secretario de Salubridad, de 1925 a 1928; y el de Genaro Estrada, encargado del despacho en la Secretaría de Relaciones Exteriores, de 1929 a 1932. Véase Merlin H. Forster, *The <<Contemporaneos>>, 1915-1932: A Study in Twentieth-Century Mexican Letters*, p. 21

⁸⁰ David A. Brading, *Mito y profecía en la historia de México. México, Vuelta, 1988*, p. 200

favor de Vasconcelos, ninguno de los antiguos "escuderos" del Maestro de América lo siga en su campaña en pos de la presidencia. Esto no obsta para que no resientan los efectos de una represión que no sólo acabó con el vasconcelismo en tanto fuerza política, sino que de igual modo estigmatizó todo aquello que estuviera de algún modo asociado con él.

La *debácle* del vasconcelismo tuvo que haberlos afectado. En unas rápidas estampas que datan de esa época, Xavier Villaurrutia deja entrever algunas señas de la violencia ambiente cuando relata, en una suerte de diario o cuaderno de apuntes, lo que sería una escena vivida por él en el tranvía de regreso a su casa. La entrada anota, sin dar más detalles, "febrero." El escritor, sentado, se entretiene con una *Vida de Luis de Baviera*, cuando entran dos soldados y un hombre de aspecto campesino. Es obvio que lo llevan preso. Villaurrutia finge continuar su lectura, pero no deja de prestar atención a lo que sucede. ¿Por qué han detenido al campesino? ¿Por qué lo llevan preso? Villaurrutia transcribe la frase captada al vuelo: "...dicen que porque nos levantamos contra el gobierno." El relato concluye cuando los soldados y el campesino descienden del tranvía en la esquina de la cárcel de Belén.

En otra entrada, salpicada de angustia e impotencia, el escritor refiere un par de estancias en la ciudad de Cuautla. Salvador Novo, según esto, habría invitado a Villaurrutia --pero no sólo a él: también a Gorostiza, Luquín y Ermilo Abreu Gómez-- a escribir un capítulo de su vida. Villaurrutia anota que le gustaría concentrarse en los episodios de Cuautla, utilizando para el efecto algunas de las notas del diario. Aunque se trata de un esbozo de apenas cinco renglones, en él se trasminan los signos ominosos de una violencia que se torna tanto más inquietante en la medida en que el escritor no aporta mayores datos para su ubicación: "Recuerdo el día en que cortaron las comunicaciones con México. Y los días siguientes llenos de zozobra. Desde el cuarto del hotel, nuestra indecisión, mi cólera, cuando, al tercer día vimos partir un tren lleno de turistas --el único que salió a México esos días--, impotentes mi madre y yo para salir con él.(...)"⁸¹

¿La estancia en Cuautla obedece a una prescripción médica? --en un pasaje se mencionan los baños de aguas sulfurosas. ¿O se han trasladado Villaurrutia y su madre a ese lugar para escapar de la represión? ¿La mencionada sensación de "impotencia", tiene

que ver con el miedo de regresar a la capital? Se descarte o no la última de las hipótesis, que a mí me parece verosímil, los apuntes de Villaurrutia aportan de cualquier modo una estampa acerca de la situación por la que atravesaba el país, y que de seguro debió afectarlos.

En su edición del *Epistolario* de Gorostiza, Guillermo Sheridan llama la atención sobre un párrafo de carácter testimonial, tomado de un "Cuaderno" de Villaurrutia fechado en 1929. Aunque se trata de un testimonio muy íntimo, que expresa decepción en torno al asunto de la amistad, también se lo podría tomar como un indicio de los desajustes que experimenta ya por entonces el "grupo sin grupo." La entrada del diario anota "19 de junio", y dice así: "Este año ha sido el de la transmutación de los valores de amistad. ¡Cuántos nombres, cuántos hombres quedan, acaso dichosamente lejos, lejos de mí ahora, después de una valoración que no me propuse hacer sino que ellos me obligaron a hacer frente a su egoísmo, su vanidad, su estupidez. Claro está que no eran mis amigos pero obrábamos como si lo fuéramos. Su distancia me apena, reduce mi orgullo y me deja en las manos una libertad que habré de cumplir. ¿Cómo?"⁸²

Una carta de ese mismo año de José Gorostiza a Jaime Torres Bodet, entonces vecindado en Madrid, refleja a su manera esta situación de zozobra en la que no deja de jugar un papel el "desencuentro" que se ha producido entre los integrantes de la generación. Casi lo primero que hace Gorostiza es presentar una disculpa a su viejo amigo: "Ahora puedes comprender mejor mi conducta de recién llegado a México. Afortunadamente, no hubo explicaciones entre nosotros. No hubiera sabido darlas, porque yo mismo no me comprendía. Podía ver que estaba de una sensibilidad sumamente alterable: todo me ofendía y me lastimaba."

Se entendería mal si se piensa que aquí se ventila sólo un problema de hipersensibilidad imputable al melancólico Gorostiza. Aunque puede adivinarse que el regreso de Europa no ha sido nada fácil para un escritor que parecía estar sumido en un permanente estado de depresión, queda claro, por lo que se dice unas pocas líneas más

⁸¹ Véase Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 606 y 612

⁸² *Ibid.*, p. 616 Por ese entonces, varios de los integrantes de Contemporáneos han salido a cumplir misiones diplomáticas en el extranjero. Además de Torres Bodet, hay que agregar los nombres de Enrique González Rojo, quien se encuentra en Italia, y de Gilberto Owen, quien trabaja en el consulado de Nueva York.

adelante, que se trata cuando menos de una crisis generacional. Escribe Gorostiza: "En esta crisis que no era mía, que no era de mis amigos, sino nuestra y ajena a nosotros, lo único exigible era que supiéramos salvar nuestra amistad (...) Ahora que he vuelto a ser mexicano y que recuerdo mi viaje con la misma incierta complacencia con que recordamos el día que tuvimos un bello gesto, *sé que nada me ha separado de ustedes sino una diferencia de ritmo.*"

¿Se le habían subido los humos a Gorostiza por el hecho de haber vivido en Europa? Me parece que no. Vale la pena, empero, transcribir la parte final de este párrafo, porque documenta la disgregación física e incluso moral que experimentaba por entonces el grupo. Anota Gorostiza: "Nunca creí que yo estuviera mejor o más alto. Los quiero mucho para eso. Es más: sabía que ustedes eran los únicos --europeos en México-- con quienes podía continuar en inteligencia. ¿Por qué, pues, no fue así enseguida? *Habría que ver hasta qué punto intervino en ello la circunstancia de que los acontecimientos habían dispersado ya al grupo físico.* En ese momento de ¡sálvese quien pueda! Era justo y perfectamente explicable que cada quien mirara, sobre todo, a sí mismo."⁸³

No está por demás recordar que 1929 es el año del famoso "lunes negro" que sacude a la economía norteamericana desde las calles de Wall Street, y que nunca como antes pareció inminente que el sistema capitalista mundial estaba a punto de "derrumbarse". En una carta del 2 de diciembre de 1929, Torres Bodet recomienda a su amigo: "Que tus cartas próximas no tengan ya ese tono de boletines de melancolía."⁸⁴ Como si este comentario estimulara su vena depresiva, Gorostiza contesta a principios del año siguiente: "De mí, nada nuevo. Estoy más triste, aislado y pobre que nunca. La suerte, de espaldas. He solicitado la ayuda de medio mundo para mejorar mi posición y nada he obtenido, ni siquiera una clase de escuela secundaria. Mis hermanos, cesantes. Donde he conseguido que alguien me proponga, la <<superioridad>> no me acepta. Parece que he llegado a ser un perfecto desconocido. Me gustaría esta situación si tuviera dinero; pero, en fin, ya

⁸³ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, pp. 229-30 El subrayado es mío. El hecho de que Gorostiza explique que no reanudó "enseguida" la conversación con sus viejos amigos, pone en entredicho la aseveración que ubica a Gorostiza en el llamado "Parnasillo" de Salubridad. Contra lo que se asienta en una nota de pie de página en un libro reciente, es obvio que no perteneció a él. Cf. Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, p. 162

⁸⁴ *Ibid.*, p. 243

pasará. En estos momentos más vale no intentar nada. Le falta persuasión a mi voz y simpatía a mis rasgos. Lo grave es que entretanto envejezco. Ya tengo un gran mechón de canas en la cabeza."⁸⁵

Hay huellas de que hacia 1931 la situación económica de Gorostiza empieza a mejorar. Información de Alfonso Taracena lo ubica en el Departamento de Bibliotecas de la Secretaría de Educación Pública, aunque un dato del propio Gorostiza conduce más bien a la Secretaría de Hacienda.⁸⁶ Lo anterior, empero, no se refleja en el estado anímico del escritor, quien se describe prisionero de la mayor apatía: "Querido Jaime: Han pasado los días y los meses, quizá un año también, sin escribirte. Tampoco he escrito a nadie en todo este tiempo (...) Todo esto me lo reprocho airado, pero las cosas vuelven a quedar donde estaban: en una apatía, una indiferencia alarmante que, sin yo saber cómo, ha hecho presa de mí. ¿Mi aislamiento en Hacienda? ¿El odioso, inagotable y estéril trabajo de oficina? ¿La indiferencia de mis propios amigos? ¡Qué sé yo!"

Esta carta, fechada en noviembre de 1931, contiene además de un balance generacional, el testimonio de una crisis irremontable. El hecho de ser Gorostiza uno de los miembros prominentes de la generación, le confiere un valor especial a este documento del que reproduzco el siguiente párrafo: "En estos últimos años nuestro México se ha convertido en una ciudad de Robinsones, hoscos y amargados, violentos y egoístas, entre los cuales me encuentro yo mismo, aunque más por instinto de defensa que por otra cosa. Hemos llegado ya al momento crítico de nuestra generación: el de la soledad. Durante muchos años, del 20 al 28, no se hubiera podido distinguir al grupo nuestro, como tal, de cada uno de sus individuos, animados todos en lo individual por un espíritu de grupo. No sólo *La Falange*, *Ulises* o *Contemporáneos* fueron obra conjunta de esta generación, resultado lógico de su convivencia, sino los libros mismos, ya sean *Dama de corazones* o *Novela como nube*, ya otros en la poesía, que obedece a una concepción unánime del arte. No creo que antes, en la historia literaria de México, se haya presentado el caso de una juventud como la nuestra, tan homogénea. Con una interdependencia ideológica tan

⁸⁵ *Ibid.*, p. 246 Carta del 26 de febrero de 1930. Es probable que la cercanía de otra época con Vasconcelos sea lo que le enajena el visto bueno de la "superioridad". Hacia principios de 1930, está muy fresca la persecución contra el movimiento vasconcelista. Con buen sentido, Gorostiza refiere que en estos momentos "más vale no intentar nada."

evidente y una asiduidad tan sostenida del trato personal; circunstancias que no supimos prolongar después, cuando roto el lazo material que nos unía --Educación, Salubridad, nómina sin fin-- apareció cada quien, a plena luz, en toda su bajeza."

Queda claro, por lo que dice Gorostiza, que el grupo ha dejado prácticamente de existir. La *nómina sin fin* --sarcástico adelanto de lo que será el título del poema por publicar-- no puede ya congregarlos. Los proyectos generacionales quedaron en el pasado.⁸⁷ La homogeneidad estilística, que acaso era un motivo de orgullo, se convierte ahora en una imposibilidad. Gorostiza lo afirma de modo dramático: ha llegado el momento de la soledad, y esta soledad atañe no sólo al hombre sino al artista. Aunque es cierto que, ocupado como estaba en otras tareas, Gorostiza no colaboró en *La Falange*, impresiona la claridad con la que subraya no sólo el hilo de la continuidad advertible en estas tres revistas, que corresponden cada una de ellas a un mecenazgo muy específico, sino la comunidad de la obra que hasta entonces los hermanaría en sus creaciones lo mismo en prosa que en verso.⁸⁸ Lo anterior no disimula, sin embargo, un reproche: esa comunidad de proyectos no la supieron prolongar una vez que concluyó el lazo económico que los aglutinaba.

Después del balance, el testimonio de la crisis. El diagnóstico de Gorostiza, que arranca del hecho incuestionable de la dispersión del grupo, tiene algo de escalofriante: "¿Qué vamos a dar ahora aislados?", se pregunta. A lo que él mismo agrega, como si se contestara: "Todos están en crisis, lo mismo Novo que Montellano, lo mismo Xavier que González Rojo. Desaparecido el grupo, el espíritu de grupo, ahora se ha hecho preciso a cada quien encontrarse un espíritu propio, una clara y definida personalidad. ¡Tremendo problema cuya solución no he visto que nadie acometa honradamente! Porque en el fondo

⁸⁶ Tomo el dato de Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, p. 127, nota.

⁸⁷ La revista *Contemporáneos*, en efecto, deja de publicarse en 1931. Todavía más, en una carta a Merlin H. Forster, Salvador Novo refiere el mecenazo de Genaro Estrada en beneficio de lo que él llama el "grupo ya entonces disperso (1930)". Véase Merlin H. Forster, *The <<Contemporáneos>>, 1915-32: A Study in Twentieth-Century Mexican Letters*, " p. 193

⁸⁸ *La Falange*, como se dijo, corresponde al mecenazgo de Vasconcelos; *Ulises*, al de Bernardo J. Gastélum; *Contemporáneos*, al de Genaro Estrada. *Dama de corazones* y *Novela como nube*, son los nombres de dos novelas de Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.

la crisis no es literaria sino moral: no tenemos fe, ni ideal, ni amistad, ni pudor, ni honradez. ¿Qué arte puede basarse en ese horroroso vacío?"⁸⁹

Lo que Gorostiza detecta, y me parece que no le falta razón, es lo que podría llamarse una "crisis de crecimiento." Lo discutible en todo caso es el tono autoflagelante. Y la injustificada dosis de desesperación. En una carta desde Madrid, en la que define a su generación como "una generación interrumpida", Jaime Torres Bodet, quien al parecer acepta en términos generales el diagnóstico de su amigo, se apresura a corregir empero sus exageraciones: "Y, sin embargo, Pepe, no: el balance de nuestra generación no es tan desesperado como tu melancolía lo imagina. Y no lo es, por una razón espléndida: porque, dichosamente, la hora del inventario y del corte de caja no ha sonado aún para nosotros. Somos jóvenes. Ustedes --tú, Bernardo, Novo, Xavier, Enrique y Ermilo-- lo son mucho más que yo, en virtud de esta circunstancia: continúan reunidos."⁹⁰

Torres Bodet está en lo correcto al señalar el "pesimismo excesivo" del balance de Gorostiza. Hacia 1932, en efecto, "la hora del inventario y del corte de caja no ha sonado aún." Las grandes contribuciones de "Contemporáneos" a la literatura mexicana no se darán a conocer, la mayoría de ellas, sino hacia finales de la década, o a principios de la siguiente. De tal suerte, el *Estudio en cristal*, de Enrique González Rojo, aparece publicado en revista en 1936; *Cripta*, de Jaime Torres Bodet y *Muerte de cielo azul*, de Bernardo Ortiz de Montellano, se publican en 1937; *Nostalgia de la muerte*, de Xavier Villaurrutia, en 1938; *Muerte sin fin*, de Gorostiza, en 1939; *Canek*, el relato más conocido de Abreu Gómez, en 1940; el *Canto a un dios mineral*, de Jorge Cuesta, en 1942; el *Libro de Ruth*, de Gilberto Owen, en 1944. Una cosecha espléndida que confirma, de cierto modo, las predicciones de Gorostiza, pues fue la disolución del grupo la que habría obligado a cada cual, bajo el lema de ¡sálvese quien pueda!, a dar lo mejor de sí mismo.

Me he detenido en esta carta de Gorostiza porque representa, según mi punto de vista, la versión "privada" de un argumento público, que quiere --y así lo hace, en efecto-- dirimirse en las publicaciones de la época. A principios de 1931, o sea, casi diez meses

⁸⁹ José Gorostiza, *ibid.* Carta del 25 de noviembre de 1931, pp. 253-54

⁹⁰ *Ibid.* Carta de Jaime Torres Bodet a José Gorostiza, del 13 de marzo de 1932. Obsérvese que Torres Bodet incluye dentro de la generación al escritor Ermilo Abreu Gómez (1894-1971), asiduo colaborador de la revista *Contemporáneos*.

antes de dirigir su carta a Torres Bodet, José Gorostiza publica un artículo insólito que puede entenderse como un ataque contra algunos de sus compañeros de grupo, pero que es sobre todo *otra versión* acerca de la crisis, y un remedio más que heroico para salir de ella. El artículo se llama "Hacia una literatura mediocre", y en él Gorostiza, después de constatar los pobres resultados arrojados por lo que sería un año de publicaciones literarias, y de describir la endeble situación que tiene el escritor dentro de la vida cultural del país, expone una propuesta provocadora, capaz de revertir un proceso que según él viene desde tiempos de la Colonia. Como si retomara las directrices mexicanistas de *La Falange*, Gorostiza sostiene que es necesario crear una tradición nacional en literatura, aun a riesgo de que, en tanto que esta tradición no existe, las obras que se produzcan tengan que ser de inferior calidad. De lo que se trataría es de cultivar de modo deliberado una literatura mediocre, cosechada a ras de suelo, capaz de rescatar los temas mexicanos, y de sentar con ello las bases de una futura literatura superior, capaz ella sí de producir las obras maestras a las que estaríamos destinados.

No me cuesta trabajo decir que esta propuesta proviene en línea directa de *La Falange*, tal y como lo indica la encomiosa mención de Guillermo Prieto, nombre que los redactores de la extinta publicación habían asociado con "el agua luminosa del poema mexicano". Sostiene José Gorostiza: "No condeno por un solo instante nuestra pequeña literatura, exquisita, de origen europeo. Menos mal que existe. Pero abogo, eso sí, porque se tire un puente de literatura espesa, cosechada a ras del suelo, antiartística, como la que hicieron en otras épocas el Pensador Mexicano, don Guillermo Prieto y nuestros primeros novelistas, para que el lector medio pueda alcanzar en dos o tres generaciones la ribera mental que han ganado solos, a brazo partido, los mejores intelectos mexicanos."⁹¹

Gorostiza no disimula su malestar ante lo que considera un error histórico. Estima que su generación, o cuando menos una parte de ella, ha creado "una buena literatura de

⁹¹ José Gorostiza, *Prosa*, p. 154 El artículo se publicó en *El Universal Ilustrado*, el 15 de enero de 1931. Recuérdese que en una de las cartas a Torres Bodet, Gorostiza había declarado que sus amigos de Contemporáneos eran los únicos "europeos en México" con los cuales podía asociar sus esfuerzos. En relación con las posiciones "nacionalistas" de los primeros Contemporáneos, véase mi artículo "Los Proto-Contemporáneos en *La Falange* (1922-1923)". Llama la atención que el más riguroso de los poetas de Contemporáneos, en cierto sentido el más autocrítico, el que tenía mayor consciencia de su *métier*, se pronuncie en este caso en favor de una "literatura espesa, cosechada a ras del suelo, antiartística."

importación", pero a costa de desatender el llamado del suelo. Va más lejos aún en su ataque, al denunciar el estrabismo cultural de muchos de sus compañeros, demasiado apegados, como él los ve, a la cultura española y francesa, y desinteresados al mismo tiempo de lo que tendría que ser una tradición nacional. Sostiene Gorostiza: "Me engaño mucho o el proceso que he intentado describir y que no empezó a últimas fechas, sino desde la Conquista --proceso de separación entre intelectual y pueblo--, ha dado origen a que todavía en la actualidad, a ciento veinte años de la independencia política, la inteligencia bizca de México tenga un ojo en la tradición española y el otro en la francesa, y trate de caber un poco idealmente en ellas, en lugar de esforzarse por ir haciendo, ya que no la hay, una tradición mexicana."⁹²

Recuérdese que para Gorostiza, según los términos que utiliza en una carta a Torres Bodet, la crisis en la que se encuentra el grupo al que pertenece no sólo es literaria sino también de índole moral. Atrapado en una sensación de nihilismo, Gorostiza piensa que su generación se ahoga literalmente en la nada. Han desaparecido, así lo dice, la fe, el ideal, la amistad, el pudor, la honradez. "¿Qué arte --parece gritar Gorostiza-- puede basarse en ese horroroso vacío?" La respuesta que propone el polémico artículo sería la siguiente: cultivar una literatura del suelo. Sepultar el *horror vacui* con paletadas de nacionalismo.

Resulta fácil, para nosotros, mirar con ironía estas posiciones, en las que, hay que decirlo, se dirimía un asunto de la mayor seriedad. Aunque el artículo de Gorostiza se queda sin contestación, la bomba de tiempo contenida en "Hacia una literatura mediocre" estalla un año después, cuando Alejandro Núñez Alonso realiza desde las páginas de *El Universal Ilustrado* una encuesta en torno a la pregunta: "¿Está en crisis la generación de vanguardia?"

Con la malicia del caso, Núñez Alonso entrevista a algunos de los escritores más notables del momento, entre ellos, Xavier Villaurrutia, Novo, Guillermo Jiménez, Felipe Teixidor, Francisco Monterde, Abreu Gómez, el filósofo Samuel Ramos y el propio José Gorostiza. Me parece obvio que lo que intentaba era mostrar que los integrantes del llamado "grupo sin grupo" mantenían entre ellos posiciones inconciliables. Si este era su propósito, lo logró. Mientras que Novo y Villaurrutia escamotean el asunto y niegan la

⁹² *Ibid.*

existencia de una crisis; Ramos, Abreu y Gorostiza atizan el fuego de la discordia. Para todos ellos es evidente que la literatura de vanguardia atraviesa por una crisis. Tanto Ramos como Abreu parecen suscribir la tesis de Gorostiza que se contiene en "Por una literatura mediocre." En efecto, según Ramos, se trata de una crisis por desubicación: la literatura nacional ha sido hasta ahora "esclava" de la europea, y ha llegado la hora de que asuma su circunstancia nacional. Abreu piensa en términos muy semejantes. ¿Cuál es el pecado de la vanguardia? Él mismo se contesta: "El más grave haber roto el proceso de nuestra literatura. Hemos roto la conexión con lo precedente, con lo anterior y el pasado. Hemos roto el hilo de nuestro propio espíritu. Estamos <<desencadenados>> de la tradición. Sin puntos de referencia, y por tanto sin guía en la ruta." Puesto que ningún Ulises puede resistir de modo sereno los sortilegios de la sirena, argumenta Abreu, hay que volver atrás, "embarcarse en la lancha de remos y emprender el viaje que no se hizo, pobre viaje, pero sin tentaciones, el viaje del pescador que sale a conquistar lo que buenamente le da el remo y la capacidad de su red. Y pescar en aguas territoriales."⁹³

También Gorostiza opina que hay que pescar en "aguas territoriales". En términos muy parecidos a los de Abreu, declara: "Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar. Quiero desandar lo andado y encontrarme de nuevo con lo viejo que he dejado. Nos habíamos perdido. Las modas <<europeas>> sólo nos proporcionaban una satisfacción temporal. Pero hay que ser demasiado frívolo, hay que carecer en absoluto de cualidades personales para ser esclavo de las modas y estar siempre en torturante caza del último figurín importado. No. Hay que rectificar. Estamos en crisis; crisis de transición para unos, de muerte para otros." Como atacado por un sarampión de mexicanismo, Gorostiza dice haber asimilado la experiencia de la vanguardia, y asegura que le sacará provecho "haciendo acto de contrición." ¿Cómo? Remacha Gorostiza: "De ahora en adelante en lo mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será mío originalmente, y además mexicano (...) Lo verdaderamente <<universal>> es lo original, y lo original es lo que cada uno lleva en sí, en origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir."⁹⁴

⁹³ Para todo lo referente a la polémica en torno a la literatura de vanguardia, véase Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*. Las declaraciones de Ramos y Abreu están en las pp. 117, 119-20.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 115

Aunque se ha querido ver en esta polémica entre "nacionalistas" y "cosmopolitas" una suerte de batalla maniquea en que los primeros, políticos oportunistas a la caza de posiciones en el aparato cultural, se habrían confabulado para atacar a los intelectuales "europeizados" de Contemporáneos, y hasta para desbancarlos, desplazándolos de sus posiciones en la burocracia, lo que yo puedo ver, según los documentos antes citados, es que en lo esencial dicha polémica fue una polémica interna, generada en el seno de la generación, y en la que los principales contendientes, por una razón entendible, eran ellos mismos. Así, no es extraño que a las posiciones de Gorostiza, dadas a conocer poco menos de un año antes, y ratificadas en 1932, se sumen las opiniones de Ramos, el filósofo del grupo, y de Abreu Gómez, uno de los colaboradores más constantes de *Contemporáneos*. Pero tampoco que las réplicas más agudas estén contenidas en artículos de Novo y Jorge Cuesta.⁹⁵

Ríos de tinta corrieron con motivo de esta polémica de inciertos resultados. ¿Para qué sirvió? ¿Para multiplicar las suspicacias que de por sí suscita en un país como México el acto de escribir? ¿Para proponer a la creación literaria un desafío que de otro modo no habría sido capaz de reconocer? ¿O sirvió, más bien, para colocar en un primer plano que ya no perderán desde entonces, a un grupo de escritores a quienes se identifica como la generación de vanguardia, y que han pasado a la historia de nuestras letras con el nombre de los Contemporáneos? Yo me inclino por esta última opción. De entonces para acá, a la conciencia cultural del país le queda claro que decir Contemporáneos y decir generación de vanguardia, es en esencia lo mismo. Poco importa que casi de inmediato se imponga corregir la expresión, y aclarar que se trata de una vanguardia reservada, apegada a la tierra, y que no excluye de modo necesario las posiciones nacionalistas.

Los polvos de esta polémica se vieron eclipsados, ese mismo 1932, por el escándalo que se suscitó en torno a la revista *Examen*. Capitaneados esta vez por Cuesta, algunos de los integrantes del "grupo sin grupo" parecían dispuestos a levantar cabeza y salir a la calle con una nueva publicación. En *Examen*, además de los textos del director y los ensayos filosóficos de Ramos, aparecen los adelantos de una novela que prepara Rubén Salazar

⁹⁵ Un escritor del todo ajeno a Contemporáneos, Héctor Pérez Martínez, aprovechó el río revuelto de la polémica para acusar a Alfonso Reyes y a su revista *Monterrey* de estar desvinculados de los problemas del

Mallén acerca del movimiento comunista mexicano. El novelista incurre en una osadía que la moralina ambiente no está dispuesta a permitir: recoge las expresiones y los giros del lenguaje que son propios de la clase trabajadora, y en general, de las capas más bajas de la sociedad. Otorga carta de "naturalización", si se lo puede decir así, a las "leperadas", al habla de ese peladaje del que se ocupará en su *Perfil del hombre y la cultura en México* su colega Samuel Ramos. Esta vez los enemigos del grupo, con influencias en algún periódico de circulación nacional, están dispuestos a terminar con ellos. Hecho inusitado. Se acusa a los redactores de la revista por "faltas a la moral", y se los lleva a los tribunales. Aunque el juez encuentra que no hay falta que perseguir y termina archivando el expediente, el daño de cualquier modo es irreversible. La revista no volverá a salir.

Si bien se dice que el ataque en realidad no estaba dirigido en contra de los Contemporáneos, sino del entonces influyente Secretario de Educación, el Lic. Narciso Bassols, en cuya dependencia trabajaban varios de los integrantes del grupo, éstos últimos fueron quienes pagaron los platos rotos. No sólo *Examen* dejó de publicarse, sino que varios de los escritores involucrados, al sentirse traicionados, o cuando menos "abandonados" por el ministro, presentaron su renuncia y engrosaron las filas del desempleo. Entre ellos estaba José Gorostiza, quien por primera vez ocupaba un puesto de cierta importancia en el gobierno. Gorostiza renuncia a la jefatura de Bellas Artes en 1933, posición que pasa a las manos del músico Carlos Chávez.

Lázaro Cárdenas asume la presidencia en 1934. En una de sus primeras medidas de carácter político, decreta la libertad de los comunistas desterrados en las Islas Marías, entre quienes se encuentra el escritor José Revueltas. Ese mismo año Samuel Ramos publica su *Perfil del hombre y la cultura en México*.

Como consecuencia de los reacomodos en el aparato del poder, José Gorostiza regresa a la Secretaría de Relaciones Exteriores en 1935, con el nombramiento de Jefe de Publicidad. El giro definitivo es la expulsión de Calles, a quien Cárdenas obliga a salir del país. De un golpe, el ex-presidente pierde la enorme influencia que ejercía en los asuntos de la política nacional. Termina el "Maximato."

país. La inteligente respuesta del ateneísta está en *A vuelta de correo*.

En 1936 surge *Taller poético*, convertida luego en *Taller*, la revista de Octavio Paz, cabeza de una generación emergente de escritores, en la que también destacan los nombres de Efraín Huerta, Rafael Solana y Revueltas. En 1937, fruto de la política de apertura practicada por Cárdenas, y de la que se benefician muchos republicanos españoles, Trotski recibe asilo político en México. Se celebra durante la tercera semana de enero el Congreso de Escritores de la LEAR (Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios). José Gorostiza se traslada a Copenhague, con el nombramiento de tercer secretario del servicio exterior.

1938 es el año de la expropiación petrolera decretada por Cárdenas. Ese año Gorostiza contrae matrimonio con Josefina Ortega. En 1939, el escritor recibe un ascenso y una nueva encomienda diplomática, por lo que se traslada a Roma con el puesto de primer secretario, bajo las órdenes del embajador en ese país, el estridentista Manuel Maples Arce. Ahí, en Roma, corrige las pruebas de lo que habría de ser su obra maestra, el poema *Muerte sin fin*, que aparece ese mismo año bajo el sello de la Editorial Cultura.

III. FILOSOFÍA DE LA COMPOSICIÓN

Transitamos entonces, dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas galerías que no conocíamos en nuestro propio castillo. La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo.

José Gorostiza

Confundido entre las estrellas, empujado por una nube y apoyados sus pies en los vigorosos hombros de Atlas, según la descripción de Ovidio en *Las metamorfosis*, Pitágoras contempla las figuras de unos hombres que vagan a la deriva sobre la superficie de la tierra, afectados en su razón y estremecidos de miedo ante la muerte. Sería imposible no experimentar algún tipo de piedad ante el espectáculo. De aquí que su tarea como filósofo sea hacerles comprender las complejas mutaciones que gobiernan la vida del universo, y conjurar en ellos el pavor inducido por lo fatal. Convencerlos de que aunque todo cambia, nada en definitiva desaparece. El discurso de Pitágoras de Samos, ubicado en los capítulos finales de *Las metamorfosis*, parece conferir un sentido cabal a las historias tramadas por Ovidio, justificándolas desde un punto de vista superior, sólo alcanzable por la filosofía. No hay nada estable en el universo, esto es lo que enseña el pensador griego; toda forma de existencia se trueca en otra, y esta a su vez en otra y en otra, al grado que podría decirse que la vida no es sino un tránsito permanente, un continuo proceso de renovación en el que sólo hay algo que perdura: las almas, éstas sí inmarcesibles. Lo que la naturaleza negaba a las miradas de los hombres, explica Ovidio, Pitágoras "lo descubría con los ojos del espíritu."⁹⁶ Gracias a su capacidad para colocarse por encima de las tribulaciones mundanas, Pitágoras advierte cómo paraliza el miedo de la "gélida muerte" el ánimo de los hombres, saturada su mente con fantásticas historias que carecen de fundamento. Las almas no mueren, explica el filósofo: se limitan a mudar de morada. Al combatir el error, al señalar que la muerte no existe y que la vida misma del cosmos no estriba sino en una serie infinita de transformaciones, a la que no escapan siquiera los cuatro elementos constitutivos (la tierra,

el agua, el aire y el fuego), Pitágoras intenta disipar en los destinatarios de su discurso el pavor de la muerte.

El objetivo de José Gorostiza en *Muerte sin fin* no parece distinto. También Gorostiza, como el Pitágoras de Ovidio, parece no estar animado por otro propósito que el de conjurar la inquietud que produce en todo lector el tremendo problema de la finitud. Entre el texto clásico y el de Gorostiza, sin embargo, hay una diferencia fundamental, relacionada con la perspectiva. Como filósofo que es, Pitágoras puede observar los asuntos humanos desde una tranquilizadora lejanía. La fuerza del pensamiento le permite remontarse hasta las estrellas y contemplar los asuntos mundanos, no con los ojos precederos de la carne, sino con los de la inteligencia. Su visión es una visión *teórica*, que reina desde las alturas y que es capaz de elaborar generalizaciones porque ha sabido desligarse de lo concreto, olvidándose, por decirlo así, de los accidentes mundanos. El personaje de Gorostiza no podría facilitarse esta distancia profiláctica; muy por el contrario, lo encontramos desde las primeras líneas del poema "arrojado" en el mundo, "enredado" en una situación de algún modo desesperante, de la que ningún poder mitológico ni extrahumano podrá ayudarlo a salir. El personaje de Gorostiza no tiene a su disposición los hombros de un Atlas, sobre los cuales encaramarse para sobreponerse así a la circunstancia que lo sofoca y que lo mantiene atrapado. Con lo único que cuenta es con su conciencia. Pero esta conciencia está "embarrada" de finitud, y es ella misma, para utilizar una expresión de Pascal, "barro pensativo." Con esto aludo a una espantosa, y a la vez maravillosa, ambas cosas a la vez, materialidad de la conciencia. Si el filósofo puede remontarse hasta las alturas reconfortantes de la visión teórica, el personaje urdido por Gorostiza no tiene para salvarse en principio sino los poderes de una conciencia que se encuentra de antemano "enredada", o sería mejor decir, "encarcelada" en su circunstancia. Recuérdese el arranque del poema: *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis...*

Esta limitación, esta condición "atrapada" de la conciencia del personaje, obligada como está a darle la cara a la realidad de su circunstancia, y a interiorizarse con ella, poco importa lo tremenda que pueda resultar, es una de las claves que explica la peculiar dificultad del poema de Gorostiza. Asumir lo real, y lo real transido de tiempo, en su

* Ovidio, *Las metamorfosis*. México, Editorial Porrúa, 1994 ("Sepan Cuantos...", 316), p. 213

devenir, en su *constante perecer enérgico*,⁹⁷ como lo dice el mismo Gorostiza, es una tarea que implica esfuerzos casi insoportables. Mantener los ojos en lo real es mantener, reiterándola, esto es, sosteniéndola, la brutalidad de una concreción que amenaza con anegar todo acto de lucidez. De aquí el pasmo contradictorio en el que parece estar enfrascado el personaje, ocupado como está en su *morir absorto*. Su conciencia, transida también ella de tiempo, como incapaz de fijar un solo aspecto de lo real, de seleccionar uno solo de sus ramajes, oscila de manera constante, y pese a su búsqueda de fijeza, entre la cumbre y el abismo, entre lo eterno y lo efímero, entre el deleite y el horror, entre la comedia y la tragedia, en suma, entre la valoración positiva y la negativa, como si no acabara de decidirse entre una y otra. Muchas de las dificultades a las que se enfrenta el lector del texto de Gorostiza derivan de esta circunstancia.

El imperativo parece ser el de mantener los ojos absolutamente abiertos, en una vigilia sin concesiones, vigente incluso *en las cumbres peladas del insomnio*; no darse tregua ni darle tregua a la realidad, no permitirse el menor parpadeo, el más mínimo descuido que permitiría la evasión. Lo real, con su abrumadora y a la vez prodigiosa presencia, tiene que estar aquí, ahí, delante y a la vez adentro, allá y a la vez acá, como un relámpago que no cesa y al cual no es posible sacarle la vuelta. Hegel lo había formulado en rigurosos términos, cuando decía: "La muerte, si así queremos llamar a esa irrealidad, es lo más espantoso, y el retener lo muerto lo que requiere una mayor fuerza." A lo que agregaba: "Pero la vida del espíritu no es la que se asusta ante la muerte y se mantiene pura de la desolación, sino la que sabe afrontarla y mantenerse en ella."⁹⁸ Esta necesidad, siempre reanudada, diríase, de sostenerse en lo real, interiorizando (esto es: haciendo propio) incluso lo que pudiera tener de más insoportable, y lo más insoportable, como apuntaba Hegel, es la muerte, explica acaso la "compulsión repetitiva" que hace que el texto vuelva una y otra vez sobre sus pasos, retomando expresiones y modificándolas sobre la marcha, capitulando y recapitulando, corrigiendo su dicho, agregando notas o disminuyéndolas, lo que no es sino una forma de volver sin volver, de esquivar la

⁹⁷ Se puede escuchar en este verso, si lo puedo decir utilizando una frase de Ricoeur, el "carácter imperioso del tiempo" que este autor atribuye al pensamiento de Aristóteles. Véase, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, vol. III. México, Siglo XXI Editores, 1996, p. 643

⁹⁸ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 24

repetición en el momento mismo en que se incurre en ella. Se trata, para ponerlo de otro modo, de aferrarse a lo real aún sabiendo que lo real es de por sí inapresable.

Lo anterior es consecuencia de la perspectiva en la que se ubica el personaje. Es el costo de un estricto punto de vista que se conquista momento a momento, verso tras verso, y que no deja de traducirse, como lo han visto los estudiosos, en una retórica bastante inclinada hacia el oxímoron. Ya el título mismo del poema, *Muerte sin fin*, el primer oxímoron del texto, indica de modo figurativo una contradicción no resuelta, una antítesis que no acaba de decidirse, y que por lo mismo, en cierto sentido, deja de ser una antítesis. Mientras que el sustantivo señala un acabamiento, una conclusión, un acontecimiento después del cual ya no hay posibilidad de más acontecimientos,⁹⁹ el *sin fin* desmiente lo anterior, y deja suelta la cuerda para que todo continúe transcurriendo, de modo interminable, sin solución de ninguna especie. El título indica, pues, una fusión de los contrarios, una *coincidentia oppositorum*, o cuando menos, una aproximación entre ellos que no alcanza a resolverse dentro de los patrones del pensamiento lógico, o mejor dicho, que ya ha escapado de modo estricto a los mencionados patrones. Ducrot y Todorov señalan de modo escueto que el oxímoron es una "relación sintáctica entre dos antónimos."¹⁰⁰ Faltaría aclarar de qué modo hay que entender esta relación, y si la mencionada antítesis, por virtud del acto mismo de aproximación, no queda neutralizada y se convierte en otra cosa.

Los redactores de la *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, relacionan el oxímoron con la paradoja. Según esto, se trata de "una figura de lenguaje que combina dos elementos en apariencia contradictorios. Es una forma condensada de la paradoja."¹⁰¹ Empero, los redactores de este libro subrayan como lo más notable el *acercamiento* de los términos contrapuestos, antes que la diferencia misma contenida en la contraposición. Por eso agregan: "El oxímoron, que revela una compulsión a fundir toda experiencia en una

⁹⁹ Heidegger define escuetamente a la muerte como "la posibilidad de la imposibilidad." Véase, Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, § 50, p. 286

¹⁰⁰ Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. de Enrique Pezzoni. Argentina, Siglo XXI Editores, 1974, p. 319

¹⁰¹ *Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*, p. 595 Según Guido Gómez de Silva, la paradoja es "aserción que parece contradictoria, afirmación opuesta a la opinión común." Véase la entrada respectiva en su *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1988.

unidad, debe ser distinguida con cuidado de la antítesis, que tiende a dividir y a categorizar los elementos de la experiencia."¹⁰² La observación me parece impecable.

Lo que el oxímoron logra, para decirlo de otro modo, es una *conciliación de lo inconciliable*, lo cual se logra al costo de oscurecer (o de poner a distancia) la pura relación lógica entre los términos. Aunque sin duda es válido decir que el oxímoron es una antítesis abreviada, o una antítesis en estado larvario, la aproximación de los términos contrapuestos es tal que lo que prevalece es el acto mismo de la fusión. Sobre el principio de una antítesis, que subyace en la sintaxis enunciativa, se ha creado una imagen mental que en estricto sentido ya no pertenece a los dominios del pensamiento lógico; se trata de una síntesis imaginaria, que mantiene la contradicción, pero que al mismo tiempo se sobrepone a ella, al ponerla a trabajar en el nivel de lo figurativo. Al volverse figurativa, la contradicción, por decirlo así, "cambia de piel" y adquiere un grado de ambigüedad que los enunciados meramente lógicos desconocen. Así, el título *Muerte sin fin* tiene que ser leído de entrada de dos maneras contrapuestas, sin que sea posible definir, en este punto, si alguna de ellas merece prevalecer. Por el lado de la tragedia, este título invoca una muerte interminable, es "la muerte que no acaba", y que, al prolongarse, al reiterarse hasta el infinito, torna infinita también la desolación. Se diría que una muerte que nunca termina de morir, que siempre está muriendo, y que vuelve a morir hasta el infinito, es una imagen atroz de lo insoportable. Por el lado de la comedia, si nos vamos al otro extremo, *Muerte sin fin* invita a ser leído como un título en exceso optimista, pues una muerte que no muere, una "muerte sin objeto", según la sugerente expresión del poeta Xavier Villaurrutia, es en realidad una vida que se afirma, que se renueva y florece en cada uno de sus presuntos acabamientos. Se tornaría legítima aquí la jovialidad de lo que perennemente renace.¹⁰³

Nada autoriza, por lo visto, mientras no se haya leído en su cabalidad el poema, a quedarse con un sentido o con otro. La tragedia y la comedia reclaman por igual exclusivos derechos. El oxímoron que trasmite el título del poema, *Muerte sin fin*, queda flotando pues como una antítesis imposible de resolver, y que no puede resolverse porque en sentido estricto no es una antítesis, sino un oxímoron; no un enunciado antitético, como tal, sino un

¹⁰² *Ibid.*, p. 596

enunciado figurativo con bases antitéticas. El oxímoron se revela, así, como la figura de la oscilación. Como la figura por excelencia de lo indecible, pues plantea dos posibilidades antagónicas de lectura sin resolverse ella misma por ninguna. Mientras que la antítesis separa los elementos contrapuestos, lo que permite analizarlos, el oxímoron en cambio vive de aproximarlos, de fundirlos en una síntesis que habría que llamar "imposible"; esto dificulta distinguir si sigue o no funcionando la contraposición que se supone está en sus cimientos.

Este triunfo de lo sintético en el nivel figurativo, esta *conciliación de lo inconciliable*, expresión que ya es ella misma un oxímoron, suscita arduos problemas de comprensión. El poema de Gorostiza, denominado no sin malicia *Muerte sin fin*, ¿celebra la muerte, o celebra la victoria sobre la muerte? ¿Es, de plano, un lamento fúnebre? Al revés, ¿un aleluya triunfal de la vida que se impone a la finitud? ¿Cómo escoger entre tragedia y comedia? ¿Entre desgarramiento y conciliación? ¿Entre el ritual fúnebre y la fiesta? ¿Hay acaso una tercera opción, que podría prescindir de los anteriores extremos, o fundirlos en una síntesis?

El problema no se reduce, por supuesto, al título, que de cualquier manera anticipa de modo formal lo que ha de venir. Los oxímora se diseminan en el texto y provocan a cada paso problemas de interpretación. ¿Cómo entender, en efecto, esa *muerte viva*, el *repetirse inédito*, lo *eterno mínimo*, la *risa agónica*, el *tumbo inmarcesible*, el *cielo impío*, el *tiempo paralítico*, el *dios estéril*, los *brazos glaciales de la fiebre*, el *angélico egoísmo*, la *flor mineral que se abre para adentro* (dos oxímora en un solo verso), la *senil recién nacida*, el *mohíno crepitar de gozo*, el *fulgor de soles emboscados*, y otras figuras de la antítesis presentes en el texto? El problema con el oxímoron es que no aporta, como tal, una antítesis, sino una conciliación imaginaria de los contrarios, que de algún modo los deja flotando en el aire de la interpretación. La pregunta tendría que ser si el lector logra "reconstruir" esa *conciliación imaginaria* que le propone en cada caso el oxímoron, y si en su apresuramiento por obtenerla no se desliza el lector sobre uno solo de los polos de la contraposición.

¹⁰³ Villaurrutia condensa de este modo la contradicción inmanente al poema de Gorostiza: "Muerte sin fin, muerte eterna y, al mismo tiempo, muerte sin objeto." Véase Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 772

En estos asuntos el énfasis se torna decisivo. Dada la expresión *Muerte sin fin*,¹⁰⁴ la interpretación cambiará de modo radical si en lugar de colocar el acento en la noción de "muerte", se lo coloca en la noción de "no-muerte" que está implícita en la frase *sin fin*. Quien proceda del primer modo, entenderá el poema de Gorostiza como un canto fúnebre; quien proceda del segundo, escuchará sólo las notas del ditirambo. Para complicar el asunto, habría que agregar que ambos énfasis, en tanto toman partido por alguno de los extremos de la frase, desvirtúan el sentido del oxímoron que no consiste en otra cosa que en el *equilibrio* entre los dos polos de la contraposición. Lo que propone el oxímoron, como se ha dicho, es una síntesis "imposible." Habría que mantenerse en todo momento, pues, en los terrenos de esta síntesis.

Cualquier decisión del lector al respecto, como es previsible, no puede hacerse sin tomar en cuenta el contexto en el que aparece la frase. Mejor dicho, sin traer a cuento la comprensión del poema como un todo. Mientras no se haya elaborado una interpretación del poema como una totalidad de sentido, y no se haya encontrado plausible dicha interpretación, descifrar secciones aisladas de *Muerte sin fin* será como realizar una operación en tinieblas, cuando no un puro juego con lo arbitrario.

Algunos de los oxímora, como es obvio, encierran menos complejidades interpretativas que otros. La noción de un *tiempo paralítico*, por ejemplo, parece resolverse sin mayor dificultad si se piensa en un tiempo estancado, que no transcurre. Basta anular la noción de flujo, presente en la idea de tiempo, para llegar a este tiempo que no transcurre, a este tiempo sin tiempo, o sea, a este *tiempo paralítico*, según la fórmula de Gorostiza. Quizá cuesta un poco de trabajo entender esos *brazos glaciales de la fiebre*, de los que se habla en otra parte del poema. ¿La fiebre es helada? Por supuesto que no, pero si se piensa que la fiebre puede llevar al enfermo a la sepultura, o sea, a los brazos fríos de la muerte, entonces la expresión adquiere sentido. Silvestre Revueltas, valga el ejemplo, murió abrazado por los brazos *glaciales de la fiebre*. Aquí el oxímoron se logra gracias a la violenta contraposición del *frío moral* de la muerte con el *calor físico* provocado por la enfermedad. Un lector familiarizado con los poetas del Siglo de Oro, reconocerá en la

¹⁰⁴ El oxímoron *Muerte sin fin*, traducido --o, más bien, reducido-- a las antítesis que subyacen en su construcción, daría las siguientes fórmulas, ciertamente un tanto bárbaras: "muerte no-muerte", "finitud-

muerte viva de Gorostiza un eco de Quevedo, quien afirma en uno de sus sonetos: "Vivir es caminar breve jornada, / y *muerte viva* es, Lico, nuestra vida..." Aunque puede ser que la referencia más inmediata de Gorostiza sea, no Quevedo, sino un retruécano de sor Juana en el *Primero sueño*: "el cuerpo siendo, en sosegada calma, / un cadáver con alma, / muerto a la vida y a la *muerte vivo*."¹⁰⁵

La expresión *senil recién nacida*, que parece absurda al principio, recuerda a poco que se reflexione en ella un refrán campesino de la Edad Media citado por Heidegger en *El ser y el tiempo*: "Tan pronto como un hombre entra en la vida, es ya lo bastante viejo para morir."¹⁰⁶ Creo que no discurrían de otro modo los poetas del barroco español. En uno de los salmos de su *Heráclito cristiano*, Quevedo observa en relación a este mismo asunto: "Antes que sepa andar el pie, se mueve / camino de la muerte..."¹⁰⁷ El bebé que acaba de nacer, como quien dice, ya está listo para morir. Es, por lo tanto, un *senil recién nacido*, como reza con exactitud la frase de Gorostiza. Lo anterior da lugar, en el lenguaje técnico de Heidegger, al emblemático "ser-para-la-muerte" que singulariza --en el sentido fuerte de la expresión-- al ser pensante finito.

La contraposición interna que se cifra en la frase que habla de un *repetirse inédito*, acaso es más difícil de resolver. Lo "inédito" es lo que aparece por primera vez, y excluye, de modo tajante, a mi modo de ver, la idea de repetición. Si se ha repetido, es que no es inédito; y al revés, si es inédito, es que se trata de algo inesperado, que antes no había ocurrido. ¿Cómo puede hablar entonces Gorostiza de un *estéril repetirse inédito*? ¿Qué

infinita."

¹⁰⁵ Véase Francisco de Quevedo, *Poemas escogidos*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Clásicos Castalia, 1989, p. 60 y sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño y otros textos*. Edición de Susana Zanetti. Buenos Aires, Losada, 1998, p. 136 Anthony Stanton, al destacar el vínculo entre el oxímoron de Gorostiza y el retruécano de sor Juana, sostiene que en esta *muerte viva* reside la fuerza motriz que alienta al interior de *Muerte sin fin*. Véase, Anthony Stanton, *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna* México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 89 Un cuarto de siglo antes, en torno a este mismo asunto, la investigadora Elsa Dehennin observaba: "Es el oxímoron mayor de la obra: su dinamismo refleja un conflicto estabilizado --sin reconciliación eufórica ni divorcio patético-- que es, en definitiva, una aceptación de la dualidad invencible --generadora de toda la obra" Véase Elsa Dehennin, *Anthuthese, oxymore et paradoxisme: approches rhetoriques de la poesie de José Gorostiza*. Paris, Didier, 1973, p. 74 Traducción mía.

¹⁰⁶ Véase Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, § 48, p. 268

¹⁰⁷ Francisco de Quevedo, *op. cit.*, p. 72 En uno de sus sonetos, Luis de Sandoval Zapata agrega, en el mismo sentido: "lo menos fue tu muerte, que ya habías / empezado a morir cuando naciste." Véase Luis de Sandoval Zapata, *Obras*. Edición de José Pascual Buxó. México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 106

quiso decir con ello? A reserva de volver sobre este asunto, que se complica con la inclusión de la palabra *estéril*, me gustaría proponer la siguiente hipótesis: según la concibe Gorostiza, la mecánica del universo es una mecánica reiterativa, concebible al modo de una rueda que retorna siempre al mismo lugar. De modo explícito, el poema apunta en esta dirección cuando sostiene que los objetos de este mundo (el tintero, la silla, el calendario) están sujetos a *su infantil mecánica*, y cuando, aportando mayor luz a lo anterior, observa que estos objetos están empeñados *en el tortuoso afán del universo*. Me gustaría entender este *tortuoso afán del universo* como una definición hecha y derecha. Si el *afán* implica un trabajo asiduo y vigoroso, realizado con intensa dedicación, lo *tortuoso*, como explican los diccionarios, es lo que tiene vueltas y rodeos.¹⁰⁸ Si el universo es una rueda gigantesca que regresa afanosa al mismo lugar, si su mecánica es en lo esencial reiterativa, cabría suponer que para que sucedan de verdad, las cosas tienen que suceder cuando menos dos veces. Si no se repiten, es como si no hubieran sucedido nunca, pues estarían excluidas por esto mismo de ese *tortuoso afán* en que consiste, según la precisa declaración del verso de Gorostiza, la mecánica del universo. La conclusión es que en un mecanismo *tortuoso*, que gira incesante sobre su propio eje, sólo algo que se repite puede sorprender y ser advertido como "inédito", no importa que en estricto sentido ya haya sucedido antes.¹⁰⁹

Lo anterior suena, creo, bastante paradójico, pero hay que recordar que el poema de Gorostiza se apoya mucho en la paradoja, y que la palabra aparece mencionada dentro de los primeros veinte versos del poema. El oxímoron, como se dijo, en tanto involucra una antítesis sostenida que se plantea pero que no acaba de resolverse, puede definirse como una "forma condensada de la paradoja".¹¹⁰ Más allá de la retórica del oxímoron, empero, lo que yo subrayaría en este caso es la visión del universo como un aparato reiterativo, y de modo más específico, como una rueda descomunal que regresa siempre a su origen.

¹⁰⁸ "Tortuoso" también significa "solapado". El sentido físico y el moral no se excluyen el uno al otro, y hasta podría decirse que en el uso de Gorostiza se complementan.

¹⁰⁹ No sería remoto que esta idea del universo físico como un mecanismo reiterativo esté tomada de Vasconcelos, quien señalaba: "Llamamos acto repetición a aquel que consuma una potencia latente, sin orientarse a otro propósito que la simple repetición de los mismos ritmos y transformaciones dinámicas en grados varios, sin cambio de dirección. Tal acto es propio de lo físico." Véase José Vasconcelos, *Tratado de metafísica*. México, Editorial México Joven, 1929, p. 184

¹¹⁰ Véase arriba, nota 5.

Dejo de lado esta digresión para ocuparme del primer oxímoron que me sale al paso en la lectura del poema, descartando el del título, por supuesto. Me refiero a la expresión *risa agónica*, colocada en los primeros versos del canto inicial, justo cuando el personaje acaba de descubrirse *en la imagen atónita del agua*. Me ocuparé en el siguiente capítulo en lo que significa este descubrimiento de sí. Abandonando en un mismo lapso tanto la cárcel yoica como la enunciación en primera persona, la voz poética sale de sí y se identifica con la materia más humilde: el agua. Es interesante ver, en este giro que podría denominarse "franciscano", de qué modo el agua inerte del vaso de agua adquiere un tinte trascendental. El agua, vista por el poeta, asume rasgos antropomórficos. La primera atribución de este tipo reside en el carácter de *pasmo* o *estupefacción* que se atribuye al agua, cuando en realidad el estupefacto es el personaje que se "descubre" en ella. La segunda es la que define al agua dos veces, primero como *tumbo inmarcesible* (otro oxímoron), y después como *un desplome de ángeles caídos / a la delicia intacta de su peso*. Se trata de definiciones complementarias y a la vez decisivas en la interpretación del poema. Mientras que el *tumbo inmarcesible* mezcla la idea de vuelco o caída, muy propia de la condición efímera del hombre, con la noción de lo eterno contenida en el término *inmarcesible* (a la letra: inmarcitable: un agua que ha de existir por los siglos de los siglos), la segunda definición repite, acaso con una imagen más fina, una noción análoga. La mención de los *ángeles caídos*, que son eternos como *ángeles* pero que como *caídos* se han vuelto terrenales, mutables, perecederos, otorga al antropomorfismo el delicioso sesgo de la inversión: el agua no sería sino el *desplome* de unos ángeles que abandonan las regiones celestes seducidos acaso por el peso de la materia (Es imposible no pensar en los "ángeles" de las películas de Wim Wenders). Se trata, a mi modo de ver, de una de las metáforas más hermosas y delicadas del poema, que considera que el agua que fluye es la cristalización de una legión de ángeles que habrían sido atraídos por la fuerza de la gravedad.¹¹¹

El tercer rasgo antropomórfico tiene que ver con la declaración de un estado emotivo. El del personaje que ha salido de sí para proyectarse en la imagen del agua, que le sirve de algún modo de "disfraz" o de representación embozada. ¿Cómo se encuentra el

¹¹¹ Conviene tener en mente que tanto el *desplome de ángeles caídos* como el *tumbo inmarcesible* serán revertidos en los versos finales del poema, ya no como "separación" y "caída", sino como reintegración.

agua en el vaso de agua? ¿Cuál es su "estado de ánimo", si es posible utilizar la expresión en este contexto? Recurriendo a una técnica irónica, y a una manía autocorrectora, que empieza con la negación, y que reitera con alguna variante esta negación, para enseguida proponer un resultado que se sobrepone a la doble negación que la precedía, propone Gorostiza esta descarnada imagen de un agua:

que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de una nube
y en los funestos cánticos del mar...

Adviértase el taimado desplazarse de la enunciación que lleva las cosas de un menos a un más, de una doble negación a una afirmación. Según declara el verso, el agua *nada tiene* (primera negación). La conjunción reafirma esta negación con una leve variante no desdeñable: no tiene nada *sino la cara en blanco* (esta sería la segunda negación, pues una *cara en blanco* es una no-cara, es la ausencia de cara en la cara, por decirlo de algún modo, y la negación, por tanto, de la identidad). Y, sin embargo, a partir de esta doble carencia, algo emerge: se dibuja un rostro. ¿O es, para decirlo mejor, una mueca? Este rostro, se sugiere, es el de la nada. Por eso ha dicho el verso que tiene *la cara en blanco*. Esta intuición de la nada como rostro elidido del personaje parece coronar (haciéndolo trizas) el proceso de identificación, pero no concluye ahí. ¿Cómo se encuentra este rostro? Lo que el texto detalla es que se encuentra hundido *a medias, ya*, en el vaso de agua, a lo que añade el símil: *como una risa agónica*. Aparece, de súbito, un dato que había sido sustraído dos veces. A la doble negación inicial, se sobrepone ahora un rasgo afirmativo, no importa que cargado de ambigüedad. Del agua del vaso de agua brota una *risa agónica*.

He aquí uno de los oxímora más escabrosos del poema de Gorostiza. ¿Cómo interpretar esta frase? Se diría que para leer de modo adecuado el oxímoron, el lector tendría que ubicarse en la antítesis para elevarse por encima de ella en un intento supremo de conciliación. La mueca desgrana un significado que de primera intención parece desvanecerse ante la opacidad de la frase. El agua ofrece una *risa agónica*. El problema es el siguiente: si se subraya el término *risa*, *Muerte sin fin* corre el peligro de convertirse en

un poema festivo, que celebra la muerte del universo; si se enfatiza, en cambio, el segundo término, el poema se convierte en una misa de difuntos, o todavía peor, en un tenebroso paseo por la región de los muertos. Lo sorprendente es que existen elementos dentro del poema para apoyar una y otra lectura. Recuérdense, por el lado de la fiesta, los tremendos aleluyas con los que concluyen las dos grandes secciones del poema. Estos ¡*Aleluya, Aleluya!* que se reiteran, estas incitaciones para alabar a Yahweh (que no significa otra cosa el término "aleluya") no pueden ser interpretados, por sí mismos, aislados de todo contexto, en caso de que esto fuera posible, sino como exclamaciones de un júbilo portentoso. Se los puede entender, en efecto, en una primera impresión que la complejidad del poema obliga a corregir y a matizar, como testimonios de alabanza y reverencia ante el creador del universo. Pero no resultan menos impresionantes, si se quieren subrayar las notas funerarias, los gemidos finales del Espíritu de Dios, quien flota solitario otra vez sobre las grandes aguas, y llora, en los últimos versos del poema, después de haber devorado hasta la última partícula de su creación, *con un llanto más llanto aún que el llanto.*¹¹²

De hecho, los estados anímicos que despliega el poema no podían ser más complicados. Pasan, de la alegría exaltada, a la que se concibe como *única, riente claridad del alma*, al disgusto de la conciencia que se sabe incapaz de remontar *la sorda pesadumbre de la carne*; de la ingenuidad casi infantil que se recrea *en este buen candor que todo ignora*, a la certidumbre de la destrucción que deja en la boca *un sabor de tierra amarga*; de la conciencia que se regala a sí misma *la miel de sus vigili*as, a la crueldad inhóspita de

¹¹² Es evidente que los *aleluyas* del poema pueden ser interpretados, sin más, como exclamaciones irónicas. En este sentido se pronuncian, entre otros, tanto Andrew P. Debicki como Elsa Dehennin. Sostiene Debicki: "...el <<Aleluya>> es sólo un amargo grito de ironía, que nos trae a la memoria el hecho de que el supuesto descubrimiento jubiloso de la forma no era sino el primer paso hacia la destrucción y la muerte." Dehennin, por su parte, agrega: "El *Aleluya* que resuena en esta ocasión es el más irónico de todos." Véase Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*. México, Ediciones de Andrea, 1962, p. 109 y Elsa Dehennin, *Antithese, oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, p. 127 De modo parecido piensa Alfonso Castro Pallares: "sarcásticamente, termina Gorostiza (...) con un grito de alegría por la muerte de Dios...", véase Alfonso Castro Pallares, *Dios en hexámetros*, p. 6 Guiado por lo que podría llamarse una "lectura oximorónica", trataré de mostrar que en estas expresiones conviven a la vez, y sin resolverse, sentimiento contradictorios. De tal suerte, se diría que en los *aleluyas* del poema se conjugan, sin que se anulen el uno al otro, la doliente ironía y la franca exclamación jubilosa. Algo parecido habría que decir de los gemidos del Espíritu de Dios con los que concluye el segundo gran movimiento del poema. Si se vincula este pasaje con una epístola de San Pablo, como creo que es necesario hacer, se podrá escuchar en ellos, de manera simultánea, el dolor infinito que presagia la muerte, y la alegría genésica que subyace a los dolores de un nuevo parto del universo.

un sueño que *perfora la sustancia de su gozo / con rudos alfileres*; del *angélico egoísmo* (otra expresión antitética) que se escapa triunfal *como un grito de júbilo sobre la muerte*, al más bien tétrico *malsano crepúsculo de herrumbre*, que podría pasar por un diagnóstico de la época.

Quizás una clave para descifrar la tensa dualidad de esta *risa agónica*, la ofrece el poema cuando puntualiza, apenas dos versos más adelante, que el agua tiene la cara a medio hundir *en las tenues holandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar*. Lo que no es sino otra forma de decir que el agua, y con ella, su mueca indescifrable, se encuentra dividida entre dos fuerzas en perpetua tensión: entre la fuerza ascensional, que la impulsa hacia los cielos, hermanándola con el bello tejido de las nubes (y de aquí la satisfacción asociada a la *risa*), y la fuerza telúrica, la célebre "llamada del abismo", que la aproxima a los cantos mortuorios del mar (lo que agrega la nota de *agonía*). Así, lo característico de esta *risa agónica* estribaría en la contradicción entre las potencias del bien y del mal, de la vida y la muerte, del cielo --al que siempre se aspira-- y del infierno, al que acaso se encuentra sometida toda vida precedera aquí en la tierra. El oximoron *risa agónica* refiere pues esta angustiosa interacción entre la salvación y la condena, entre la liberación y la esclavitud, entre la vida eterna y la muerte, interacción a la que el poema, como un todo, esto parece evidente, trata de conferir un sentido.

CONTRA LA POESÍA LÍRICA

Si la estructura conlleva un significado, podría decirse que la "filosofía" del poema está implícita en su estructura. Algunos estudiosos han afirmado que *Muerte sin fin* está estructurado como una silva. Cultivada por los grandes poetas del barroco, entre ellos Quevedo, Calderón y Góngora, pero también por sor Juana quien la utilizó para elaborar su *Primero sueño*, la silva (del italiano: "selva") es una composición italianizante en verso que obedece a un patrón métrico muy variado, en el que el poeta combina endecasílabos con metros más o menos afines (heptasílabos, de preferencia) disponiendo con harta soltura en lo que respecta a la extensión estrófica y la secuencia de la rima. Recibe el nombre de silva, pues, una forma de origen italianizante, tan poco ordenada que se parece a una "selva", y que se utiliza para plasmar libremente una reflexión, una serie de pensamientos, un relato, una fantasía. Antonio Alatorre no duda en ubicar *Muerte sin fin* de Gorostiza en la misma

línea genealógica en la que se encontrarían el *Primero sueño* de sor Juana y las *Soledades* de Góngora, aunque no deja de advertir algunas diferencias dignas de consideración. Sostiene Alatorre: "Claro que la silva de Gorostiza no mantiene la estricta hechura que tenía en el siglo barroco, sino que adopta la que le dio Rubén Darío, una hechura aún más suelta, que admite no sólo endecasílabos y heptasílabos, sino también versos de cinco y nueve sílabas y muchos alejandrinos; además, muy afinada con las tendencias de la época post-modernista, post-rubeniana, la silva de Gorostiza prescinde de las rimas: es una silva de versos sueltos."¹¹³

Es explicable que un especialista en los poetas del barroco, como es el caso de Alatorre, ubique sin mayor dificultad el poema de Gorostiza en la línea genealógica de la silva, y que destaque sobre todo las similitudes que acercarán al poema contemporáneo con los modelos del período barroco. Máxime cuando se considera que la noción de silva que emplea el especialista es tan vaga ella misma que permite sin mayores trabas esta asimilación. Según Antonio Alatorre: "La silva es la forma métrica de la divagación, del vuelo errante del pensamiento y de la fantasía."¹¹⁴ Todo mundo estará de acuerdo en que *Muerte sin fin*, como poema altamente intelectual que es, puede verse como una divagación o como una "errancia" de pensamientos en torno a la vida y la muerte, a la forma y el contenido, a la conciencia y la materia, etc. No creo, de entrada, que la palabra silva deba descartarse, pero sospecho que se la mantiene porque no se cuenta con una palabra más ajustada al respecto. Habría que observar, en busca de precisión, que Gorostiza rompe de modo deliberado con el modelo italianizante de la silva, al insertar, como comentario o colofón de cada uno de los dos grandes cantos de que consta el poema, un par de secciones más ligeras escritas ambas en versos de arte menor. De tal suerte, y siempre que mantengamos la palabra que se menciona, *Muerte sin fin* estaría constituido no por una sino por dos silvas más o menos extensas. Al concluir la primera, el poeta inserta al modo de una réplica vernácula, una cancioneta o una danza de tipo popular (una seguidilla), que no tiene nada que ver con el modelo culto, italianizante de la silva. Cuando la segunda

¹¹³ Antonio Alatorre, "Nada ocurre, poesía pura", en *Biblioteca de México*, México, D. F., núm. 0, noviembre-diciembre de 1990, p. 8. En un libro reciente, Anthony Stanton parece suscribir la posición de Alatorre, al afirmar: "Si Gorostiza ensayó una silva más libre y suelta aún que la de sus modelos, fue seguramente por las posibilidades más amplias que ofrece a la divagación sinuosa del pensamiento." Véase, *op. cit.*, p. 75

concluye, y con ella la sección enjundiosa del texto, Gorostiza reitera el gesto contrapuntístico añadiendo una tirada final en versos de arte menor, como si se negara a dejarle la última palabra a la voz de altos vuelos intelectuales, y quisiera equilibrar otra vez la voz culta de la silva con la voz popular, octosilábica del romancero.

Esto representa a mi modo de ver una ruptura frente al modelo solemne (y monológico) de la silva. Gracias a esta intrusión de una voz "popular" dentro de la estructura del poema, Gorostiza crea una tensión de voces al interior de su composición, no concebible dentro del modelo de la silva, y abre de otra manera su texto a una significación oscilante que no podría ceñirse a una lectura unidimensional. Así, contrasta la voz culta, a menudo predominantemente endecasilábica, característica de la silva, con la ligereza desenfadada, vernácula y hasta traviesa que campea en los versos de arte menor. Al hacerlo, Gorostiza reproduce la "compulsión repetitiva" de la que se ha hablado antes, pero esta vez en el nivel de la estructura. Aquello que condensa con toda gravedad el primer movimiento sinfónico, vuelve a decirse de otro modo, y en otra tesitura, en el breve entremés insertado por Gorostiza. Lo que expresa el segundo gran movimiento conclusivo, vuelve a ser dicho, con algunas diferencias no despreciables, en la breve recapitulación octosilábica (un romance) que permite la aparición de otra voz, ya no la especiosa del concepto, sino la del sentido común popular. Recuérdese la deliciosa ingenuidad auspiciada por el romance: *¡Tan-tan! ¡Quién es? Es el Diablo...*

Considerado desde este punto de vista, *Muerte sin fin* consta de cuatro secciones, o bien de dos movimientos extensos, como quiera verse, a los que acompaña una coda y un comentario final.¹¹⁵ En este aspecto, se diría que su conformación se acerca, aunque de modo lejano, al de una sinfonía en dos grandes movimientos que tuviera la siguiente estructura: *andante-allegro*, *andante-allegro*. A cada uno de los *andantes*, extendidas y despaciosas meditaciones que rozan alturas metafísicas, les sigue una suerte de fugaz

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ La primera silva, o movimiento sinfónico, estaría integrada por VI cantos, mientras que la segunda por XI. De tal suerte, la primera gran sección correría de los cantos I al VI; la segunda, de los cantos VII al XVII. Se trata, en ambos casos, de una silva "cortada" en estrofas, lo que ya en sí mismo constituye una novedad aportada por Gorostiza. A manera de intermedio jocoso, entre las dos grandes secciones, el poeta inserta una seguidilla (intermedio de las flores); después de la segunda gran sección, y como conclusión, un romance octosilábico (el baile del diablo).

contrapunto, a la manera de un *scherzo* que sirviera para "aligerar" la gravedad de los temas, dejándolos respirar de otro modo. Desde el punto de vista tonal, cada uno de estos *scherzi*, por el sólo hecho de establecer un aire juguetón, que contrasta con el tratamiento solemne de las "meditaciones", complementa y a la vez relativiza lo que se dice en las secciones "serias" del poema. Desde el punto de vista estructural, estas recapitulaciones, al dar paso a una voz "distinta" de la que domina en las secciones extensas, permiten un bivocalismo que conjura la tentación de otorgar un sentido unívoco a la composición. El resultado estructural de esta combinatoria de voces al interior del texto se antoja semejante de algún modo al efecto oscilatorio del oxímoron que se analizó antes. Es el lector, en dado caso, quien debe realizar la "recolección" y la "síntesis" a la que invita la conformidad, pero también el diferendo de las voces que hablan en el poema. Al decir, con algunas variantes, "lo mismo" que las secciones graves del poema, al decir cosas semejantes pero con otro matiz, todavía más, al agregar armonías que acaso la tonalidad un tanto solemne de las secciones centrales no permitían, los *scherzi* contribuyen a abrir la significación, y tendrían que servir de eficaz antídoto contra cualquier intento unilateral de lectura.¹¹⁶

A diferencia de *Primero sueño* y de las otras grandes silvas con las que ha sido comparado, entre ellas las *Soledades* de Góngora, *Muerte sin fin*, con ser un poema culto, esto es notable, acoge sin ningún problema la voz vernácula de la cultura popular, y lo hace no a la manera del letrado que es capaz de "citar" refranes o frases populares, como queriendo añadir una nota de color a su sabio discurso, o con la intención de "condescender" con las maneras del vulgo, sino dándole a esta voz un lugar estratégico dentro de su composición: el lugar de una recapitulación pero también de un contrapunto a la voz maestra que rige en los dos grandes movimientos del poema. A la vista de lo anterior, la presunta congenialidad con los textos del barroco empieza a desdibujarse, en la

¹¹⁶ En un interesante trabajo, la musicóloga Susana González Aktories encuentra en *Muerte sin fin* la estructura de una doble fuga. La primera fuga estaría integrada por la primera gran sección del poema, mientras que la "contrafuga" por la segunda, ya que ésta última no sería sino "una inversión o en términos musicales algo así como una imitación retrógrada en relación con la primera." Esta sugerente propuesta, sin embargo, se debilita cuando la autora reconoce que el poema de Gorostiza también podría ser analizado... ¡como una sonata!, cosa que no hace tanto por razones de espacio, como por considerar que por su tono y su presentación *Muerte sin fin* tomado en su integridad "es más afín" con la forma musical de la fuga. El problema es que González Aktories nunca menciona cuáles serían para ella los indicios de esta mencionada

misma medida en que se fortalece la idea de que *Muerte sin fin* es por su contenido y por su forma un poema romántico. En cuanto al contenido, porque al fin el sentido del poema no es sino la búsqueda del origen, la tentativa de una conciencia por regresar, a través de sucesivas metamorfosis, a la fuente originaria del universo. Se le aplican, por lo tanto, en este punto, las palabras con las que Albert Béguin resume la tentativa de reunificación que singulariza al poeta romántico. Para el poeta romántico, en efecto, como resume Béguin, si el hombre "logra escuchar los signos interiores que le son dados, si logra descender de nuevo en sí mismo hasta poder adueñarse una vez más, por medio de una magia meramente espiritual, de los gérmenes que se incuban en su alma, realizará su propia reintegración en Dios y, al mismo tiempo, restituirá su unidad primordial a la creación entera."¹¹⁷ En cuanto a la forma, ya se sabe que atender y recuperar la voz del pueblo, la *vox populi*, incorporándola de modo consciente a su trabajo artístico, fue uno de los principales objetivos de los románticos. Los avivados *scherzi* de *Muerte sin fin*, como se ha dicho, pretenden recoger la voz a la vez profunda e ingenua de lo que los alemanes llaman el *Volksgeist*, el espíritu del pueblo.¹¹⁸

Creo que la originalidad no igualada hasta hoy del poema de Gorostiza reside en este dispositivo bivocal, que instaura una suerte de "diálogo interno" entre la voz maestra de los grandes cantos y la voz popular que brota, a manera de contraparte, en los *scherzi*. Se trata de una estructura innovadora que no tiene, que yo sepa, antecedentes entre nosotros, y que de algún modo rompe el monologismo imperante en este tipo de composiciones. ¿Qué es lo que lleva a Gorostiza a insertar estos sorprendentes *scherzi*? No es descartable, me parece, una nostalgia de su primer libro, las *Canciones para cantar en las barcas*, en las el autor recreaba con singular eficacia las formas de la poesía tradicional española, a las que supo agregar el toque sobrio y a veces irónico de la modernidad. Al insertar una seguidilla entre las dos grandes secciones del poema, y al conferirle a un romance la palabra final en

"afinidad". Véase Susana González Aktories, *Muerte sin fin: poema en fuga*. México, JGH Editores, 1997, en especial las pp. 61-62 y 110

¹¹⁷ Véase Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 80

¹¹⁸ Jorge Cuesta parece compartir esta opinión. En la primera de las reseñas que dedicó al poema de Gorostiza, sostiene: "Es, por lo que toca a su estructura formal, una poesía romántica. Y lo es de la manera más artísticamente deliberada." Véase, "*Muerte sin fin* de José Gorostiza", en Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*. Selección y presentación de Luis Mario Schneider. México, CONACULTA, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 31), p. 324

la composición, Gorostiza rememora los modos tradicionales de la poesía española que lo sedujeron en su juventud, y que no son extraños a una cierta vertiente de la literatura nacional. Sugerí unos renglones atrás que otra explicación plausible reside en una peculiar "compulsión repetitiva", que lleva al poeta a trabajar en la duplicidad, esto es, a decir las cosas dos veces, lo cual implica decirlas para después desdecirlas, en un característico proceso de autocorrección. Así, lo que se afirma en el primer movimiento sinfónico, será repetido, corregido, negado y ampliado en el movimiento conclusivo. Por su parte, los *scherzi*, como se ha expresado, reiteran lo que ya habían dicho los dos grandes movimientos sinfónicos, a la vez que aportan una voz diferente, la del sentido común, que complementa y corrige a la voz maestra, oponiéndole una suerte de contrapeso que intenta aligerar el asunto.

Me parece que lo decisivo es que al tramar de este modo su composición, Gorostiza revela una intención arquitectónica de la que otros poetas no podrían presumir. Para medir la originalidad de Gorostiza, habría que pensar que esta forma de convocar un diálogo al interior del texto poético, utilizando el contraste resultante con el fin de obtener una suerte de unidad de tipo sinfónico, no aparece en ninguno de los poemas extensos de sus contemporáneos, que se mantienen todos dentro del tradicional esquema monológico, consistente en un soliloquio que reflexiona y que se explaya en torno a un tema, sin poner en crisis nunca la identidad de la voz. Basta revisar los poemas extensos que han surgido dentro de nuestra tradición, para advertir que ninguno se acerca en términos de estructura a lo logrado por José Gorostiza en *Muerte sin fin*. Ni el *Canto a un dios mineral*, de su amigo Jorge Cuesta, pese a sus afinidades temáticas y su pareja factura intelectual, ni los *Sueños* de Bernardo Ortiz de Montellano, ni el *Estudio en cristal* de Enrique González Rojo, ni *Anagnórisis* de Tomás Segovia, ni *Algo sobre la muerte del mayor Sabines* de Jaime Sabines, ni siquiera los poemas extensos de Octavio Paz, entre los que hay que incluir cumbres extraordinarias como *Piedra de sol*, *Blanco* y *Pasado en claro*, logran escapar a la estructura que se menciona.

Podría afirmarse que el logro de Gorostiza ha sido posible gracias a su concepto arquitectónico del poema. En sus *Notas sobre poesía*, discurso con el que ingresa a la Academia Mexicana de la Lengua y que hace las veces de una "filosofía de la

composición", Gorostiza aclara los vínculos que existen, primero, entre poesía y canto, y segundo, entre poesía y arquitectura. Sostiene Gorostiza: "La afinidad entre poesía y canto es una afinidad congénita. En un momento dado podrá relajarse o en otro hacerse más íntima, pero habrá de durar para siempre, porque no radica en el lenguaje --en el austero arsenal de la retórica, que caduca y se renueva sin cesar-- sino en la voz humana misma, que el hombre presta a la poesía para que, al ser hablada, se realice en la totalidad de su perfección."¹¹⁹ Entre la poesía y la música, como sugiere Gorostiza, hay una relación espontánea, *congénita*, que no depende de las épocas, de las convenciones, de las preferencias del escritor y ni siquiera del lenguaje, sino del fenómeno original del habla. El habla, *la voz humana misma*, como lo dice Gorostiza, este fenómeno anterior al lenguaje y a las herramientas de la retórica, viene a ser la fuente común del canto y del verso, de la música y la poesía. Ni los cambios estilísticos ni las transformaciones históricas podrían desvanecer este nudo que existe por virtud de una consustancialidad congénita, y que no depende para nada de la inteligencia o del arbitrio del escritor. Tal afinidad, que con entera seguridad el poeta afirma que "habrá de durar para siempre", está fundada en el habla. La poesía proviene del habla y a ella debe volver cada vez que es necesario hacerla entrar en acción. Tan sólo *al ser hablada*, la poesía, que existía como texto, esto es, como habla cristalizada, se realiza a plenitud. "Porque ocurre --agrega Gorostiza -- que así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz."¹²⁰

El vínculo entre la poesía y la arquitectura, en cambio, aunque ha existido desde antiguo, no es un vínculo necesario; depende, en todo momento, de una preocupación específica del escritor. Cuando Gorostiza, desempolvando una metáfora, observa que "La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos", no lo hace sino para expresar una decepción: ya no sucede así en los tiempos que corren. Por eso añade: "En la actualidad, el poeta no suele proponerse problemas de

¹¹⁹ José Gorostiza, *Poesía completa*. Edición de Guillermo Sheridan. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 29 Gorostiza ingresó a la Academia Mexicana de la Lengua en 1955, o sea, quince años después de haber publicado *Muerte sin fin*. Aunque por explicable modestia nunca se refiere en estas *Notas sobre poesía* a su poema fundamental, es claro que en este discurso no hace otra cosa sino explicar cuáles son las ideas rectoras que lo llevaron a escribirlo. Cuando me refiero a las *Notas sobre poesía* como una "filosofía de la composición", estoy pensando, como es obvio, en el antecedente de Edgar Allan Poe.

¹²⁰ *Ibid.*

construcción." Aunque reconoce que el soneto, en tanto estructura cerrada, "proporciona ocasión de construir de veras, conforme a un modelo feliz", esta parece ser una excepción, y una excepción no buscada, dado que la arquitectura en este caso está dada de antemano por la forma cerrada del soneto, y no es necesario que el poeta al escribirlo se proponga un problema de construcción. Ser un poeta moderno entraña, pues, una pérdida, y Gorostiza no duda en expresar la nostalgia que experimenta al respecto: "El caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo callar, que lo siento como una enorme pérdida para la poesía."¹²¹

¿A qué se debe esta pérdida? A que estamos bajo el dominio de la lírica, la cual ha convertido el ejercicio poético en un asunto limitado a la esfera de las emociones y las experiencias personales del escritor. Así lo piensa, cuando menos, José Gorostiza: "Estamos bajo el imperio de la lírica. La poesía ha abandonado una gran parte del territorio que dominó en otros tiempos como suyo. El diálogo, la descripción, el relato, así como otras muchas maneras de poesía (...), se han ido a engrosar los recursos del teatro y de la novela." Al empobrecerse, al perder estos territorios, en los que antes se movía a su entera discreción, el único espacio con el que se habría quedado la poesía es el de la emoción personal, centrada en el yo autobiográfico. Por eso continúa Gorostiza: "Dentro de la lírica, cuando menos como la concebimos en la actualidad, parece que la única causa capaz de desatar un poema es el dato autobiográfico."¹²² Dicho de otra manera: el poeta lírico ha

¹²¹ *Ibid.*, p. 32. En un ensayo sobre Stravinsky, Samuel Ramos, el filósofo del "grupo sin grupo", subrayaba que los aspectos arquitectónicos e impersonales caracterizan el "período ruso" de su obra al grado de convertirla en una obra "clásica". Además de citar unas palabras del compositor ("Mi obra es arquitectónica", habría dicho Stravinsky), Ramos observaba, a propósito de *Les Noces*: "La audaz oposición de la música y el ruido, de la melodía pura y el ritmo puro, da a la arquitectura de la obra una precisión y una sobriedad de líneas, verdaderamente helénica." Al contrario del artista romántico, que destaca los elementos "biográficos", el artista clásico pondría énfasis en la impersonalidad y la objetividad. Señalaba Ramos: "Entre los rasgos que caracterizan al artista clásico se encuentra siempre uno fundamental: la *impersonalidad*. Correlativa a esta actitud del creador el producto aparece afectado de un rasgo saliente: la *objetividad*." (Subrayados míos). No sería extraño que este notable ensayo de Ramos, publicado originalmente en la revista *Contemporáneos* en 1929, haya influido a su modo en las concepciones de José Gorostiza. Véase Samuel Ramos, *Estudios de estética / Filosofía de la vida artística*, en *Obras completas*, t. III. México, UNAM, 1977, pp. 23-26

¹²² *Ibid.* También Paul Valéry lamenta la despreocupación ambiente por los problemas de la composición: "Nada me ha asombrado tanto en los poetas ni me ha causado tanto pesar como la poca búsqueda en las composiciones (*le peu de recherche dans les compositions*)." Al lamentar que los poetas no se planteen ya problemas de construcción, Valéry arremete de modo similar en contra del imperio de la lírica, tal y como ésta ha llegado a entenderse en nuestros días. En este tenor, afirma: "En los líricos más ilustres no encuentro sino desarrollos puramente lineales o... delirantes, es decir, que proceden paulatinamente sin más

olvidado que para escribir un poema no basta con plasmar emociones y experiencias de tipo personal, sino que tiene que hacerlo de modo ordenado. Y hacerlo de modo ordenado no quiere decir otra cosa, en la visión de Gorostiza, que desbordar los elementos puramente personales para acceder, por medio de la inteligencia, que es la gran ordenadora, a lo que sería la unidad arquitectónica del poema. Por eso agrega, aquí mismo, inconformándose sin duda con la espontaneidad lírica de muchos de sus contemporáneos: "La conmoción que un acontecimiento produce en el poeta al incidir en su vida personal, se traduce, convertida en imágenes, en una emanación o efluvio poético; pero no en un poema, porque esta palabra <<poema>> implica organización inteligente de la materia poética."¹²³

El disgusto de Gorostiza contra estas "emanaciones" o "efluvios" líricos, tan severo que ni siquiera les reconoce el nombre de poemas, nace de que para él la poesía implica, como lo declara con todas sus letras, *organización inteligente de la materia poética*. Y a que, como se ha dicho, la inteligencia así entendida tendrá que ser constructiva o no será. Creo que ningún poeta mexicano se ha expresado con tanto desprecio acerca de la poesía lírica como Gorostiza, cuando, continuando con su argumentación, afirma: "Treinta o cuarenta composiciones (...) suelen formar, unas tras otras, lo que el público llama <<un libro de versos>>. (¡Qué horrible expresión: un libro de versos!) Y en el libro podrá haber cierta uniformidad de emoción y de estilo, y de un poema a otro, tales o cuales eslabones que dan la sensación de una continuidad invisible; pero el libro no mostrará, a su vez, la unidad de construcción que nos agrada encontrar en un libro. La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía."¹²⁴

Resulta obvio, a la luz de estas declaraciones, que *Muerte sin fin* no quiere ser la recolección de treinta efluvios líricos o treinta momentos musicales, sino que aspira a ser

organización sucesiva que la que ofrece un rastro de pólvora recorrido por la llama." Véase, Paul Valéry, "Sobre *El cementerio marino*", en *El cementerio marino* Madrid, Alianza Editorial, 1967 (El Libro de Bolsillo, 86), p. 26 La interpolación en francés está tomada de Paul Valéry, *Oeuvres*, I. París, Éditions Gallimard, 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 1505

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, pp. 32-33 Quizás no sea ocioso recordar que tanto Antonio Caso como Vasconcelos compartían una muy elevada opinión de la sinfonía. Caso, por ejemplo, llega a comparar las de Beethoven con los arquetipos platónicos; mientras que Vasconcelos va todavía más lejos, cuando propone a la sinfonía como el modelo destinado a inspirar las obras literarias del porvenir. Véase Antonio Caso, *Estética*, en *Obras completas*. México, UNAM, 1971, y José Vasconcelos, *El monismo estético*, en *Obras completas*, t. IV. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1961

una sinfonía, entendiendo el término en un sentido lato. No intenta ser un mosaico de piezas más o menos homogéneas, sino una construcción unitaria, que replantearía en términos estrictamente contemporáneos *el caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos*.¹²⁵

Aunque es posible escuchar en esta añoranza por los tiempos que una vez fueron una nota que sitúa a Gorostiza más cerca de los grandes poetas del barroco español (y de sor Juana, donde quiera que a ella se la ubique), que de las vanguardias literarias del siglo XX, creo que no sería desproporcionado observar que, en su repulsa de la poesía biográfica, Gorostiza coincide, aunque usando otros términos, con las posiciones de T. S. Eliot desplegadas en su ensayo acerca de la tradición y el talento individual. En este ensayo, sin duda uno de los más influyentes en su materia, Eliot postula que "El progreso de un artista es un continuo auto-sacrificio, una continua extinción de la personalidad." Como si despreciara, lo mismo que Gorostiza, esa extraña predilección por la catarsis lírica en la que se ahogan la mayoría de los aspirantes, Eliot declara: "La poesía no es un abandonarse a las emociones, sino un escape de las emociones; no es la expresión de una personalidad, sino un escape de la personalidad." Abundando en lo mismo, todavía agrega: "entre más perfecto sea un artista, de modo más completo estarán separados en él el hombre que sufre y la inteligencia que crea; de modo más perfecto la inteligencia digerirá y transmutará las pasiones que son su materia prima."¹²⁶ *La tierra baldía*, acaso su poema más admirado, representa sin duda la mejor ilustración de la postura a la vez antibiográfica y antilírica abrazada por Eliot, y todo indica que Gorostiza --quien, como se dijo, vivió unos años en

¹²⁵ Mordecai S. Rubin fue quizás el primero en sugerir una analogía entre *Muerte sin fin* y la forma sinfónica: "He aquí su sinfonía, de nobleza clásica, de estructura equilibrada (...) La simetría de construcción de *Muerte sin fin* es impresionante. La composición está dividida en dos partes principales correspondientes, con un *intermezzo* lírico entre las dos y un *vivace* con percusión como *coda*." De modo todavía más específico, Rubin vincula el arranque del poema al primer movimiento de la quinta sinfonía de Beethoven. Las cuatro sílabas iniciales en la frase "Lleno de mí" corresponderían, según su propuesta, a los cuatro primeros acordes de la sinfonía de Beethoven. Véase Mordecai S. Rubin, *Una poética moderna. <<Muerte sin fin>> de José Gorostiza*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, pp. 159-60 La única corrección que me atrevería a hacer es que no encuentro en *Muerte sin fin* esa "nobleza clásica" de que habla Rubin, sino el tormentoso impulso del artista romántico. No el mundo sinfónico de Haydn o Mozart, sino, tal y como él mismo lo ha visto con precisión, Beethoven. Debo a mi amigo Mauricio González Suárez la observación de que existiría una proximidad entre el *dramma giocoso* del *Don Giovanni*, de Mozart, y *Muerte sin fin* de Gorostiza, no sólo porque en una y otra composición la combinación de lo culto y lo popular se da sin ningún problema, sino, sobre todo, por la eficaz mezcla en ellas de los tonos de la comedia y la tragedia.

¹²⁶ T. S. Eliot, *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1961, pp. 17, 21 y 18.

Londres-- fue un dedicado lector de este y otros poemas de quien aparecía a los ojos de todos como una de las figuras decisivas de la modernidad.¹²⁷

No son por cierto las *Notas sobre poesía* el único documento en el que Gorostiza expresa su noción arquitectónica del poema y su rechazo concomitante a una idea muy estrecha de la poesía que él resume en la palabra "lírica". A finales de 1933, o sea, cosa de seis años antes de la publicación de *Muerte sin fin*, Gorostiza ya había elaborado en lo fundamental las ideas que de modo más amplio se expresan en el discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua. Su viejo amigo, el poeta Bernardo Ortiz de Montellano, con quien compartió el atrevimiento de mostrar a López Velarde sus primeros, incipientes poemas, le había enviado el manuscrito de sus *Sueños* con el ruego de que le diera a conocer por escrito su opinión. Esto da ocasión para que Gorostiza, siempre sincero, aunque también bastante prudente en sus comentarios, critique los aciertos y las fallas que él cree encontrar en los poemas que le ha enviado su amigo, y para que, de paso, formule las ideas que me interesa destacar. Ya está aquí, incluso como anuncio de una aurora poética, la desconfianza ante una idea restringida de la lírica. Dice Gorostiza: "la construcción, aunque imperfecta, de cada uno de los tres <<sueños>>, sitúa al libro en otra época de la poesía, apenas en su fase inicial, en la que el lirismo ya no es el fin sino uno de los recursos del poeta, como el dramatismo (acción) o la narración."¹²⁸ Lo anterior insinúa, creo, que Gorostiza insertaba de modo hipotético su propio proyecto literario en esta suerte de alba de los tiempos, anunciadora de una "nueva época poética" que estaba por advenir, y en la que se volvería otra vez legítimo echar mano de recursos desacostumbrados, como el drama y la narración. Además de advertir (y de lamentar) el crepúsculo de la "lírica", Gorostiza vuelve a esa idea clave en su proyecto de producción: la idea arquitectónica del poema. Por eso declara a Bernardo Ortiz de Montellano: "Una de las cosas que más me gustan en *Sueños* es el plan clásico, la proporción monumental, la unidad de lo diverso que,

¹²⁷ Una manifestación reciente del enorme impacto de Eliot en el autor de *Muerte sin fin*, lo constituye la publicación de los borradores y fragmentos inéditos que incluye Guillermo Sheridan en su minuciosa edición de la *Poesía completa* de Gorostiza. Recomiendo en especial la sección "Epígrafes". La cercanía es tal, que casi podría hablarse de un "calco". Es justo reconocer, sin embargo, que Gorostiza nunca intentó la técnica fragmentaria y yuxtapositiva de que dispuso generosamente Eliot en *La tierra baldía*

¹²⁸ José Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *Prosa*, p. 161

insisto, aun cuando no esté completamente lograda, no es posible dejar de admirar en la intención."

Es tal el entusiasmo que experimenta Gorostiza ante la idea sola de la composición, que no duda en escribirle, ahí mismo, a su amigo Ortiz de Montellano: "El esqueleto o armazón de tus poemas es algo tan bien calculado que tiene belleza por sí mismo (...)"¹²⁹ Al expresar de este modo su deslumbramiento ante el "esqueleto" o la "armazón" del texto, al que es capaz de aislar de todo contenido, y resaltar la belleza intrínseca de la forma, es muy probable que Gorostiza haya tenido fresca la lectura del comentario que a propósito de *El cementerio marino* había publicado Valéry. Ahí, en efecto, el poeta francés radicaliza esta postura, y la lleva hasta su límite, al sostener que, según su concepto, la más poética de las ideas es la idea de composición.¹³⁰ Puede dejarse de lado, empero, la referencia a Valéry; lo que quería es destacar el interés de Gorostiza, mantenido cuando menos desde principios de la década de los treinta, en una noción arquitectónica del texto que habría de cristalizar como un fruto maduro en *Muerte sin fin*.

LA POESÍA COMO INVESTIGACIÓN

Sin duda sería exagerado creer que las *Notas sobre poesía* de Gorostiza contienen una contribución original en los terrenos de la estética, y que su sola lectura bastaría para revelar, desde un punto de vista teórico, cuál podría ser la esencia de la poesía. Me parece que la modestia del título, así como el enfoque adoptado por el autor, desmienten de antemano cualquier lectura doctrinaria de este texto que no aspira a ser sino una reflexión personal acerca del oficio poético. Subrayo la palabra oficio para indicar lo que de destreza y saber personal hay en estas "notas" que de ningún modo quieren usurparle una tarea al filósofo, ni mucho menos sustituirlo en la redacción de un tratado de estética. Hay un "enigma" de la poesía, sí, y este enigma es impenetrable, cuando menos para el poeta, que lo único que quiere es ensayar, buscar un poco a ciegas la fuente de la que brota su escritura, sabiendo bien que nunca tendrá la absoluta certeza de encontrarla. Lo mismo en sus *Notas sobre poesía*, que en su poema fundamental, como se verá, Gorostiza reivindica a menudo elementos de la experiencia infantil con el fin de otorgarles una dimensión

¹²⁹ *Ibid.*

novedosa. Tal y como lo explica Gorostiza, "la poesía no es diferente, en esencia, a un juego <<a las escondidas>> en que el poeta la descubre y la denuncia, y entre ella y él, como en amor, todo lo que existe es la alegría de este juego."¹³¹ El poeta "descubre" a la poesía, y grita a todos que la encontró, pero ella de inmediato encuentra otro escondite, y se refugia en él, preservando su enigma, en un *divertimento* que parece recomenzar hasta el infinito. Al señalar que la poesía es parecida a un juego "a las escondidas", es obvio que Gorostiza hace gala de una ingenua profundidad, y que no pretende sentar una teoría poética ni, mucho menos, escribir una estética; lo que hace es articular, en su calidad de ensayista, algunas de sus convicciones personales, el fruto de muchos años de reflexión.

Un filósofo, en efecto, cualquiera que fuera su formación, no diría, con este énfasis subjetivo: "*Me gusta pensar en la poesía (...)*", "*Imagino así una sustancia poética (...)*", "La sustancia poética, *según mi fantasía (...)*", "*Desde mi puesto de observación, así en mi propia poesía como en la ajena (...)*" Ni mucho menos atrevería una confesión como la que sigue: "Un buen amigo me preguntó ¿qué es la poesía? Quedé perplejo. No sé lo que la poesía es. Nunca lo supe y acaso nunca lo sabré." Tal alarde agnóstico, por supuesto, tratándose de un escritor como Gorostiza, habría que tomarlo *cum grano salis*, esto es, agregándole una pizca de ironía, pues aunque el poeta rehusa revelar las esencias, y hasta se declara incompetente al respecto, deja entrever, empero, un concepto de poesía en el que descuella una muy eminente aspiración intelectual. Con estudiada modestia, reconocible en el *me temo que lo he olvidado todo*, abunda Gorostiza: "Leí en un tiempo mucho de lo que se ha dicho de ella, de Platón a Valéry, pero me temo que lo he olvidado todo. Esto no obstante, contesté [se refiere a la pregunta de su amigo] que la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias --el amor, la vida, la muerte, Dios-- que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias."¹³²

Si se encuentra uno fuera de contexto, quiero decir, si no se tiene en mente el esfuerzo intelectual que implica haber escrito un poema como *Muerte sin fin*, algunas de las

¹³⁰ "(...) sólo la idea de esta clase de construcción sigue siendo para mí la más *poética* de las ideas: la idea de composición." Véase Paul Valéry, *El cementerio marino*, pp. 25-26

¹³¹ José Gorostiza, *Poesía completa*, p. 21-22

¹³² *Ibid.*, p. 24

afirmaciones de Gorostiza pueden sonar pedantes. "Investigar las esencias", "quebrantar el lenguaje", ver a través de ese lenguaje (quebrantado con anterioridad) esas mismas esencias. Visto en frío, se diría que Gorostiza se plantea un proyecto altisonante, al estilo de esos postulantes que intentan impresionar incautos. Pero no hay tal, cuando escribe estas *Notas*, Gorostiza tiene quince años de haber quedado viudo de su poema fundamental. Su ropaje de modestia ("Me temo que lo he olvidado todo") no es en dado caso sino un artilugio para ocultar una soberbia desproporcionada. ¿Exagero? Desde un punto de vista objetivo, sin que esto involucre de ningún modo a la persona, diría que no. Hay una soberbia objetiva, y que explico diciendo que ningún poeta mexicano ha atrevido una meta así de titánica, y en este apartado incluyo a la misma sor Juana Inés de la Cruz. Un proyecto tal, que declara que quiere *investigar las esencias*, y que sabe que para lograrlo requiere antes *quebrantar* el lenguaje (subrayo la palabra para indicar la violencia implícita en la operación), exhibe una desmedida ambición que no tiene antecedentes entre nosotros, aunque acaso pueda emparentarse con el esfuerzo de algunos filósofos. Parentesco, por supuesto, no equivale a identificación. Al investigar las esencias, al *descomponer* la palabra a fin de vencer las opacidades que encierra y tornarla transparente, al abrirla "como un capullo a todos los matices de la significación"¹³³, Gorostiza se propone un plan eminentemente intelectual. Su poesía no es una poesía de las sensaciones, aunque por supuesto, las hay, y de una variedad impresionante, sino del intelecto en la más alta expresión que puede tener esta palabra. No por nada, su amigo Octavio G. Barreda, en un par de reseñas publicadas apenas unos meses después de que apareciera *Muerte sin fin*, vinculó el poema no sólo con dos poetas de eminente catadura intelectual, aunque tan diferentes entre sí, como Eliot y Valéry, sino también con los libros sapienciales de la Biblia y con la tradición filosófica presocrática, entre cuyos integrantes menciona, de modo reiterado, a Heráclito y Anaxágoras.¹³⁴

No concluyen aquí las reflexiones de Gorostiza acerca de la esencia de la poesía. Continuando con su costumbre de "autocorregirse", pero sin abandonar un tono que, visto en frío, puede resultar altanero dada la magnitud ("la proporción monumental") de lo que

¹³³ Estas es otra de las definiciones de poesía aportadas por Gorostiza, véase *Ibid.*

acomete, retoma el poeta: "Frente a semejantes conceptos, tan vagos que nada encierran de substantivo como no sea frustración y desaliento --¡así es de inasible la materia que se quiere capturar!-- me sentiría inclinado a corregirme ahora, diciendo que la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá."¹³⁵

Estoy tentado a decir que en este pasaje Gorostiza se aproxima a los límites del pastiche. Lo que hace aquí Gorostiza es copiar y a la vez invertir, sin mencionarlo, el sentido de unas palabras de Mallarmé, contenidas en un pasaje en el que éste define la obra pura. Sostiene Mallarmé: "La obra pura implica la desaparición elocucionaria del poeta, quien cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el contraste de su desigualdad; ellas se alumbran con reflejos recíprocos como una estela virtual de fuego sobre piedras preciosas, reemplazando la respiración advertible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase."¹³⁶ Lo que ha hecho Gorostiza es retomar y amplificar la idea de la poesía como un sistema autónomo de reflejos, con una diferencia, mientras el descubrimiento de este sistema le sirve a Mallarmé para postular, además de la autonomía de las palabras, la "desaparición elocucionaria del poeta"; Gorostiza abre una nueva serie ternaria: a) otorga a este sistema de reflejos una dimensión infinita ("se reflejan unas en otras hasta el infinito"); b) permite que este sistema de reflejos se recomponga en un mundo de puras imágenes; y de ahí pasa, no a la desaparición del poeta, tema que en este punto no le preocupa, sino, invirtiendo la situación, c) a un movimiento trascendente por el que el poeta se adueña de *los poderes escondidos* del hombre, y se traslada a la esfera suprasensible, estableciendo, como él lo dice, contacto *con aquel o aquello que está más allá*.

Expresado en otras palabras: el sistema de reflejos le sirve para abrirle paso a la trascendencia. Lo cual, se diría, no es sino un modo de "pervertir" (o desfigurar) la idea

¹³⁴ Véase Octavio G. Barreda, *Obras*. Edición de María de Lourdes Franco Bagnouls. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 198-200 y 217-18

¹³⁵ *Ibid.*, pp. 24-25

¹³⁶ Stéphane Mallarmé, *Igitur / Divagations / Un coup de dés*, pp. 248-49

purista de Mallarmé. Adviértase el modo oblicuo de la indicación. El poeta, según Gorostiza, establecería contacto *con aquel o aquello que está más allá*. ¿A qué se refiere? ¿A la muerte, a la nada, a Dios? Gorostiza da por concluida la especulación, no sin antes reconocer que esta segunda definición de tipo trascendental es la misma que la primera, aunque expresada con otros términos. Todo confluye, pues, en una investigación de ciertas esencias, y la respuesta pendiente acerca de aquello que está *más allá*, tendrá que ser entrevista en dado caso por los lectores del poema. Empero, ahí mismo, en un nuevo párrafo que titula "El viaje inmóvil", Gorostiza aporta lo que para mí es un anticipo de la respuesta, al vincular este *plus ultra* con la salvación. La fuerza del espíritu humano sería tal, según añade Gorostiza, que "inmóvil, *crucificado a su profundo aislamiento*, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de esos caminos es la poesía."¹³⁷ El agua en el vaso de agua, como describe el poema, también se encuentra inmóvil, estrangulada... y, hasta podría agregarse, *crucificada* en el vaso de agua, como el *espíritu humano*, y sueña acaso desde ahí con su futura redención. No hace falta añadir más. En dos apretados renglones el autor ha trazado un esquema de lo intenta hacer en *Muerte sin fin*

DIFERENCIAS CON SUS COMPAÑEROS DE GRUPO

Pero no sólo atreven las *Notas sobre poesía* sesudas especulaciones intelectuales acerca de la poesía, a la que se entiende a la vez como investigación y como instrumento de trascendencia, que permite al poeta ponerse en contacto con lo que está *más allá*, abriendo por decirlo así una vía salvífica, escatológica, capaz de fusionar al ser humano con la esfera suprasensible; también se ocupan estas notas de trazar un mapa de carácter terrenal, que al definir los procedimientos de la poesía, delimita la peculiar posición de Gorostiza frente a la de otros de sus compañeros de generación. Una cierta inercia discursiva es la responsable de que se piense muy a menudo en los Contemporáneos como una generación homogénea, que abrazaría toda ella una misma concepción de lo que es la vida política y el arte. El marbete de "cosmopolitas" y de escritores de vanguardia, capaces de crear una obra al

¹³⁷ José Gorostiza, *Poesía completa*, p. 25 El subrayado es mío. No deja de llamar la atención el sesgo de la expresión: "crucificado a su profundo aislamiento", tanto más cuanto que puede valer como una descripción de la soledad del poeta en el momento de perfeccionar su texto. ¿La soledad es la cruz a la que queda clavado el

margen de la ideología oficial propiciada por el Estado, parecería ser suficiente para caracterizar a lo que no sin cierta ironía se llamó el "grupo sin grupo". Gorostiza reacciona, creo que de modo severo, contra esta homogeneización, precisando de modo puntual cuál es su concepción de la poesía y por qué se distingue de la de los demás. Ya se vio, párrafos atrás, su idea rigurosa de la creación como una investigación intelectual; ahora es el momento de bajar a la tierra y de ver, en concreto, qué procedimientos son los que se utilizan para elaborar un poema, y a qué tipo de desarrollo obedece cada uno de los modelos encontrados por Gorostiza.

Según Gorostiza, el problema no está en saber cómo empieza el poema... sino cómo se desarrolla y cómo acaba. La primera línea, como dicen algunos, la dicta la inspiración. ¿Qué sucede después? Según Gorostiza habría tres procedimientos fundamentales. Al primero lo llama "desarrollo plástico"; al segundo, "desarrollo dinámico"; encuentra todavía un tercer tipo, un tanto de excepción, al que no pone nombre: incluye en él a esos textos "en los que no se nota el crecimiento", y que brotan, por decirlo así, de primera intención, felices y sin esfuerzo, como poseídos por un estado de gracia, cual sería el caso de esa miniatura en forma de madrigal escrita por Cetina ("Ojos claros, serenos, / si de dulce mirar sois alabados: / ¿por qué si me miráis, miráis airados? / Si cuanto más piadosos, / más bellos parecéis a quien os mira, / ¿por qué a mi solo me miráis con ira? / Ojos claros, serenos; / ya que así me miráis, miradme al menos.") No dedicará espacio a comentar este tipo: el asunto por discriminar se encuentra en los dos primeros.

El primer procedimiento, llamado "desarrollo plástico" tiene que ver con un concepto pictórico de la poesía (según recomendación de Horacio: *Ut pictura poesis*). De tal suerte, el poema crece como un cuadro al que hay que ir cargando de imágenes; cuando éstas saturan el espacio existente, dispuesto de algún modo por el escritor, el poema concluye. Afirma Gorostiza: "El desarrollo plástico resulta limitado en cuanto a que el poema debe confinarse al espacio que el autor le concede; y es finito, porque ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y acaba, de suerte que el autor podría retocarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo." Lo que Gorostiza describe consiste, en el fondo, en una

poeta? ¿Es este el precio que hay que pagar por producir una obra? Por otra parte, ¿la evocación crística es gratuita? ¿o guarda coherencia con el proyecto de Gorostiza?

contradicción. Lo que se evoca es un desarrollo "estático", inerte, que no se mueve; para decirlo de otro modo, que no se desarrolla en el tiempo, sino que se "expone" en el espacio. Desarrollo espacial, se le podría llamar también. Lo dice Gorostiza: "Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación."¹³⁸

En su definición del llamado "desarrollo plástico", además del concepto espacial, Gorostiza ha utilizado un par de palabras claves: estático, finito. O sea: paralítico, limitado.

El "desarrollo dinámico" será todo lo contrario del anterior: en lugar de estático, dinámico; en lugar de finito, infinito, al menos de manera virtual. Sostiene Gorostiza: "Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación. El poeta ha de medir de antemano la parábola que corresponde a la potencia del proyectil; pero en este método, las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente, ya sea por acumulación o porque se establece un círculo vicioso, como en los cuentos de nunca acabar. Es el poeta quien, con su sentido de las proporciones, le pone un hasta aquí."¹³⁹

Las reservas polémicas de esta contraposición --que se diría es en sí misma de carácter técnico-- salen a la luz cuando se revisa la "otra" poética de Gorostiza: la extensa reseña que escribió en 1937 a propósito de un libro de su amigo y colega Jaime Torres Bodet. En ese texto, que es también un alegato en contra de la "poesía pura", titulado "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", Gorostiza señala que el grupo de los Contemporáneos no ha tenido nunca una existencia "real", dando a entender que se trata más bien de un constructo utilizado para darle unidad a una diversidad de individualidades en movimiento. Sostiene José Gorostiza: "Si se le considera como una suma de

¹³⁸ *Ibid.*, p. 30 Si la exposición "en el espacio" es "finita", como sostiene Gorostiza, esto querría decir, por oposición, que la exposición temporal se abriría a lo infinito. Por desgracia, el autor no argumenta de modo convincente esta segunda posibilidad.

¹³⁹ *Ibid.*, pp. 30-31 Se concluye que según Gorostiza habría dos tipos de construcción "infinita": la del círculo vicioso, esto es, la del poema circular, cuyo final es en verdad un recomienzo (por ejemplo, *Piedra de sol*, de Octavio Paz), y la de un infinito, por decirlo así, "virtual", que en realidad sólo indica la posibilidad de continuar adelante, de proseguir el poema hasta que el poeta decida terminarlo, o bien cuando la escritura se interrumpa con la muerte de su autor. Este segundo infinito es en realidad tramposo, y en estricto sentido no puede aceptarse como tal, pues supone, al contrario, una demostración contundente de la finitud. Lo refuerza el mismo Gorostiza cuando sostiene: "Es el poeta quien, con su sentido de las proporciones, le pone un hasta

individualidades irreductibles --y así lo estudiaron siempre sus teorizantes, inclusive el mismo Torres Bodet-- el crítico más exigente no puede menos de reconocer que se encuentra frente a una poesía rica, múltiple en sus tonos, contenida, feliz en la expresión, preciosa de forma; la poesía más valiosa en fin que ha habido en México desde el modernismo; pero si se le considera como un conjunto orgánico, no creo que sea posible encontrar en ese <<grupo de soledades>>, que dijera Torres Bodet, otra característica común que el solo rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal, sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales."¹⁴⁰

Con esta declaración Gorostiza no hace otra cosa que prevenimos en contra de las falsas generalizaciones. Los Contemporáneos, a contracorriente de lo que sugiere el lugar común, no son un grupo homogéneo, y no resulta legítimo, por esto, meterlos a todos dentro del mismo saco. Según la terminología de las *Notas sobre poesía*, y limitando los diferendos al asunto de las poéticas respectivas, se diría que algunos cultivan el llamado "desarrollo plástico", mientras que otros en cambio prefieren el "desarrollo dinámico". Sólo la chatura intelectual o la mala fe, insinúa Gorostiza, pueden atribuir a todos los miembros de esta promoción una poética que en estricto sentido sólo ha sido propuesta de modo formal por uno de ellos, Xavier Villaurrutia. Y a todo esto, ¿en qué lugar queda Torres Bodet, motivo del artículo? En la opinión de Gorostiza, "la actitud de Torres Bodet confirma la falta de unidad del grupo; su concepción de la poesía, en lo formal, como un desarrollo, como un crecimiento." Después de esta sumaria ubicación, el contragolpe defensivo: "También en este aspecto, espíritus banales o enemigos prestan gratuitamente a todo el grupo la concepción opuesta, es decir, la de una forma poética paralítica, que no se desplaza, que no crece, sino que está allí, inmóvil, distribuida en el espacio del poema de acuerdo con una idea puramente plástica de la composición."¹⁴¹

Lo que está en el tapete de la discusión son las poéticas a abrazar. La prevalencia de un concepto espacial o uno temporal de la composición, que por lo visto se excluyen el uno

aquí." Cae por su propio peso que aquello que se sujeta a un *sentido de las proporciones* no puede ser al mismo tiempo infinito.

¹⁴⁰ José Gorostiza, *Prosa*, p. 169 Este artículo fue publicado originalmente por *El Nacional*, en los suplementos del 20, 27 de junio y 4 de julio de 1937.

al otro. Sin menoscabo de que las dos poéticas, a su manera, pueden ser válidas, y de que un mismo poeta puede cultivar en determinada situación una poética y la otra en una situación diferente, según el arbitrio o la necesidad, es obvio que a Gorostiza lo subleva que confundan su manera de escribir con la de Xavier Villaurrutia, con quien intenta polemizar a campo abierto desde las páginas de *El Nacional*.

No es esta por cierto la primera vez que Gorostiza pretende provocar un debate con sus compañeros de generación. Ya me referí, en el "*Intermezzo documental*", al artículo de 1931, titulado "Hacia una literatura mediocre". El texto sobre Torres Bodet es seis años más "maduro". En lugar de debatir acerca de la contraposición entre literatura cosmopolita y tradición nacional, Gorostiza se centra en el asunto de las poéticas, dirigiendo sus dardos contra la idea "plástica" de la composición representada, según esto, por Villaurrutia. El llamado "desarrollo plástico" no le parece a Gorostiza más que "una gran muerte", "una muerte organizada con magnificencia dentro de los límites de un bello marco". Después de citar la estrofa de uno de los poemas de *Reflejos* de Xavier Villaurrutia, reconoce lo que hay de admirable en esta concepción plástica de la poesía, pero se niega a que ella pase por ser representativa de la del grupo. Así lo declara Gorostiza: "Noción esta de la poesía, interesantísima, que se impone a la consideración por cuanto tiene de hondamente intelectual y por cuanto realiza, como belleza, en el espacio increíble en que se equilibra; pero que no puede señalarse como canónica del grupo, pues sólo hasta cierto punto --casi por azar-- se encuentra en Pellicer, Torres Bodet, Novo, Montellano y González Rojo. Indudablemente se trata de una manera personal de Xavier Villaurrutia, el poeta más intelectual del grupo --y quizá también uno de los más inteligentes-- pero que por razón de su mayor sensibilidad a los riesgos de la poesía y de su menor decisión para correrlos, piensa en ella como una mera preservación. De ahí ese extraño sabor a <<naturaleza muerta>> que hace tan singular, pero también tan admirable, la obra de este poeta."¹⁴²

Creo, a la distancia, que los ataques contra Villaurrutia son un poco excesivos. Si se los toma a la letra, todo poema "preservador" que exhale una atmósfera de "naturaleza muerta" tendría que ostentar su paternidad. Esto sería convertir a Villaurrutia en un poeta

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 171

tan importante en la literatura mundial como Shakespeare o Dante. El exceso, empero, responde a la lógica de la contraposición. Frente a la idea de una muerte "paralítica", "estática", meramente plástica, que no transcurre, de la que puede encontrar ejemplos en Villaurrutia, Gorostiza opone su noción de una muerte "dinámica", en movimiento perenne. Esta muerte "dinámica", "sin fin", que no existe sino como una hipótesis, como una idea acuñada por Gorostiza, revela, puede conjeturarse, que para entonces Gorostiza ya se encontraba trabajando en los borradores del texto en el que cristaliza esta concepción, *Muerte sin fin*, el cual se publica dos años después.

Abrazar el esquema de un "desarrollo dinámico", esto es, de un desarrollo en el tiempo, también significa para Gorostiza la oportunidad de distanciarse de la noción entonces tan en boga de la "poesía pura". Ya en un viejo artículo aparecido en la revista *Examen* de Jorge Cuesta, Gorostiza anticipaba un primer pronunciamiento en torno a la pureza artística. Aunque aceptaba en principio que "el arte no tiene ni puede tener otro fin que él mismo", y reconocía que la teoría del arte por el arte era "filosóficamente correcta", Gorostiza señalaba, empero, que si cumplía su fin, este arte propagaría "fatalmente los más altos ideales humanos de una época, realizando así, en el más puro sentido de la palabra, una función política insustituible." De otro modo, agrega Gorostiza, quien aquí formula el asunto en términos de una aporía: "el arte no sería más que un complicado pasatiempo, un sutilísimo juego a caer sin caer, como el del arte puro, que si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte."¹⁴³

No deja de sorprender la claridad con la que Gorostiza articula su posición. El arte puro le parece a Gorostiza no sólo un arte flotante, con el que se juega "a caer sin caer", sino, bien visto, una imposibilidad lógica. La aporía a la que llega Gorostiza se antoja irrefutable, y no puede concluir sino en la inexistencia del arte puro, pues si se expresa, como estaría obligado a hacerlo, deja de ser puro; y si no se expresa deja de ser arte.

Con este antecedente, no extraña que en su artículo sobre Torres Bodet, Gorostiza rechace la "poesía pura", y que prefiera hablar, en su lugar, de una poesía "contaminada". De lo que se trata en el libro de Torres Bodet, según apunta el reseñista, no es "de poesía

¹⁴² *Ibid.*, p. 171 Quizá sea oportuno recordar que algunos de los poemas de Villaurrutia evocan atmósferas de Chirico.

pura, sino de poesía fundada en las raíces mismas del sentimiento o <<contaminada>> --si así lo quieren algunos-- de una sencilla humanidad." Al comentar el libro de su amigo Torres Bodet, esto es obvio, Gorostiza aprovecha para deslindarse de la actitud de otros de sus compañeros de generación, y para por decirlo así poner los puntos sobre las íes en asuntos de política literaria. Por eso agrega: "Para Torres Bodet como para otros poetas de su misma promoción, la idea de pureza se refirió siempre al contenido de la poesía; en otras palabras, éste sólo es el que deberá ser específicamente poético, puesto que no podría ser en pureza ni religioso, ni científico, ni filosófico, ni histórico. De ahí nadie pudo inferir, como malévolamente se ha hecho, que poesía pura signifique poesía inhumana o deshumanizada, pues el mundo poético se edifica precisamente en las zonas más vivas del ser: el deseo, el miedo, la angustia, el gozo... en todo lo que hace en fin hombre a un hombre."¹⁴⁴

Reaparece aquí, como de pasada, la noción arquitectónica de Gorostiza. El mundo poético, como él lo dice, *se edifica*, que es como decir se construye, se levanta, como un palacio o una torre... pero no puede hacerlo si no hunde sus cimientos *en las zonas más vivas del ser*. Esta apelación al ser no tiene desperdicio. Indica que en sus meditaciones acerca de la naturaleza de la poesía, Gorostiza no ha dejado de utilizar algunas nociones tomadas del pensar filosófico. La suya es una idea constructiva, que no renuncia al modesto trabajo de albañilería, y que coloca verso tras verso del mismo modo que los albañiles colocan ladrillo sobre ladrillo, sabiéndose guiada, empero, por un plano general de la obra, que no podría haberse tramado sin ayuda de los precisos cálculos aportados por la razón. En sus *Notas sobre poesía*, Gorostiza había dicho que el poema era "la unidad de medida de la poesía."¹⁴⁵ Tal definición, que puede parecer tautológica, es sin embargo exacta, y viene a cuento por esto del contenido "específicamente poético" de la poesía, lo cual entraña que el poema no debe confundirse con un texto religioso, científico, histórico ni filosófico...

¹⁴³ *Ibid.*, p. 27 El texto apareció en *Examen*, núm. 2, septiembre de 1932.

¹⁴⁴ *Ibid.*, pp. 165-66 Hay en esta cita una referencia implícita a un libro que leyeron con fruición los integrantes de su generación, *La deshumanización del arte*, de José Ortega y Gasset.

¹⁴⁵ José Gorostiza, *Poesía completa*, p. 30 Podría verse en esta afirmación una adhesión de Gorostiza a la estética de los románticos, para quienes "sólo lo semejante conoce a lo semejante." "La mismidad --sostenía Novalis-- es el fundamento de todo conocimiento." De aquí que el poema sea la unidad de medida de la poesía, como observa Gorostiza, pues sólo el poema puede contener la unidad de medida de otro poema. En relación con las ideas estéticas de los románticos, véase Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona, Península, 1988

aunque tenga muchas conexiones con todos ellos. Al defender la especificidad de la poesía, Gorostiza recurre a aquellas zonas de la experiencia que son, entre todas, las más vivas del ser, y que no son otras sino el deseo, el miedo, la angustia, el gozo. Experiencias fundamentales a partir de las cuales es posible *edificar*, como dice Gorostiza, el mundo poético. ¿Por qué? Porque ellas son las que constituyen el *ser*, porque ellas son lo que hace posible que un hombre sea un hombre.

Todo presunto poema que no hunda sus cimientos en estas zonas, no podrá ser poema. Al menos, no lo será para Gorostiza. De aquí su distancia ante la llamada "poesía pura". Esta corriente poética, surgida del simbolismo de Mallarmé, y que tiene en la figura de Valéry a su más elevado representante, aunque ha sido adoptada por algunos de sus compañeros de promoción por una búsqueda de rigor, que es en sí misma plausible, ha derivado en una suerte de "horror a la vida" que estaría matando a la poesía. Sobre este rigor literario, que se habría convertido acaso sin darse cuenta en un *rigor mortis*, para emplear un término médico, Gorostiza observa lo siguiente: "Hay que ver cómo, nacido de una repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma --el de mantener puros los géneros dentro de sus propios límites-- que empieza por eliminar de la poesía sólo los elementos patéticos, pero que acaba, cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así, una clara tendencia hacia lo clásico se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un <<testismo>> --*J'ai raturé le vif*-- que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al <<grupo sin grupo>> como <<una generación sin drama>>".¹⁴⁶

El diagnóstico, a mi modo de ver, es terrible. Con un aplomo impresionante, Gorostiza observa los estragos que ha producido en algunos de sus compañeros de promoción el intento por ajustarse a los ideales de la "poesía pura" en la versión propuesta por Valéry. La búsqueda de rigor que es también una búsqueda de pureza, se convierte en un antídoto contra la poesía, la cual deja de cimentarse en las zonas más vivas del ser, y se convierte en un puro acto de inteligencia cercano a la prestidigitación. En su intento por

alejarse del patetismo de los románticos, el rigor evoluciona hacia un ideal de forma que acaba por eliminar las "impurezas" vitales (la emoción, el drama, la incertidumbre) y convierte a la poesía en un acto de disección. En una operación realizada sobre un cadáver. Lo que está en la base de este peculiar rigorismo es, según el diagnóstico de Gorostiza, un *horror a la vida*, un *testismo* literario. Como resultado de esta actitud que algo tiene de patológica, la gente ha llegado a pensar que la generación a la que pertenecen los Contemporáneos, es una *generación sin drama*, una generación sin emociones que intenta emular el puro carácter cerebral de Monsieur Teste, el personaje tramado por Valéry.

No termina aquí la crítica de Gorostiza. Agrega todavía unos comentarios que en algo recuerdan el viejo artículo de la revista *Examen* (por la alusión a un contradictorio "caer sin caer"), y que insisten en el fracaso de una poesía que intenta sustentarse de modo casi exclusivo en el uso de la imagen, o sea, en lo que él mismo ha llamado un "desarrollo plástico". Continúa Gorostiza: "Como consecuencia de tal exceso de criticismo, en la poesía del grupo --siempre de una manera general-- se advierte un profundo enrarecimiento de la forma poética; un prodigioso equilibrio que le permite <<no caer>>, pero que no le permite <<andar>>; un estrangulamiento, en suma, que la constriñe a sustentarse casi exclusivamente a expensas de la imagen. El contacto con lo vivo, así sea tan incipiente como en la poesía de *Cripta*, llega a considerarse entre nosotros como impudor, como falta de honestidad, gracias a una curiosa repercusión moral de las ideas estéticas, por cuya virtud, en vez de justificarse por la sola belleza, esta poesía de asfixia busca su justificación en el pudor."¹⁴⁷

Los juicios de Gorostiza me parece afines de cierto modo a algunos pasajes de la *Estética* de Vasconcelos. Aunque es cierto que hoy se lee muy poco a este filósofo que ha sido cubierto por los velos del olvido, no puede pasarse por alto que sus libros tuvieron en su época una recepción considerable, y que debieron influir en cuando menos un sector de la generación de Contemporáneos. Más de un signo señala de manera inequívoca que Gorostiza fue uno de sus fieles lectores, y que es posible encontrar entre ambos interesantes

¹⁴⁶ José Gorostiza, *Prosa*, p. 170 Lo de "testismo" no es sino una alusión a *Monsieur Teste*, de Paul Valéry Gran parte de la crítica literaria reciente ignora estas categóricas declaraciones de Gorostiza, que marcan una distancia definitiva ante las concepciones de la "poesía pura".

¹⁴⁷ *Ibid.*

analogías. El tema del "horror a la vida" mencionado por Gorostiza, aparece de manera menos rotunda en Vasconcelos, quien se limita a indicar una presunta "timidez" por parte de ciertos poetas, una "falta de valor para afrontar los riesgos de la expresión". Es obvio que ambos comparten una visión negativa de la "poesía pura", y por esto coinciden en señalar los estragos que la escuela de Mallarmé estaría produciendo en nuestro medio. Transcribo el reproche de Vasconcelos contra los practicantes vernáculos: "En el fondo son complicados y académicos y como los poetas del cenáculo de Mallarmé y la poesía pura, son tímidos y recurren a la alusión por falta de valor para afrontar los riesgos de la expresión." Con evidente sarcasmo que en esta ocasión roza con el insulto, Vasconcelos agrega esta comparación aforística: "el estilo de Mallarmé, estilo púdico de doncella que no osa hablar del amor aunque lo practique en solitarios vicios."¹⁴⁸

Al coincidir en su rechazo de los imitadores de la "poesía pura" entre nosotros, Gorostiza y Vasconcelos destacan como elementos comunes el "pudor" y la "falta de valor". Ambos caracteres confluyen en una poesía mortecina, de algún modo necrofílica, que está muerta de una gran muerte, "una muerte organizada con magnificencia dentro de los límites de un bello marco", como había dicho Gorostiza a propósito de los poemas de su amigo Xavier Villaurrutia. Me parece que esta nota de necrofilia resuena también en esta mención a la *osamenta poética* que, según Vasconcelos, monopoliza la atención de los cultivadores de la "poesía pura". Señala Vasconcelos: "El error de la poesía pura es atender a la *osamenta* del hecho poético más bien que al ritmo general de su cuerpo. El ritmo poético es parte del ritmo, como forma estética y a priori del espíritu, en su acción dirigida hacia lo eterno."¹⁴⁹

El texto de Vasconcelos, que subraya el elemento generador del ritmo, concluye postulando la orientación trascendental de la poesía. Habría, según la especulación mística de Vasconcelos, un ritmo trascendental, plantado como un germen a priori en el espíritu del hombre. Este ritmo no puede sino encaminar sus pasos de modo necesario hacia el más allá, "hacia lo eterno", según la expresión inequívoca de Vasconcelos. Me parece que lo que Gorostiza pretende hacer en *Muerte sin fin* es otorgarle realidad a este ritmo del que habla

¹⁴⁸ José Vasconcelos, *Estética*, en *Obras completas*, t. III. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959, pp. 1661-62. La primera edición es de Ediciones Botas y apareció en 1936.

su maestro, el cual, al *quebrantar* el lenguaje, al destrozar sus propios impasibles tegumentos, y brotar revestido de una forma estética en la conciencia del poeta, no puede dirigir su acción sino hacia lo trascendente, hacia lo que estaría *más allá* del mundo fenoménico en que nos encontramos.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 1668 Subrayado mío.

IV. EL RELÁMPAGO DEL RECONOCIMIENTO

La percepción de lo similar está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizá luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones... Pareciera ser que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo. Es como la llegada imprevista del tercero, el astrólogo, a la conjunción de dos astros que busca ser aprehendida en un instante.

Walter Benjamin

Resulta sorprendente que uno de los poemas discursivos más densos y ambiciosos de la lengua española, comience casi con un quejido. El poema, tremendo ajuste de cuentas con la finitud en el que se involucra el destino todo del universo, verdadera gigantomaquia intelectual en la que se decide la posibilidad de triunfar, de alguna manera, sobre la muerte, y en el que la totalidad de los seres que componen el mundo conocido retornan, a través de un movimiento regresivo, hasta la fuente que les dio origen, se inicia con las notas de una voz que se siente encarcelada, caída, torpe, engañada. Nada indica que esta voz, que casi se quiebra en cada sílaba, y que parece estar a punto de despeñarse en el mutismo o en la desesperación, como si fracasara en su tarea de articular el estado de ánimo que la ahoga, sería capaz de realizar un portento. Pero lo realiza. La enunciación en primera persona, tal y como se da en el arranque del poema, lo único que promete es la prolongación de una queja que podría dilatarse hasta el infinito, sin mayor consecuencia, o bien un desplome anímico que optará por callarse y no decir nada. ¿Qué puede, en efecto, un yo, y además un yo que se experimenta caído y acorralado, destruidas sus alas y enlodado en el barro, al que lastima y ciega la sola presencia de la luz, qué puede la insignificancia de este yo frente a los poderes del universo? ¿Y cómo se atreve, un poema que intenta la desmesura de vencer a la muerte, o cuando menos, de establecer la vía de una posible reconciliación con ella, fundarse en la insignificancia de una voz que se reconoce acosada y finita? ¿Cómo justificar esta enunciación en primera persona?

El primer aviso de la contextura irónica del poema reside, me parece, en esta paradoja. El ser más débil, el más vulnerable, el más insignificante, cuando menos en apariencia, se revela a la postre como el único capaz de realizar la hazaña para la que ha sido destinado. Pero para lograrlo tiene que partir del *reconocimiento* de esta debilidad. Tiene que asumir no sólo su finitud, sino su carácter, por decirlo así, impotente y menesteroso. Unas cuantas pinceladas bastan para revelar que el personaje de la voz se siente caído, arrojado en un mundo en el que le resulta difícil transitar, que experimenta angustia y un horrible disgusto de sí, y que, por si lo anterior no fuera suficiente, se sabe perdido y ofuscado en medio de una radiante luminosidad. Desde el punto de vista de la enunciación, el procedimiento elegido por Gorostiza es el opuesto al que escogió sor Juana Inés de la Cruz para la elaboración de su *Sueño*. Todo mundo recuerda el poderoso comienzo del poema de sor Juana: "Piramidal, funesta, de la tierra / nacida sombra, al cielo encaminaba / de vanos obeliscos punta altiva..." Se trata de la descripción, siempre en plan impersonal, de cómo las sombras de la noche no sólo se apoderan del espacio horizontal disponible, sino que tratan, animadas por un impulso "funesto" (en el sentido moral), de encumbrarse hasta lo prohibido: la soberana región de las estrellas. Es cierto que la trascendencia ascendente ya está dibujada aquí, lo mismo que su fracaso pedagógico, pero aparece velada en la forma de una descripción cosmológica, que no necesita recurrir a la enunciación en primera persona. Sólo mucho más adelante, muy avanzado el curso del poema, y de modo notorio al concluir, lo que era la descripción de un proceso primero objetivo y después subjetivo (el sueño: el "viaje" interestelar) da un giro y se revela como la *experiencia personal* de un yo, que dormía, que soñaba, y que al final recobra el sentido: "quedando a luz más cierta / el mundo iluminado, y yo despierta." Margo Glantz define así la lógica del texto de sor Juana: "El poema, en forma de silva, género perfeccionado por Góngora y después imitado por varios poetas del Siglo de Oro, se inicia en tono impersonal, es la noche en guerra con las estrellas (...), pero esa noche y ese sueño donde la noche se intercala, sueño de un sueño, es el de la propia monja (<<el mundo iluminado, y yo despierta>>), quien en sorpresivo final se inserta plenamente en el poema..."¹⁵⁰

¹⁵⁰ Margo Glantz, "Nocturna, mas no funesta", en Bolívar Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, <<Ethos>> barroco*. México, UNAM-El Equilibrista, 1994, p. 215 Subrayado de MG.

Juana Inés de la Cruz procede de un más a un menos. Auspiciada por el triunfo de la noche, que envuelve en sombras todo lo existente, la fantasía del personaje emprende un vuelo intelectual con el que intenta, ayudada de la intuición, primero, y de las categorías aristotélicas, después, comprender la esencia de lo creado. La monja, o bien la conciencia que fabrica su texto, anhela remontarse hasta la Primera Causa, conocer la "sutil punta" del universo, cruzar, acaso, en un afán sacrilego, los umbrales de Dios. Es una ambición de conocimiento la que se permite, y la que justifica, este atrevimiento que hay que llamar titánico, de naturaleza casi heroica por la medida de lo que pretende. Cuando el personaje despierta, se da cuenta que el periplo interestelar no ha sido sino un sueño. Del atrevimiento no queda sino el recuerdo, y los pies plantados en la realidad, a la que ilumina el mismo sol de todos los días. El proyecto mayor, que perseguía una suerte de conocimiento absoluto, y que iba en busca de una anhelada claridad intelectual, es suplantado por una *luz más cierta*, la deslumbrante luz solar que impone la maquinaria del universo, y cuya presencia vuelve ceniza cualquier vano fantaseo. De tal suerte, el personaje, que intentaba saberlo todo, se enreda otra vez en el tejido de la existencia cotidiana. El más deviene menos. La ambiciosísima empresa concluye en el "desengaño".

Se diría que sor Juana ha puesto en operación un procedimiento irónico. Este procedimiento, que postula la trascendencia, y que de algún modo se entrega a ella en un afán desmesurado de totalidad, concluye con el reconocimiento de la situación terrena del personaje, quien está obligado a ponderar sus infranqueables limitaciones. Se trata, como se dice luego, de una ironía "despotenciadora." El fanfarrón termina humillado; quien se sentía rey, acaba de pordiosero. El triunfo de la noche, siempre transitorio, engaña a la conciencia del personaje. Al amparo de las sombras nocturnas, liberado de su cárcel corpórea, eufórico y de algún modo pretensioso, como un nuevo Faetón (de otra manera permanecería en el anonimato), el personaje se siente capaz de realizar un prodigio, de trascender sus limitaciones, y de alcanzar el más escabroso de los saberes, el que correspondería, según esto, a Dios. No lo consigue, por supuesto, según la cuidadosa pedagogía del poema, pero esto no obsta para que no haya tenido la osadía de intentarlo.

El poema de Gorostiza comienza donde el de sor Juana termina. Pero lo hace invirtiendo de modo radical el sentido. El personaje esbozado por Gorostiza podría ser la

antípoda del figurado por sor Juana; no sólo no atreve nada, cuando menos en los primeros siete versos del poema, que ocupan por ahora nuestra atención, sino que se le descubre atrapado en la viscosidad terrestre de la existencia, enredado en la angustia e incapaz de darle siquiera unidad y coherencia a sus pensamientos. El escenario luminoso que restituye la certeza sensible en el poema de la monja, es en Gorostiza el tablado engañoso de la caída desde el que tiene que incorporarse el personaje, en su intento por recobrar su ser y por trascender. La luz, sin duda una luz extrañamente perversa, en lugar de iluminar, como en sor Juana, oculta tras un velo de apariencias el rostro de lo real, y sólo sirve para que la dispersión del sujeto quede inadvertida. Mientras que el personaje de sor Juana concluye reconciliado con su existencia terrenal, y deambula (se supone) en los estrechos territorios de la certeza sensible, el de Gorostiza, por el contrario, exhibe un malestar que casi no tiene antecedentes en nuestra literatura.

Sofocado, angustiado, disgustado de sí, harto del solipsismo que lo condena a permanecer encerrado en sí mismo, enojado con la sórdida estrechez de la carne, y para colmo, cegado por una *radiante atmósfera de luces* que vela la dispersión de su conciencia, el personaje de Gorostiza es por definición un personaje irónico, en el sentido más originario de la palabra. Si en la terminología de Aristóteles, el personaje de sor Juana es un *alazón*, o sea, un representante del tipo fanfarrón, siempre que se entienda por tal aquél que ostenta pretensiones exageradas que lejos de cumplirse acaban resolviéndose en una bicocha; el de Gorostiza es un *ieron*, un personaje modesto y en apariencia poco apto para el combate, que suele él mismo subestimarse, pero que a la postre se revela como capaz de actos de gran envergadura. Mientras que la ironía de sor Juana va de mayor a menor, la de Gorostiza progresa de menor a mayor. El mendigo termina rodeado de riquezas.¹⁵¹

Dos cosas cabe destacar de entrada en el personaje del poema de Gorostiza. Primero, que va de menos a más. Me detendré en ello un poco más adelante. Segundo, que es un *disimulador*, esto es, un digno representante de la *eironeia*, palabra que en Platón tiene justamente la acepción anotada. ¿En qué sentido puede ser este personaje un disimulador? En el sentido de que aparenta ser menos de lo que es. Su falta de pretensiones

lo convierte en un personaje modesto, que no hace alarde sino de sus defectos, y de quien, según los antecedentes disponibles, cabría esperar muy poco. Es cierto que hay una conciencia de sí en el arranque del poema, pero se trata en todo momento de una conciencia atribulada, que declara no tolerarse ni siquiera a sí misma, que experimenta una angustia casi insoportable y que se sabe de algún modo engañada por una deidad desconocida, que acaso la está haciendo pasar una mala jugada. Dominados por un solemne ritmo endecasilábico, que apenas se rompe en el tercer verso para restablecerse de inmediato, los siete primeros renglones de *Muerte sin fin* aportan no sólo el retrato moral del personaje, sino el escenario a partir del cual habrá de suscitarse la "acción" subsiguiente. Para iniciar su texto, Gorostiza acude a la enunciación en primera persona:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquivarlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo...

Lo que hay de enunciación "yoica" en el poema, no sirve sino para establecer un horrible disgusto de sí, cuyo antecedente más cercano, dentro de la literatura mexicana, habría que ir a buscarlo en los versos finales de *En el desierto. Idilio salvaje* del poeta modernista Manuel José Othón. El personaje tramado por José Gorostiza, creo que esto es evidente, se presenta como un personaje angustiado, que experimenta no sólo desasosiego, sino un horrible disgusto de sí. Lo decisivo del pasaje, y lo que habría que subrayar, creo, es el carácter "yoico" de este disgusto. Al personaje en cuestión no le enoja el mundo circundante, no le subleva el escenario en el que ha sido colocado, quizás sin su consentimiento, por *un dios inasible*, que además lo *ahoga*; lo que lo desespera es saberse *lleno de sí*, y por si esto no bastara, acosado en su piel, encarcelado. El narcisismo del pasaje, en caso de que lo haya, tendría que ser de signo negativo. Todo indica que si algún

¹⁵¹ La distinción entre el *eiron* y el *alazón* se encuentra en la *Ética nicomaquea*, de Aristóteles. Véase Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994,

inoportuno tuviera la ocurrencia de acercarle un espejo, el personaje retrocedería de espanto, horrorizado ante una imagen que se le antojaría irreconocible, o bien que reconocería de inmediato y con pavor como la suya propia. En lugar de deleitarse, como Narciso, en la contemplación de su imagen, se apartaría de ella con repugnancia.

MARCO ENUNCIATIVO: EL DISGUSTO DE SÍ

Ya las primeras líneas del poema ubican al lector en este malestar a todas luces impresionante: *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga...* El octavo verso, en el que me detendré más adelante, aporta una reiteración, y un agregado decisivo colocado entre guiones: *lleno de mí --ahíto--...* El adjetivo repercute sobre el verso inicial del poema y añade una nota explícita de disgusto, que contribuye a precisar todavía mejor el peculiar estado de ánimo del personaje. Esta nota de disgusto tiene que ver con la digestión. *Ahíto*, como informa el *Diccionario de autoridades*, es "lo mismo que ahitado, crudo y embarazado, y con indigestión en el estómago por haber comido con exceso, particularmente cosas groseras e indigestas." Lo interesante es que la indigestión de que habla el poema de Gorostiza ha sido provocada no por un alimento, cualquiera que este pudiera ser, sino por el hecho de devorarse, o de comerse a sí mismo el personaje. El personaje que habla está harto de sí, saturado de esa materia yoica, la suya propia, que sin duda le parece "grosera", y que ha estado rumiando quizás durante demasiado tiempo. La ingesta de esa materia constitutiva, siempre igual a sí misma, acaba por provocarle un estado de indigestión.¹⁵²

¿Se trata de una protesta poética contra el individualismo? Me parece que no sería correcto ponerlo así. Nada indica que a Gorostiza le interese debatir una idea, ni mucho menos proponer otra de repuesto. Mejor que un argumento ideológico, lo que emerge aquí es la descripción de un estado de ánimo, trabada, de modo inseparable, con el retrato de una situación que podría denominarse "existencial". El personaje se "autodescubre" embarcado en un escenario que él no ha escogido, del cual no puede escapar, y que en dado caso es de este modo o del otro. No le queda más remedio que aceptar la situación en la que se encuentra comprometido de antemano, y reconocer cuál es su actitud al respecto. Acabo de

p. 45

¹⁵² Esto me permite insistir en el talante anti-narcisista del pasaje.

destacar, como punto de partida, un estado de ánimo específico: el disgusto de sí. Lo interesante de este malestar es que se asocia de modo inextricable a la situación descrita por el poema. No son el uno sin la otra. De suerte que para explicar el origen del estado anímico del personaje no hace falta recurrir a una etiología externa. El estado de ánimo remite a la situación, y la situación a su vez remite al estado de ánimo correspondiente, sin que sea necesario pulsar el hilo de la causalidad en ninguna otra parte. Esta es la diferencia de fondo entre el poema de Gorostiza y el de Othón. El malestar que experimenta el personaje tramado por este último es el resultado de una conciencia culpígena, y el corolario, por decirlo así, de una pasión amorosa que concluyó. El arrebato carnal, que se desplegaba al amparo de la sombra de unos peñascos, en algún lugar del desierto, al acabarse no deja en el personaje masculino sino una estela de malestar. ¿Es la conciencia de la culpa, derivada del adulterio? ¿Es nada más el *post coitum triste* postulado por los sexólogos? ¿O es el dolor de lo que terminó, acompañado de un sentimiento de despecho? Cualquiera de estas posibilidades puede ser igualmente válida. Lo que se sabe es que el personaje masculino acaba reprochándole a la mujer su indiferencia, y hasta su insensibilidad moral, mientras que, por contraste, él da a entender que se revuelca de dolor. Esto es, al menos, lo que declaran los versos finales de *En el desierto. Idilio salvaje*: "Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo! / ¡Qué sombra y qué pavor en la conciencia / y que horrible disgusto de mí mismo!"¹⁵³

Lo crucial en este *horrible disgusto de sí* es que ha sido provocado por algo que sucedió, y de manera muy intensa, un día, una vez, en algún sitio; lo ocasiona la presencia arrebatadora de una mujer, o mejor dicho: el picor de su ausencia. Lo que afecta al personaje en cuestión es *el rescoldo* de una pasión que todo lo consumió. En dado caso, el origen de tal estado de ánimo es siempre exterior: se encuentra en otra parte. No importa que esta otra parte, forzando un poco las cosas, pueda ser el *pasado* tal y como surge en el recuerdo de una conciencia atormentada.

El poema de Gorostiza vuelve innecesario este recurso al exterior. El disgusto del personaje no viene de afuera, no es el resultado de la acción ejercida por una causa, o bien

¹⁵³ Manuel José Othón, *Obras completas*, t. I, compilación de Joaquín Antonio Peñalosa. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 513

por un conjunto de causas, exteriores a él, y que se habrían confabulado para atosigarlo, sino que surge de modo espontáneo de la situación que lo constituye, y a la que él pertenece desde que adquiere, cuando menos en el poema, conciencia de sí. Entre el sujeto y su circunstancia hay de antemano una trabazón unitaria que sólo de modo artificial aceptaría desglosarse.

Si se toma en cuenta lo anterior, podría decirse que los siete primeros versos de *Muerte sin fin* cumplen una función específica dentro del poema, y que esta función no es otra que la de establecer el marco general de la enunciación. Proporcionan, en su conjunto, una plataforma a partir de la cual es posible identificar *desde qué lugar* habla la voz que habla en el poema. Se trata, en todo momento, como lo indica el sentido de los versos, de una voz situada, y hasta *sitiada* ("Lleno de mí, *sitiado* en mi epidermis..."), que habla desde un "encontrarse" específico que define de entrada, y de manera sincrónica, la situación del personaje y su modo de insertarse en el mundo. Este marco enunciativo no podía ser más fenomenológico, en el sentido en que se limita a describir un estado anímico y una circunstancia. La descripción es de tal modo rigurosa, que se concreta a levantar el inventario de un ser y su circunstancia correspondiente, sin aportar añadidos ni proponer ningún tipo de explicación, cualquiera que ésta pudiera resultar. Imposible encontrar en estos primeros siete versos alguna referencia de tipo histórico-genético, que podría contribuir a explicar por qué causas o debido a qué antecedentes se encuentra el personaje embargado de un estado de ánimo tal. Las preguntas del "por qué" y del "a causa de qué", que podrían surgir en este contexto, ni siquiera llegan a plantearse; quizá porque se considera que lo fundamental estriba en el "aquí" y el "ahora" de la enunciación. No los antecedentes y la historia, sino su ubicación actual y sus posibilidades.

Por ello, cuando el personaje se "descubre" a sí mismo, ya se encuentra embarcado en la circunstancia que lo constituye, y no puede hacer nada sino reconocerse como inserto en dicha circunstancia. Tres son, si mi lectura es correcta, los componentes del señalado disgusto del personaje: aburrimiento, angustia, desesperación. ¿Estos componentes valen como un diagnóstico del estado anímico del hombre contemporáneo? ¿Propone José Gorostiza que el complejo emocional aludido sirve para entender la peculiar situación del hombre de nuestro siglo? No me parece que haya elementos ni para aceptar ni para rechazar

de entrada esta posibilidad. Lo que es obvio es que la concurrencia de estos tres componentes otorga al disgusto del personaje poético un carácter que se antoja no sólo inapacible, sino insoportable; su situación le resulta de tal modo inhóspita, que está obligado a discernir, como se verá más adelante, una vía de escape, una salida del atolladero en el que se encuentra, aunque sea una salida conceptual. Por lo pronto, y de entrada, los siete primeros versos ofrecen un cuadro muy completo, y muy rico, pese a la economía de la expresión, del estado anímico que lo embarga:

Aburrimiento. Aunque la palabra "círculo" no aparece mencionada en este pasaje del poema, es imposible no traerla a cuento al considerar la particular situación en la que se encuentra "enredado" el personaje. Tan le interesa a Gorostiza sugerir desde el arranque mismo de su texto la idea de un círculo, y de un círculo opresivo, por lo demás, que la primera frase del poema implica, si bien se ve, este sentido: *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga..* El rotundo *lleno de mí*, como se dio a entender renglones arriba, indica la saturación de un personaje a quien fastidia estar "atrapado" en su propio ser, obligado como está a retroalimentarse siempre con lo mismo, esto es, con su materia yoica, durante un lapso de tiempo que no se precisa en el poema, pero que puede suponerse tan prolongado como para producir un tal estado de saturación. Esta situación, como se lee enseguida, "ahoga" al personaje, de tal suerte, que éste se siente no sólo lleno, sino harto (*ahíto*, especifica el poema) de moverse en ese círculo de la mismidad que ha convertido a su propia piel en una cárcel. ¿Se trata de un círculo diabólico? Por ahora basta saber que el personaje siente que el causante de esta situación es *un dios inasible* que lo ahoga, un dios "malo" o "negativo", al que es imposible agarrar con las manos, y que lo mantiene sin que se sepa muy bien cómo, atrapado, encarcelado dentro de la frontera de su piel, de modo que él puede declarar que se siente *sitiado* en su epidermis. Esta situación tautológica que lo obliga a "alimentarse" de sí mismo, a permanecer prisionero en el círculo de la mismidad, es lo que produciría el estado de aburrimiento que se deduce de este pasaje.

Angustia. La única explicación causal detectable en esta sección del poema es la que atribuye a *un dios inasible* la opresión experimentada por el sujeto. ¿Nada más la opresión? El personaje sabe, de algún modo, que ese dios con minúscula lo "ahoga", y lo mantiene

sitiado en su epidermis. Pero esto no es todo. Este *dios inasible*, de hecho, adquiere un papel decisivo en la configuración de la plataforma enunciativa, pues es el "responsable" por decirlo así, no sólo de la opresión que "ahoga" al personaje, sino, a pesar de que esto se apunta sólo como una posibilidad, de la peculiar "ofuscación" que éste sufre. Cuando el poema dice: *mentido acaso / por su radiante atmósfera de luces*, establece una condición que habrá de valer para todo el poema, y que no consiste en otra cosa sino en la distinción, mantenida con cuidado, entre apariencia y realidad. Las apariencias engañan, este parece ser el postulado inmediato, al que hay que completar enseguida reconociendo que no se cuenta sino con estas apariencias para ejercer el juicio. El personaje del poema está condenado, pues, a moverse en un mundo de puras apariencias, que no es otro que aquél al que vela la *radiante atmósfera de luces* dispuesta por ese dios maligno que mantiene al hombre arañando la oscuridad.

Mentido acaso vale por "engañado acaso". ¿Se sugiere así la posibilidad de que las apariencias y lo real coincidan, y que se borre el abismo que las separaba? A la letra, el poema sólo dice que el sujeto podría estar engañado, pero ni siquiera es tajante a este respecto, con lo cual se abre un compás de vacilación. Pese a los esfuerzos de su inteligencia, que sin duda está implicada en el asunto, el personaje no tiene a fin de cuentas más que la estofa de las apariencias para orientar sus pasos en este mundo. Sabe muy bien que "puede" estar engañado, pues esta luz que todo lo ilumina, a diferencia de la *luz más cierta*, con la que concluye el poema de sor Juana, bien puede ser una luz perversa, encandiladora, que ciega al sujeto en lugar de aclararle las cosas.¹⁵⁴ Esta "ceguera" es tanto más perniciosa en razón de que obtura la mirada del sujeto en el instante en que éste está convencido que de "contempla" la verdadera realidad. Lo que ha hecho el *dios inasible*, aparte de provocar la consabida sensación de "ahogo", es colocar minas en el terreno de la certeza sensible. Al carecer de certeza sensible, el personaje cae en la incertidumbre. Esta incertidumbre, a la que acompaña, no se olvide, la naturaleza *inasible* del extraño demiurgo, no puede sino provocar su angustia. Está claro que si este dios con minúscula

¹⁵⁴ Empero, también sor Juana llega a hablar en el *Primero sueño* de una ceguera producida por el exceso de luz: "con la sobra de luz queda más ciego". Puede recordarse de igual modo, en este contexto, la frase del Pseudo Dionisio Areopagita, cuando dice: "La luz hace invisible la tiniebla." Véase Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*. Madrid, Biblioteca de Autores cristianos, 1995, p. 383

tuviera una identidad, un rostro cualquiera, en fin, alguna característica *asible*, "agarrable", conceptualizable por la conciencia, esta angustia que surge ante lo indeterminado se convertiría en otra cosa: en pánico o en temor. No sucede así. De aquí la experiencia de la angustia deducible de este pasaje.¹⁵⁵

Hay que agregar que la *radiante atmósfera de luces* que mantiene en la ofuscación al sujeto en su relación con las apariencias, introduce también de modo subrepticio un triple velo que contribuye todavía más a desconcertarlo. Este triple velo concierne, primero, a la conciencia del personaje, la cual se encuentra "arrojada" en el exterior; segundo, a su condición de indigencia, toda vez que ha perdido sus alas, y tercero, a su caminar *a tientas* por el lodo del mundo. Según establece el poema, tanto la situación desconcertada de su conciencia, que de algún modo se encuentra "perdida" en el exterior, como la circunstancia terrenal de saberse sin alas y condenado a ensuciarse con el lodo, no alcanzan a dársele al sujeto sino bajo la forma insidiosa de un encubrimiento. Creo que vale la pena retomar el fragmento:

mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo (...)

El verbo que resulta clave en esta sección es el de *ocultar*. La atmósfera luminosa, como si se tratara de una luz excesiva, que ciega en lugar de alumbrar, "oculta" la *conciencia derramada* del personaje. Esta expresión: *conciencia derramada*, de inmediato nos coloca ante un problema. ¿Qué es lo que ella indica? ¿Se trata de una "dispersión" negativa, esto es, de una falta de coherencia que dominaría a la inteligencia del personaje, y que le impediría "concentrarse" y ver de modo adecuado lo real? Si así es, ¿cómo sabe esta

¹⁵⁵ Martín Heidegger precisa la distinción entre el temor y la angustia en el § 40 de *El ser y el tiempo*. Según el análisis de Heidegger, "El <<ante qué>> de la angustia es absolutamente indeterminado." Esta noción de indeterminación absoluta corresponde en términos figurativos al *dios insisible* del poema de Gorostiza. Véase Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974, p. 206 y ss. Una versión cristiana de la figura de este *dios insisible* tramado por Gorostiza, tendría que remitir a la segunda *Epístola a los Corintios*, y a las palabras de San Pablo cuando sostiene que "el dios de este siglo cegó el entendimiento de los incrédulos" 2 *Corintios*, 4.4

conciencia "derramada", "dispersa", que lo está? ¿Si se ha "derramado", y ya no tiene centro, cómo es que puede saberlo? Creo que este pasaje contiene una contradicción que acaso puede resolverse acudiendo a un argumento cuantitativo: sí, en efecto, la conciencia se encuentra "derramada", pero no tanto como para que ella misma no pueda darse cuenta de que lo está. Se nos ha ubicado, recuérdese, en el mundo vacilante de las apariencias. Y el estatuto de las apariencias, podría decirse, es por definición ambiguo. Muestran algo para dejar oculta otra cosa, acaso la que más nos importa. Proporcionan unas migajas de lo real a cambio de escamotear la esencia, que acaso ni siquiera sospechamos que existe. Algo, de cualquier manera, dejan entrever. Quizás Alfonso Reyes captaba esta ambigüedad que está en la base del mundo fenoménico cuando decía: "La apariencia nunca es desdeñable. Hasta cuando engaña da un indicio."¹⁵⁶

El personaje que habla en estos versos de *Muerte sin fin* se sabe engañado, no por un demiurgo externo, perteneciente de otra dimensión, sino por una *deidad inasible* que gobierna su circunstancia, y de la que, si se recuerda que existe entre ellos una relación recíproca, no puede desligarse sin dejar de ser el que es. Saberse engañado y de algún modo "atrapado" o "enredado" en una circunstancia de la que todo indica que resulta imposible escapar, es otro de los elementos que genera angustia en el personaje.

Desesperación. Entiendo por tal un estado de ánimo que convierte al sujeto en el vehículo de una impulsión. A diferencia del aburrimiento y de la angustia, que pueden considerarse como pasiones "estáticas", y que podrían ubicarse dentro del tipo pasivo, la desesperación contiene un elemento motor. El espectáculo de una *conciencia derramada*, y sobre todo el de la mía propia, por terrible que pueda ser, en dado caso produce pasmo. Los dos siguientes versos, en cambio, contienen elementos motores, y con ello indican un cierto grado de desesperación. En uno de ellos, el sujeto se descubre manoteando, dando de brazadas, hendiendo el aire con sus brazos, como si, víctima de una patética ilusión, creyera tener alas. A eso alude el verso que describe: *mis alas rotas en esquivarlas de aire*. ¿Se sugiere con ello que el personaje es un ángel caído, un ángel que ha sido expulsado de sus dominios y que se encuentra de pronto sometido --como un objeto más-- a la ley de la

¹⁵⁶ Alfonso Reyes, *Los trabajos y los días*, en *Obras completas*, t. IX. México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 421

gravedad? La hipótesis es plausible. Basta, empero, con que el personaje se experimente de esta manera en tiempo presente, para que la descripción cobre validez. El siguiente verso reitera de otro modo el elemento motor. Lo que el estado de angustia "oculta", así, es el *torpe andar a tientas por el lodo* del personaje. Las reminiscencias angélicas, si las hay, no podían sufrir un contraste mayor. El personaje, que se creía capaz de volar, está condenado a ensuciarse los pies en el barro terrestre. Una impulsión de alguna manera ciega lo obliga a arrastrarse por el lodo, incluso aunque carezca de dirección. Esto es acaso lo más desesperante: que es un caminar tentaleante, *a tientas*, tal como dice el verso, y por lo tanto desprovisto de las seguridades de la visión. Se trata del caminar ofuscado de un personaje que no sabe bien por dónde camina ni menos hacia dónde se dirigen sus pasos. En medio de esta tiniebla va a acontecer la revelación.

EL RELÁMPAGO DEL RECONOCIMIENTO

La acumulación de estas tres notas de aburrimiento, angustia y desesperación, prepara de algún modo al lector para el salto cualitativo que se produce en los siguientes dos renglones. Se trata de un cambio drástico que transforma las condiciones de la enunciación, y que desplaza o anula el protagonismo del personaje, el cual, salvo alguna breve intermitencia, al quedarse sin parlamento, abandona la escena. De la enunciación lírica en primera persona, se pasa a una enunciación de tipo impersonal, que posibilita a la vez tanto el discurso intelectual, que explica lo que acontece a través de conceptos, como la narración de una historia que, a falta de una palabra más precisa, habría que llamar épica. Si se considera el escenario inicial del poema, se diría que el agobio y la angustia del personaje podrían haberse prolongado hasta el infinito, continuar derramándose sin mayor consecuencia durante cientos de versos, sin que llegara a suceder nada. Si así hubiera sido, el poema se habría quedado estancado en el círculo de la mismidad; y el personaje, encerrado en su subjetividad, y colocado en la más inhóspita de las situaciones, no podría hacer otra cosa que articular una queja interminable. Estaría condenado a mantenerse (¿o sería mejor decir, a soportarse?) *lleno de sí* para toda la vida. La vía de escape que permite ir más allá de la situación de inhospitalidad, y la clave de la transformación del texto, reside en una metalepsis que cambia de modo decisivo las condiciones de la enunciación. Ésta se vuelve posible, al menos desde el punto de vista formal, por el relámpago de un

"descubrimiento", mejor dicho, de un "autodescubrimiento" realizado por el personaje, el cual le permite salir de sí y reconocerse en el agua, a mayor abundamiento, en el agua que está contenida dentro de un vaso de agua: *lleno de mí --ahíto-- me descubro / en la imagen atónita del agua...*

La frase que vuelve posible la metalepsis, y el eje por lo tanto que propicia el pasaje de un contexto a otro, reside en las palabras *me descubro*. Esta frase, si bien se ve, pertenece de modo simultáneo a dos situaciones. Pertenece lo mismo al contexto de la enunciación agobiada (*lleno de mí --ahíto--...*), que al contexto subsiguiente que "alivia" y trastorna esta situación. El patético *me descubro* del personaje se da dentro de esa situación inicial que está caracterizada, como se vio, por la conjunción del aburrimiento, la angustia y la desesperación. Tal "autodescubrirse" es un acontecimiento, el acontecimiento final, por decirlo así, dentro de la cadena de la conciencia agobiada. Pero también es el principio de su "liberación". El aliviado *me descubro* del personaje le permite escapar de la cárcel del yo, e iniciar, a través de imágenes y conceptos, un prodigioso periplo impersonal por el universo. No es que el personaje descubra el agua: descubre un universo mayor del cual es una parte insignificante, pero que, por el solo hecho de existir, le otorga otra dimensión a sus preocupaciones y su angustia. Lo crucial, en este punto, es que al "autodescubrirse" *en la imagen atónita del agua*, el de la voz logra superar la cárcel yoica dentro de la que estaba confinado, y puede empezar un recorrido de orden intelectual que le permite de algún modo "resolver", y si no, cuando menos "aquietar" las preocupaciones propias de su estado.

Lo fundamental es que al descubrir el agua, el personaje deja de decir "yo". Dice, a partir de ahí, universo, orden de lo creado. Este *me descubro* fenomenológico, en el que resuenan de modo simultáneo y sin anularse entre sí las notas del agobio y la liberación, resulta de tal modo decisivo, que se lo puede ver como una trenza retórica al que concurrirían varios hilos. Se trata, por una parte, de una *anagnórisis*, para usar la palabra consagrada por Aristóteles, esto es, de un reconocimiento que se torna liberador, puesto que resuelve un enigma, mejor dicho, puesto que torna ridículo el enigma yoico dentro del que se encontraba engañado el personaje. Este reconocimiento, podría decirse, disuelve el estado de engañado del personaje al tiempo que le aporta el beneficio de un saber conciliatorio, que lo fusiona con el universo. De este saber, de esta "toma de conciencia",

de esta "develación" o este "desocultamiento", como quiera llamársele, adviene una ganancia estratégica decisiva. En efecto, gracias a ello el personaje del poema de Gorostiza abandona la ofuscación en la que se encontraba y entra en relación con una magnitud infinita (lo que Kant llamaba una magnitud *absolutamente grande*) que le permite "descubrir" su linaje real, su pertenencia a un mundo que lo trasciende, y del cual él no es sino una de sus partículas. De la finitud, que parecía una cárcel inextricable, establecida en los primeros versos, el sujeto se eleva a la trascendencia.¹⁵⁷ En este sentido, aparece como un digno representante del *ieron* griego: va de un menos a un más.

Aristóteles concibe a la anagnórisis como un tránsito que trueca la ignorancia previa por un saber, y vincula este tránsito puramente cognitivo con la felicidad o la desgracia subsecuente de los personajes afectados por ella. En la *Poética*, en efecto, Aristóteles señala: "Reconocimiento, como el propio nombre lo indica, comporta un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha." El reconocimiento implica pues, al revelar los antecedentes de una situación que hasta entonces se ignoraba, un cambio decisivo en la acción dramática. Así lo indica el mismo Aristóteles cuando agrega: "El reconocimiento más bello se produce cuando se da junto con la peripecia, como sucede en el *Edipo*."¹⁵⁸ El personaje, feliz hasta entonces, se torna desgraciado, o viceversa. Se trata, en todo caso, de un vuelco en el sentido que pone lo que estaba de cabeza sobre sus pies, o al contrario, lo que descasaba sobre sus pies, lo pone de cabeza. Este es el significado del término peripecia, tal y como lo define Aristóteles cuando señala que entiende por ella "la transformación de lo actuado *en su contrario*."¹⁵⁹

Al mencionar lo anterior, no quiero sino subrayar que la anagnórisis, además de un cambio de tipo intelectual y hasta afectivo, aporta a menudo una inversión radical en la situación dramática. Así sucede, como es fácil advertirlo, en el poema de Gorostiza. El reconocimiento, el *me descubro* del personaje, no sólo significa abandonar la tiniebla y entrar al reino de la luz, lo cual, desde el punto de vista intelectual, parece muy justificado;

¹⁵⁷ Se cumple, de tal modo, la observación que desliza Gorostiza en sus "Notas sobre poesía", cuando sostiene: "La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo." Véase José Gorostiza, *Poesía completa*, p. 24

¹⁵⁸ Aristóteles, *Poética*. Traducción de Ángel J. Cappelletti. Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 12-13

también, esto está implícito, trae consigo un cambio en el temple emotivo, y todavía más, un cambio drástico en el destino de la acción. La anagnórisis del personaje, tal y como se da en *Muerte sin fin*, origina un giro que conduce la "acción" subsecuente del texto por senderos que de otra forma no serían concebibles.

Que sea un reconocimiento el que decida lo anterior, indica ya de entrada, me parece, el temple intelectual del poema de Gorostiza. El reconocimiento, quizá sea oportuno indicarlo, aunque sea de paso, no es de ninguna manera un conocimiento "de segunda", un saber derivativo o suplementario. Podría decirse, al revés, que las cosas que son conocidas, y en tanto que lo son, acaban por sumergirse en el más pernicioso de los olvidos, y que hay que sacarlas de ahí. De tan "conocidas" que son, se tornan desconocidas. Ingresan de tal suerte en el entorno que nos es familiar, y de lo que damos entre todos por sabido, que el velo de la indiferencia acaba por cubrirlas con una espesa capa de polvo. De aquí que pueda decirse, por más paradójico que parezca, que el verdadero conocimiento no se da sino en la forma de un reconocimiento, de un traer de nuevo a presencia lo que había sido olvidado. Este "traer de nuevo" se torna así un acto *originario*. Este es sin duda el sentido que adopta el reconocimiento en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel, cuando éste sostiene que: "Lo conocido en términos generales, precisamente por ser *conocido*, no es reconocido."¹⁶⁰ Es el reconocimiento el que hace posible que lo conocido lo sea de verdad.

Además de la anagnórisis, es posible detectar en el tramado del *me descubro*, un hilo de carácter irónico. O, si se quiere, irónico-trascendente. El segundo aviso de la contextura irónica de *Muerte sin fin* consta en este peculiar "autodescubrirse" del personaje. Cuando el personaje afirma que se "descubre" en la imagen del agua, identificándose con ella, realiza un trueque de carácter irónico. Este trueque, de hecho, es doble, quiero decir, implica un doble movimiento, por una parte descendente, por otra ascendente. Movimiento descendente, de un más a un menos: el producto más alto de la creación se identifica con el más insignificante de los elementos: el agua. Se trata de una ironía franciscana, si se lo puede decir así, en la medida en que implica una suerte de voto de humildad. El personaje,

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 12 Subrayado mío.

al despojarse de la capa artificial del orgullo y del valer de sí, se reconoce en el más simple y a la vez el más pobre de los elementos. Acaso hasta podría verse en este reconocerse del personaje un acto de contrición. La nota de la humildad franciscana, no excluye, empero, un posible vínculo con la filosofía de los presocráticos, en particular con las doctrinas de Tales de Mileto, quien sostenía que el agua era el elemento primordial a partir del cual se había formado el universo.¹⁶¹ Pero también movimiento ascendente de la ironía, de un menos a un más: el agua, el más insignificante de los elementos, funciona como una sinécdoque del universo todo, viene a representar la existencia de un cosmos de dimensiones infinitas, y es una manifestación, si se extreman las cosas, del poder creador de Dios. En ambos casos, se trata de una ironía trascendente, que implica un movimiento que lleva siempre hacia un *más allá*. Más allá del personaje, primero, que puede de este modo "salir de sí", y más allá del elemento primordial, el agua, en un segundo momento, que remite a la existencia entera del universo. Este sistema de remisiones, en que consiste la trascendencia, no es ocioso agregarlo, está asociada a las preocupaciones filosóficas del poema de Gorostiza.

Pero acaso la importancia decisiva del *me descubro* no surge sino cuando se recuerda en sus precisos términos con qué cosa se identifica el personaje del poema. Cuando señalaba líneas atrás que el personaje se "descubre" en la imagen del agua, sin duda he incurrido en una simplificación. El verso, a la letra, dice algo más:

lleno de mí --ahíto-- me descubro
en la imagen *atónita* del agua...

De primera intención, uno puede leer en este verso la atribución de un rasgo antropomórfico. *Atónito*, esto es, pasmado, asombrado, admirado, sólo lo puede estar un hombre, y no el agua, que es impasible e inerte. Tal atribución, empero, hasta donde veo,

¹⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 23 Subrayado en el original.

¹⁶¹ Así lo sostiene Elsa Dehennin, cuando observa que el agua es "miroir naturel mais aussi matière originelle depuis Thales de Milete." Véase Elsa Dehennin, *Antithese, oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*. Paris, Didier, 1973, p. 75 Aunque la lectura de otros pasajes del poema confirma, como se verá en su momento, el vínculo de Gorostiza con los algunos de los pensadores griegos anteriores a Sócrates, no hay que olvidar que el agua, entendida como elemento primordial, aparece en muy antiguos textos de la tradición babilónica, tradición de la que se encuentran significativas huellas en algunos pasajes de

no haría mucho sentido. El "asombro" del agua no sería sino una metáfora limitada; "humaniza" al líquido elemento, lo dota de "sentimientos", es cierto, pero no resulta capaz de iluminar con un ulterior sentido el pasaje en cuestión. Me parece que la forma correcta de leer el verso es asignando el adjetivo al sujeto de la enunciación. La *imagen atónita* no es la del agua, sino la del personaje (maravillado) que se contempla en ella. Se trata de una *hipálague*, una figura retórica que los manuales ilustran con un verso de Virgilio: *ibant obscuri sola sub nocte*.¹⁶² "Iban oscuros bajo la noche solitaria", tendría que traducirse el verso, que en realidad contiene una doble hipálague, o sea, una doble atribución invertida. La oscuridad se asigna a los personajes, cuando bien se sabe que es la noche la que es oscura; mientras que la soledad se atribuye a la noche, cuando tendría que estar referida a los personajes, dado que la soledad es un sentimiento humano y la noche no piensa ni siente. La hipálague de Gorostiza, me parece, no podía ser más afortunada: "disimula" un movimiento de la conciencia, que por supuesto es necesario descifrar. El personaje, como se ha visto, "sale de sí" y se *reconoce* en la imagen del agua, pero este "salir de sí" es una suerte de éxtasis, un transportarse de algún modo taumatúrgico, que "despersonaliza" al personaje y lo envuelve en el arrobó. Se trata, se ha dicho, de una anagnórisis; lo que faltaba decir es que es una anagnórisis maravillada.

Atónito, en efecto, según informa el *Diccionario de autoridades*, significa: "Pasmado, espantado y admirado de algún objeto raro o no esperado: como el de alguna visión horrible y tremenda, de algún monstruo, de alguna fábrica o edificio muy peregrino y suntuoso, y así de otras cosas." Más escueto, el *Larousse usual* lo da como sinónimo de estupefacto. Lo notable en este caso, y se trata del tercer aviso de la contextura irónica del poema, es que la estupefacción ha sido producida en el personaje no por un monstruo o una visión portentosa, sino por un vaso de agua. En lo más familiar, en lo más cotidiano, reside la máxima maravilla. Según esta lógica, en un grano de arena, podría decirse, está cifrado el misterio del universo. Pero esto querría decir que el grano de arena, en apariencia

la Biblia, empezando por el *Génesis*. Gorostiza refiere uno de estos pasajes un poco antes de concluir su poema.

¹⁶² Según define Lausberg, la hipálague "consiste en el desplazamiento de la relación gramatical (y también semántica) de un adjetivo: el adjetivo es referido gramaticalmente, en lugar de al sustantivo unido propiamente a él de modo semántico, a otro sustantivo del contexto." Véase Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, p. 155 El subrayado es mío.

insignificante, y hasta despreciable, esconde un portento. Lo que está en juego aquí es una técnica de la disminución irónica, denominada en lengua inglesa *understatement* y que los manuales de retórica califican como *meiosis*: se dice menos para que se entienda más. Aquél a quien todos toman --incluyendo el texto, por supuesto-- como un pordiosero, resulta ser el rey. Lo que se presenta como una bagatela contiene una revelación más grande que la del Evangelio. El agua insípida de un vaso de agua revela ser un espejo del universo, que contiene en sí el elemento de lo inconmensurable. De aquí, descifrada la hipálague, el asombro del personaje, este pasmo que recoge en la imagen del agua la dispersión de su conciencia y que le otorga, por una vía oblicua, una dimensión taumatúrgica. El vaso, en efecto, suscita una maravilla. Quiero decir: produce en el personaje un efecto de pasmo, el que podría producir la presencia de un monstruo. El personaje queda arrobado ante su inesperado "descubrimiento". Es que, al "descubrirse" *en la imagen atónita del agua*, descubre también, así se lo dice el relámpago de la intuición, la fábrica del universo.

El recorrido del poema por los vericuetos del universo se detona con este estado de asombro. El asombro, recuérdese, es la actitud filosófica fundamental. Esto lo ha dicho incluso Aristóteles, cuando en su *Metafísica* sostiene que es el asombro o la admiración lo que mueve a los hombres a emprender sus indagaciones en los campos de la ciencia y la filosofía.¹⁶³ Igual sucede, podría decirse, con el personaje del poema de Gorostiza. Su pasmo inicial dispara la indagación en que consiste *Muerte sin fin*. En efecto, al salir de sí, lo primero que se le revela al personaje es el carácter *eterno* (quiere decir: indestructible) del agua. Pero se le revela, nuevo aviso de la configuración irónica del texto, en la forma de una *meiosis*:

(...) me descubro
en la imagen atónita del agua
que *tan sólo* es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso (...)

¹⁶³ Aristóteles, *Metafísica*. México, Editorial Porrúa, 1987 ("Sepan cuantos...", 120), pp. 8-9

Debe observarse que no afirma de plano el verso que el agua sea *un tumbo inmarcesible*, es decir, una materia líquida a la vez "caída" e inmarcesible. Lo que dice es que es *tan sólo* un "tumbo inmarcesible." Señalo este matiz de la enunciación porque en este *tan sólo* está cifrada la técnica del *understatement* que prevalece en el poema, y que ha equivocado a no pocos lectores del texto. Se dice lo menos para que se entienda lo más. ¿Parece poco que el agua sea, apenas, un *tumbo inmarcesible*? Esta reticencia no declara otra cosa sino que el agua es indestructible; quiere decir, que como sustancia eterna es inmune a la muerte. De tal modo, la necesidad de superar la muerte, de sobreponerse a la finitud, que agobia al personaje del poema, ¡...es un asunto que el agua del vaso de agua tiene resuelto de antemano! Pase lo que pase, suceda lo que suceda, el agua es *tan sólo*, en su insignificancia, un *tumbo* (un impetuoso vuelco) al que no podría vulnerar la muerte. ¿No es esto extraordinario? También el hombre es un trozo de materia caída, el problema es que está condenado a perecer.

Este proceder irónico de la enunciación, llamado *meiosis*, puede detectarse en algunos de los pasajes más significativos del texto de Gorostiza. En todo momento, esta enunciación irónica se apoyará en unos adverbios que le sirven de chambelanes. La batería de chambelanes estará encabezada por los *sólo*, los *tan sólo*, los *apenas*, los *nada más*, adverbios de la reticencia o de la disminución sin los cuales la meiosis no podría asistir a la fiesta¹⁶⁴. Pero nadie tiene qué temer por su ausencia. Llega perfectamente vestida y muy bien acompañada. Está presente, por ejemplo, aunque no nada más ahí, en las reiteradas menciones a la luz, relacionadas con el papel asignado a la visión dentro de la economía del poema. En los fragmentos que cito a continuación, la meiosis se consigue a través de un uso específico del adverbio *sólo*, precedido en todos los casos por una doble negación que ya resulta sintomática. Habría que agregar, aprovechando la ocasión, que en estos trozos se torna visible también un peculiar procedimiento de autocorrección, muy característico del poema, y que de algún modo permea la estructura de la composición. El poema establece, primero, que nada ocurre; enseguida, reitera la mencionada negación; después de esta doble

¹⁶⁴ Transcribo, por vía de ejemplo, otros versos en los que la meiosis funciona bajo este esquema de tipo adverbial. Con *apenas*: "que *apenas* cuaja su dibujo estricto"; "por una *apenas* caricia". Con *nada más*: "que *nada más* absorbe las esencias"; "ocurre, *nada más*, madura, cae"; "ay, una *nada más*, estéril, agria, / con Él, conmigo, con nosotros tres...."

negación, empero, el texto da marcha atrás y *autocorrige* en un tercer momento cuanto llevaba dicho: a fin de cuentas, y pasando por encima de las negaciones acumuladas, sí sucede *algo*, de modo positivo, aunque sea --lo que no es poca cosa-- el curso de la luz.¹⁶⁵

Compruébese lo anterior en los ejemplos que enseguida se citan:

Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, *sólo* esta luz,
esta febril diafanidad tirante...

En otro pasaje, utilizando la técnica musical de la reiteración y la variación, esto es, diciendo lo mismo pero de otra manera, y casi con las mismas palabras, aunque introduciendo algún dato adicional, declara el poema:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, *sólo* esta luz
--ay, hermano Francisco,
esta alegría,
única, riente, claridad del alma.

Una tercera reiteración elimina el tema de la luz y la sustituye por la del sueño. El sueño vendría a ser, como si se dijera, el elemento agregado dentro del esquema de la repetición. Aunque el tema cambia, el poeta se ha cuidado de mantener la forma, de suerte tal que la recurrencia, lo mismo que la autocorrección antes señaladas, sean advertidas por el lector:

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre

¹⁶⁵ Impresionado acaso por esta secuencia *ternaria* que en algo remeda el esquema que va de la *tesis* a la *antítesis*, y de ahí a una *síntesis* encargada de resolver los dos momentos anteriores, algún crítico ha dicho que *Muerte sin fin* es un "poema materialista y dialéctico"(!) Aunque es verdad que hay un cierto aire hegeliano en el poema, lo que desdice su presunta adscripción "materialista", el ritmo del poema parece imponer una secuencia peculiar. Primer momento: antítesis. Segundo momento: reafirmación de la antítesis. Tercer momento: resultado positivo, síntesis. No hay nada novedoso en este esquema con el que están familiarizados desde hace siglos los gramáticos: dos negaciones equivalen a una afirmación. Véase Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana* México, Secretaría de Educación Pública, 1986 (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, 48), p. 256

las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente (...)

Hay todavía una cuarta aparición de la misma morfología. Quizás no sea desacertado afirmar que existe entre estos fragmentos no sólo una relación de semejanza, bastante obvia, por lo demás, sino una suerte de *crecendo* enunciativo, que consistiría en una paulatina intensificación de los materiales, los cuales alcanzan una suerte de punto de saturación o de clímax temático. Casi podría decirse que Gorostiza consigue este *crecendo* de modo análogo a como lo obtendría un compositor enfrascado en la construcción de una sinfonía: regresando a los mismos materiales pero agregando siempre un nuevo elemento de intensificación. La cuarta y última reiteración de la secuencia, en la que, según una interpretación bastante estrecha, es decir, literal del asunto, *no ocurre nada*, dice así:

Mas nada ocurre, no, *sólo* este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha....

Esta técnica de la variación y del aumento, que se antoja de alguna manera análoga a la de la forma sonata, si se lo dice en términos musicales, es uno de los recursos más favorecidos en los textos del poeta inglés T. S. Eliot, a quien, de esto no hay duda, Gorostiza leyó con fervor. De *La canción de amor de J. Alfred Prufrock*, por ejemplo, puedo entresacar las siguientes muestras de reiteraciones con variación: "Y en verdad habrá tiempo / Para el humo amarillo que resbala a lo largo de la calle / Frotando su lomo contra las vidrieras; / Habrá tiempo, habrá tiempo / De preparar el rostro que encare los rostros que encontramos; / Habrá tiempo para asesinar y para crear, / Y tiempo para todos los trabajos y los días (...) // Y en verdad habrá tiempo / Para preguntarse <<¿Me atreveré?>> y, <<¿Me atreveré?>> / Tiempo de volverse y bajar la escalera (...) // En un minuto hay tiempo / Para decisiones y revisiones que un minuto revocará."¹⁶⁶ Lo de Eliot es una especie de *ritornello* con variaciones, una plétora reiterativa basada en el retorno de lo mismo que se hace acompañar siempre de una modificación.

¹⁶⁶ Véase T. S. Eliot, *La canción de amor de J. Alfred Prufrock / Los hombres huecos*. Traducción de Jaime Augusto Shelley. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

Aunque sin el carácter obsesivo del *ritornello*, también en *The Waste Land* pueden detectarse trozos enteros que basan su eficacia en una enfática prosodia repetitiva. En el ejemplo que escojo se advierte una suerte de letanía profana de carácter teatral. Lo transcribo: "Goodnight Bill. Goodnight Lou. Goodnight May. Goodnight. / Ta ta. Goodnight. Goodnight. / Goodnight, ladies, goodnight, sweet ladies, goodnight, goodnight."

Los hombres huecos, poema que la revista *Contemporáneos* publica en traducción del poeta español León Felipe, y que por supuesto, Gorostiza leyó, permiten ubicar otras secuencias de semejante talante. Cito un par de fragmentos que acaso no por casualidad están vinculados al tema de la visión. Los ojos, de súbito, se convierten en la palabra obsesiva de la que el poeta no se puede desprender, y que por lo mismo retorna con ropajes distintos. He aquí la primera ocurrencia: "Ojos que no me atrevo a mirar de frente cuando sueño / En el reino del sueño de la muerte / No se ven estos ojos: / Mirad, los ojos son / la luz del sol en una columna rota."

La sección IV de *Los hombres huecos*, recupera al comienzo, de manera por demás señalada, el asunto de la visión, o mejor dicho, de la *ausencia* de la visión: "Los ojos no están aquí. / No hay ojos aquí / en este Valle de estrellas moribundas. / En este valle hueco / en esta quijada rota de nuestros reinos perdidos." La parte final de esta misma sección, vuelve no sin un cierto patetismo al asunto obsesivo. Restituyo, para su mejor intelección, el fragmento pertinente: "En este último lugar de reunión / todos andamos a tientas / y evitamos hablar. / Juntos en esta orilla del río tumefacto. / Ciegos, a menos que / los ojos reaparezcan / como la estrella perpetua, / la rosa multifolia / del reino crepuscular de la muerte (...)"¹⁶⁷ Existe un cierto "aire de familia", me parece, entre este poema de Eliot y el de Gorostiza. La idea compartida de la ofuscación, del andar a tientas por el lodo del mundo (o bien, por la "orilla del río tumefacto"), y la presencia casi obsesiva de la muerte en este *valle de estrellas moribundas*, sin olvidar la reiterada insistencia en unos *ojos* en los que *casi* no ocurre nada (Gorostiza), o que en realidad no existirían, y en dado caso se

¹⁶⁷ T. S. Eliot, "Los hombres huecos" (traducción de León Felipe), en *Contemporáneos* núm. 33, febrero de 1931, pp. 132-6

objetivizan como un elemento del paisaje exterior (tal y como llega a suceder en Eliot), permiten sin mayor violencia esta aproximación.

Un modo literal (destaco lo de *literal*) de entender los pasajes relativos a la luz del poema de Gorostiza, llevaría al pensamiento de que el hombre discurre en la indigencia más espantosa. Primero, porque sus ojos (y acaso también sus sentidos todos) son pobres y defectuosos, y porque a pesar de que perciben los rayos solares, en realidad no alcanzan a ver nada. Segundo, porque su existencia, en apariencia tan ocupada y llena de acontecimientos, está en realidad vacía, y apenas si logra la endeble realidad del sueño, al que una vez se califica de *cándido* y otra de *desorbitado*, es decir, o bien se dice de él que es "ingenuo", o bien que carece de un centro que le dé dirección. La vida tiene la calidad de un engaño piadoso.

EL NIHILISMO CONTEMPORÁNEO

En consonancia con lo anterior, la tónica que impera en las lecturas que se han hecho de *Muerte sin fin* está dada por lo que habría que llamar un nihilismo contemporáneo. Forman parte de este nihilismo contemporáneo, por un lado, el anuncio realizado por Nietzsche de la "muerte de Dios", y por otro, la estela de acontecimientos que se derivarían de haber llegado a los oídos de los hombres el mencionado anuncio de esta muerte que es a la vez el resumen y el corolario de todas las muertes posibles. Si Dios no existe, si los valores superiores no son sino una superchería, si la existencia aquí en la tierra no tiene sentido, y está dominada por el absurdo, entonces el hombre está condenado a dar vueltas alrededor de una noria de la que nunca logrará escapar. El hombre es un ser condenado al fracaso, y su existencia, llena de escabrosidades, no tiene otro sentido que el de trocar la vida por la muerte, y el ser efímero por la nada inmortal. Consecuentes con esta "atmósfera" prevaleciente, no les cuesta trabajo a los críticos que se han detenido en los mencionados pasajes del *no ocurre nada*, realizar una lectura literal y concluir que en ellas se cifra una visión pesimista que demuestra cuán infructuosos son los afanes humanos de conocimiento. El nihilismo asumido por algunos de los comentaristas, resulta tan devastador, que se llega incluso a sostener que el poema de Gorostiza es un poema "estático", en el que no pasa nada, y en el que, todavía más, no puede pasar nada, pues "nada existe para poder pasar." El universo y las miríadas de entes que lo pueblan,

incluyendo las estrellas y el polvo interestelar, desaparecen sin dejar rastro. La lectura nihilista concluye que de verdad *no hay nada*, que *la nada* es lo único que existe. Esto es lo que se desprende, cuando menos, del siguiente pasaje tomado de un ensayo de Ramón Xirau: "A lo largo de *Muerte sin fin* no ha pasado nada precisamente porque nada existe para poder pasar. Varias veces repetidos, dos versos nos entregan el sentido radicalmente estático de *Muerte sin fin*: <<no ocurre nada, no, sólo esta luz,/ esta febril diafanidad tirante.>>"¹⁶⁸

Andrew P. Debicki ve en el poema de Gorostiza el relato del fracaso del poeta en su intento por otorgarle forma a la materia. Según Debicki, "el protagonista ansía un poder formador que justifique su existencia y la haga eterna." El problema es que... fracasa de manera reiterativa. De tal suerte, en las estrofas acerca de la visión lo único discernible es "la negación de todo", menos la de la luz. Y es que la luz es "la única felicidad que nos queda cuando se nos niega un poder formador independiente."¹⁶⁹ Este "poder formador independiente" no sería otro que el del poeta, entendido ya como un pequeño creador, dotado de autonomía, a la manera de Huidobro, ya como una réplica terrestre de Dios todopoderoso. En otro pasaje de su lectura, Debicki reitera: los resultados de la búsqueda del artista son "cada vez más negativos." Por lo cual, al final del periplo se impone una conclusión: "El esfuerzo de la inteligencia de encontrar un poder formador se ha tornado en sueño impotente."¹⁷⁰

EL DIOS QUE JUEGA A LA ESCONDIDAS

Me parece que los mencionados pasajes adquieren otro sentido si se los interpreta de una manera oblicua, y tomando siempre en consideración el estado "maravillado" del personaje, según se vio párrafos atrás. El modelo de interpretación que propongo ha

¹⁶⁸ Ramón Xirau, *Poesía iberoamericana contemporánea*. México, Sep-Setentas, 1972, p. 67. En sentido muy semejante se expresa Guillermo Sucre, cuando sostiene, comentando por cierto los mismos versos en los que se detiene Xirau: "El poema es una arquitectura no simplemente rigurosa, sino de rigor y de claridad, *detrás de la cual no hay nada*." (Subrayado mío) Véase Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 257 Alfonso Castro Pallares concluye lo mismo, cuando resume: "el negro hocico de la nada, voraz, todo lo vuelve a tragar." Véase Alfonso Castro Pallares, *Dios en hexámetros*. México, s.d., p. 6 A estos tremendos emisarios de la Nada quizás habría que recordarles las palabras de Hegel cuando sostenía que "El ser absoluto y la absoluta nada son exactamente lo mismo."

¹⁶⁹ Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*. México, Ediciones de Andrea, 1962, pp. 74-75

quedado explicitado en mi lectura del pasaje en el que se afirma que el agua es "tan sólo un tumbo inmarcesible". Se trata de esquemas análogos. En ellos el poeta recurre al *understatement* como una técnica específica de enunciación que consiste en decir poco, bastante poco, para que se entienda algo mayor. Según los procederes de la *meiosis*, se *disminuye* el contenido del enunciado para el que lector *restituya* la dimensión de lo dicho, a través, claro, de una lectura no tanto literal sino interpretativa.¹⁷¹ Supóngase que el poema dice, con una negación sospechosa, tanto que necesita reiterarse: No ocurre nada, no, *tan sólo* esta luz. Escúchese bien: *Tan sólo...* ocurre la luz ¿A esto se le llama una bagatela? ¿Parece poca ocurrencia que la luz precisamente *ocurra*? ¿Y no es esta "ocurrencia" la que tiene *atónito* al personaje del poema? Lo que intento decir es que esta humildad manifiesta esconde en realidad un portento. Este portento es el que tiene que ser redimido por el lector. Una lectura completa del fragmento aludido, revela, ni más ni menos, que esta luz de la que se habla en términos casi peyorativos, en realidad es la que permite que los seres humanos puedan ver a Dios. Mejor dicho: el mundo creado por Dios, ya que Dios mismo, según una tradición de la que hay numerosas constancias, nunca muestra su rostro. Lo que ocurre en las *zonas ínfimas* del ojo (esto es: en las zonas más profundas del mismo), es nada menos que la visión del mundo creado, que se revela como una maravilla. De tal suerte, la visión retiniana, demorada en la contemplación de los seres que integran el mundo circundante, puede *mirar, sin verlo a Él*, según explica el poema, a ese Ser Supremo que es el artífice del universo.

Dios juega, como quien dice "a las escondidas" con sus criaturas, los seres humanos, pero esto no quiere decir que no podamos saberlo, y que no seamos capaces de *mirarlo* (y hasta de *admirarlo*) así sea a través de un rodeo, por la mediación de ese cúmulo de objetos que con ayuda de la luz impresionan las zonas nerviosas del ojo. El prodigio, en realidad es, doble. Primero, porque se ven las cosas que componen el universo. Que sea posible verlas ya es de por sí un acto de maravilla del que trata de hacernos conscientes el poeta. Segundo, porque a través de estas cosas, que manifiestan a Dios, es posible mirar (así sea de modo

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 78 No cuesta trabajo advertir en esta ausencia de un "poder formador independiente", un trasunto de la nietzscheana "voluntad de poder", que es acaso lo único que quedaría después de "la muerte de Dios."

indirecto) a Dios. A Dios, como al ser de los filósofos, le gusta esconderse tras múltiples velos. Esto no significa que no sea posible saber de él.

Gorostiza no abraza, creo que esto está claro, un postulado agnóstico. Como se trasluce en el pasaje que cito a continuación, lejos de incurrir en el agnosticismo, Gorostiza, o el personaje que habla por Gorostiza en el poema que él escribió, piensa que Dios puede ser conocido por la criatura humana, y que este conocimiento tendrá que llegar no por medio de la especulación o el razonamiento, como hacen los filósofos, sino *por medio de los sentidos*. Es decir: con el concurso de la luz. La posición de Gorostiza, esto es evidente, no es la del teórico sino la del poeta. Kant, por ejemplo, podría aceptar que son las intuiciones de los sentidos las que nos permiten conocer el mundo y postular que éste se sujeta a las categorías de espacio y tiempo aportadas por el entendimiento. Pese a que Kant rescata el valor inestimable de los sentidos como base del proceso de conocer, la pretensión de que ellos nos permiten *mirar* a Dios le parecería un despropósito; para Kant, esto equivaldría a rebasar *los límites de la experiencia posible*, y por tanto, a incurrir en una recaída de tipo metafísico. Al personaje asombrado de Gorostiza le tienen sin cuidado este tipo de recaídas; lo que él sabe lo sabe por el concurso de sus sentidos, en especial, por el sentido de la vista, el cual, pese a las fallas e imperfecciones propios de la criatura finita que él reconoce que es, le proporciona un conocimiento no sólo del mundo circundante, sino incluso de lo suprasensible, de aquello que, según la terminología del filósofo, se encuentra *más allá* de los límites de la experiencia posible. Sin la constricción del filósofo, sin el castigo sistemático de la razón ejercida por éste, el poeta puede advertir en la información que le transmiten los sentidos, una estela de la presencia de Dios. Transcribo, para mostrar lo anterior, un tramo pertinente:

Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante,
hecha toda de pura exaltación,

¹⁷¹ Vale decir que una lectura *literal* es ya en sí misma, en la plenitud del sentido, una interpretación, aunque no siempre se asuma como tal. La tentación *literalista* supone en la mayoría de los casos, en efecto, un

que a través de su nítida sustancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario...

Estoy convencido que este trozo resume la idea que se ha formado Gorostiza acerca del hombre y su posible vínculo con Dios. Es evidente que el poema postula que existe entre ambos algún tipo de relación, y que ésta, salvo que pueda demostrarse otra cosa, consiste de modo primordial en una relación de conocimiento. ¿Pero qué puede saber el hombre en general? ¿Y qué puede saber, de modo específico, acerca de Dios? Creo que la respuesta no se hace esperar: muy poca cosa. Se diría que el hombre es un ser insignificante que no alcanza a tener sino un conocimiento precario del mundo. El verso lo dice de modo preciso cuando alude a un *nimio saber*. Lo que pueden saber el hombre, y el ojo que lo acompaña, es una cosa muy estrecha, muy limitada. El hombre, criatura finita, no puede acceder sino a una *brizna* de conocimiento. De aquí el procedimiento irónico del enunciado: en las zonas sensibles del ojo no ocurre nada, no puede ocurrir nada... ¿Qué puede ocurrir al interior de un sujeto al que puede suponerse tan poco dotado y miserable? Nada, otra vez nada, *sólo* esta luz. Después de la restricción, que reitera la doble negación, brota la epifanía. No parecía suceder nada, esto era el yermo, la desposesión absoluta, pero algo sucede al fin, ni más ni menos que... una sustancia luminosa. Con ella, esto es lo notable, el ojo se abre al mundo, aunque sea por una rendija.

Esta rendija, casi inexistente, de tan estrecha, es la rendija de las maravillas, pues permite apreciar el prodigio del mundo. Hay que otorgarle toda su fuerza a la frase que habla del ojo y su *nimio saber*.¹⁷² Como corresponde al ente finito que es, el saber del hombre tiene que ser de modo necesario un saber menguado, limitado, "minimalista", para emplear una palabra de nuestros días. Lo maravilloso del asunto es que este *nimio saber*,

pretendido "grado cero" de la interpretación, que por supuesto no existe jamás.

¹⁷² Según el *Diccionario de autoridades*, la entrada "Nimio" significa: "Demasiado, excesivo, prolijo." Ya a principios del siglo XVIII, sin embargo, el uso popular daba a la palabra el sentido opuesto, que es el sentido en que la emplea Gorostiza. Tal uso lo documenta el propio *Diccionario* cuando informa: "Nimiedad. En el estilo familiar se usa por poquedad o cortedad; y se debe corregir, pues significa esta voz totalmente lo contrario."

este saber "minimalista", que confina al hombre a la estrechez, y hasta casi, se diría, a la ceguera, es la llave de entrada hacia la trascendencia. El *nimio saber*, que parece despreciable, adquiere otra dimensión si se piensa que él es el que *fundamenta* la relación del hombre con el universo y hasta con lo suprasensible.

Algunos de los pasajes más hermosos y más inspirados del poema tienen que ver precisamente con ello. No sucedía nada en el poema, hasta que se hace la luz. Pero esta iluminación que ha logrado atravesar, y quizás con trabajos, la estrecha rendija, produce un cambio en el temple emotivo del personaje y suscita algunos de los versos más disfrutables de todo el texto. ¿Cómo define Gorostiza la luz? La llama: *febril diafanidad tirante*. No sólo esto: sostiene que está hecha *de pura exaltación*, y que, a través de ella, esto es, de su *nítida substancia*, es posible *mirar, sin verlo a Él, a Dios*.

Me gustaría destacar el carácter rapsódico del pasaje. Estos renglones traducen, en efecto, una sensación de "raptó"; la exaltación del personaje es tal, se encuentra de tal modo maravillado con la emergencia de las cosas gracias al concurso de la luz, que lo que aquí se propone es casi un delirio de los sentidos. La forma de concebirlos se "contamina", en efecto, de exaltación personal. El éxtasis del sujeto contagia, por decirlo así, la materia a la que se refiere, la cual se convierte por este motivo en una materia extática. De aquí que se conciba a la luz, en un verso de sutil hermosura, como *febril diafanidad tirante*. Se trata de una materia subjetivizada, de una *diafanidad* que se instala de tal modo en el ánimo del personaje, que éste no puede no asociarla a la idea de la fiebre. Una fiebre intelectual, que permite ver; fiebre tensa, *tirante*, como una flecha, se diría, que acota el umbral de lo trascendente, y que acaso acierta en el blanco. Esta *febril diafanidad tirante* no es otra cosa que una *nítida substancia*, y está hecha, insisto en el rasgo subjetivo, *de pura exaltación*. El de la voz ha entrado en un trance eufórico. El aburrimiento, la angustia y la desesperación que embargaban al personaje, según se vio, al principio del poema, se han trocado en un entusiasmo que ha sido posible gracias al *nimio saber* proporcionado por la luz, esa sustancia, taumatúrgica, se antoja ponerlo así, que el poeta concibe como *febril diafanidad tirante*.¹⁷³

¹⁷³ Cuando Gorostiza afirma que la luz está *hecha toda de pura exaltación*, ¿quiere decir que la luz como una realidad "objetiva" no existe, y que ésta no es otra cosa que la proyección extática del sujeto? Si así es, su

El milagro de la luz es responsable de que el hombre trascienda hacia las cosas del mundo ambiente. Pero no sólo a ellas. Lo mundano se inserta a su vez, sin que se sepa muy bien cómo, en lo supramundano. Lo incognoscible, así, amenaza con envolver al texto otra vez en la tiniebla de la sección inicial. La luz del poema, *hecha toda de pura exaltación*, gracias a, o pese a que está formada por un puro estado de ánimo, como dice el verso, permite al personaje advertir la presencia de las cosas que lo rodean. Estas cosas, afectadas acaso de un aire infantil, acaso temerosas, esto no se sabe bien, andan escondidas. ¿De qué se esconden, según el poema? De Dios. Es lo que declara el verso: *Lo que detrás de Él anda escondido: / el tintero, la silla, el calendario...* ¿Es Dios el que retrocede ante los entes?, ¿son los múltiples entes, por el contrario, los que huyen de Dios, y los que de manera obstinada se colocan, por decirlo así, a sus espaldas? Lo que el poema dice es que estos entes, acaso porque andan siempre tras sus espaldas, como escondiéndose, son sin embargo el hilo que conduce a la divina presencia. Permiten que el personaje alcance a advertirla aunque sea de manera indirecta. La luz, esto es, su *nitida substancia*, al iluminar los objetos, informa el poema, y aquí se acuña una distinción que será decisiva, *nos permite mirar, / sin verlo a Él, a Dios.*

¿Qué es esto?, ¿es que resulta posible *mirar* sin *ver*? Se diría que Gorostiza, acudiendo a la historia de las palabras, establece aquí una distinción estratégica, sin la cual el sentido de las frases podría permanecer confuso. Gorostiza sostiene que una cosa es *mirar* y otra muy distinta *ver*. Lo que en los filósofos sería la diferencia ontológica, o sea, aquella línea de demarcación que obliga a distinguir entre el ente y el ser, en el poeta Gorostiza se traduce en una distinción referente a los tipos de la visión: una cosa es *mirar*, otra cosa, *ver*. En cuanto a los entes, según se colige, el hombre puede *a la vez* verlos y mirarlos, sin que esto implique ningún conflicto. En lo que respecta a Dios, la restricción es tajante: los hombres pueden mirarlo, pero no verlo.

¿Por qué se dice que podemos *mirar* a Dios, pero no *verlo*? *Ver* es la percepción inmediata a través del sentido de la vista. *Ver* remite, sin ninguna intermediación, a la intuición *sensible*. Podemos tener una intuición sensible de los objetos iluminados por la

posición, aunque de otro modo, y guardando las debidas distancias, tendría un cierto parentesco con la de Kant, cuando en la *Crítica de la razón pura* sostiene que en el conocimiento de los objetos no encontramos

luz, pero no podemos tener una intuición sensible de un objeto llamado Dios, por principio de cuentas, porque Dios no es un objeto. El mirar, en cambio, es un ver acompañado por un peculiar estado de ánimo, y casi se podría decir, generado por éste. La consideración del temple anímico fija la diferencia. En su *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, Guido Gómez de Silva informa que mirar viene del latín *mirari*, "maravillarse, ver con admiración, admirar, sorprenderse." *Mirari* proviene a su vez de *mirus*, "maravilloso; maravilla." Pertenecen a la misma familia: *admirar*, *maravilla*, *milagro*, *mirador*. El *Diccionario de autoridades*, por su parte, establece: "Mirar. Fijar la vista en el objeto, aplicando juntamente la consideración y advertencia del ánimo." Aunque es cierto que en el español de nuestros días las palabras *mirar* y *ver* se usan casi como sinónimos, atribuyéndose a ellas, si acaso, una diferencia de grado, que tendría relación con la intensidad de la acción correspondiente (el mirar sería un ver de modo fijo e intenso), la historia de las palabras, como consta en los dos diccionarios que acabo de mencionar, revela que hay entre ellas una diferencia notable. En el *mirar* lo que sobresale es la presencia de un estado de ánimo muy específico, relacionado con el pasmo, con la sorpresa, con la admiración. *Mirar* es una forma del *admirar*, podría decirse atendiendo a la etimología. Si se pudiera explorar esta diferencia recurriendo al contexto ofrecido por Gorostiza, se diría que el mirar corresponde al personaje *atónito*, que "descubre" su imagen en el agua; en tanto que el ver, al indiferente (ausente del poema, por fortuna). Si se considera que el estado de "indiferencia" no es en realidad sino la negación del estado de ánimo previo, que habría quedado de tal suerte "aplanado", "reprimido" o "suprimido", tendrá que concluirse que el *mirar*, esto es, que el ver al que acompaña un estado de pasmo, de asombro o de maravilla, es *anterior* al puro ver indiferente, podado de emociones. Que el ver sea por definición "indiferente", que sea, por decirlo así, "objetivo", indica que no se ha llegado a él sino después de un largo y paciente trabajo de supresión, que no consistiría en otra cosa que en la eliminación del peculiar temple anímico con el que el personaje se habría abierto de manera originaria al mundo.¹⁷⁴

sino lo que como sujetos habríamos colocado previamente en ellos.

¹⁷⁴ Me atengo de modo general a la observación que ha hecho Heidegger referente al "estado de ánimo" como forma de ser original del "ser ahí". Véase Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, § 29

Este estado de ánimo puede ser perturbador, y sin duda lo es, pero la misión del poeta es restablecerlo. Cuando Gorostiza afirma que la luz está *hecha toda de pura exaltación*, no sólo está dando un giro hacia lo subjetivo; es que ya logró restituir --como he dicho-- este estado originario de apertura hacia el mundo, logrando trascender a la exterioridad. Gracias a ello, como se ha visto, el estado de depresión inicial que embargaba al personaje se convierte en un estado de exaltación maravillada; lo que era ofuscación y tiniebla, se convierte en transparencia y lucidez.

¿Esto significa que el personaje, que parecía condenado a arrastrarse por el lodo, se salvó ya, como si hubiera "recuperado" las alas angelicales a las que de algún modo se alude en los primeros versos del poema? Creo que *Muerte sin fin* no autoriza una conclusión tan apresurada. La respuesta tendría que ser sí, y a la vez no, volver a decir sí, y recuperar otra vez la negación. La dialéctica del poema es una dialéctica tortuosa, que vuelve siempre sobre sus pasos. Que afirma para negar y que niega para afirmar. Que reitera y corrige. Que asume sus negaciones para enseguida enmendarse ella misma la plana. Que crea una tensión insostenible, y que simula que la resuelve, sólo para restablecerla --modificada-- un poco después.

Este esquema, alérgico a la unilateralidad, me parece, está delineado en los tramos que aquí he llamado de la luz. Cuando el poema condensa, en dos renglones: *Pero en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada, no, sólo esta luz*, mejor que configurar lo que podría ser una célula rítmica y de sentido, una pequeña estructura a la que vuelve por cierto con un no disimulado fervor, está delineando el plan general del poema. Niega y reitera la negación, para luego afirmar. Sostiene algo y lo reafirma, para enseguida autocorregirse, como espigando sobre la marcha la verdad que persigue. En todo caso, el acto de corrección, la *prodiortosis* retórica, si puedo rescatar un término fuera de uso, no es ni un acontecimiento ocasional ni mucho menos un detalle de ornato, utilizado por el autor con el fin de "embellecer" su texto, sino un verdadero procedimiento de construcción.¹⁷⁵

¹⁷⁵ El término lo utiliza Bartolomé Jiménez Patón, en su *Elocuencia española en arte*. Según Jiménez Patón, "si se corrige antes que se diga se llama prodiortosis." Véase Elena Casas (comp.), *La retórica en España*. Madrid, Editora Nacional, 1980. Tan utiliza el poema de Gorostiza este procedimiento de rectificación, que incluso la primera frase del poema: "Lleno de mí...", debe retomarse pocos versos después con el fin de añadir una nota que estaba haciendo falta, y que, me parece, puede verse como una autocorrección: "lleno de mí --

El poema configura así un sistema de oscilaciones. Oscila, por una parte, entre la condenación y la salvación del personaje; entre la negación y la afirmación; entre la gravedad y la ligereza; entre lo solemne y lo cómico. Hay en él el grave discurso intelectual, que ha sido visto por algunos expertos en el barroco como una silva, y la cancioneta juguetona en versos de arte menor. Desde el punto de vista intelectual, se podría decir que el poema avanza por tanteos; que atreve un concepto para luego retractarse de él; que construye una afirmación para deshacerla sin remordimientos unos pasos después. En este ir y venir de construcciones y reconstrucciones se desgrana, empero, poco a poco, el triunfo de esa inteligencia en acción que gobierna el crecimiento, nunca lineal, del poema. Desde el punto de vista retórico, se podría decir que el poema conversa consigo mismo, y que por eso, en una suerte de *desdoblamiento interior*, al discurso serio y hasta solemne de los dos grandes movimientos que forman el poema, tramado de modo preponderante en endecasílabos, opone enseguida sendas secciones juguetonas en arte menor, que vuelven a decir "lo mismo" (o casi lo mismo) que las tiradas serias habían dicho, pero que lo hacen aportando la tesitura de cierto modo cómica del comentario. De tal suerte, las "verdades" establecidas en los dos grandes períodos discursivos de que consta el poema, resultan relativizadas gracias al "intermedio de las flores" y al "baile del diablo" que establecen una suerte de contraparte, o mejor dicho, de "contrapunto", entre ingenuo y sarcástico, que sirve para aflojar la tensión del discurso poético, y también, lo que no es poca cosa, para completar el sentido.

Se podría decir que el verdadero nombre de este sistema de oscilaciones es ironía. La ironía entendida no sólo como una forma de la corrosión y la destrucción del sujeto, sino como posibilidad positiva de la conciliación y la trascendencia. Como lógica general de un texto que, pese a sus escabrosidades, avanza de un menos a un más, de lo negativo a lo positivo, del ensimismamiento a la apertura, de la depresión a la exaltación; en suma: de un estado de caída a uno de elevación. Que de la carga de la existencia, con sus notas de aburrimiento, angustia y desesperación, como se mostró al principio de este capítulo, logra transitar hacia la ligereza.

ahito---" Me detuve al principio de este capítulo en la repercusión que tiene este adjetivo en la configuración del escenario inicial del poema.

El primer canto de *Muerte sin fin*, es decir, los cuarenta y nueve primeros versos del poema, contienen ya un apretado resumen de esta lógica maestra que gobierna el crecimiento del texto. ¿Con qué comienza el poema? Con la condición "sitiada", vale decir, "encarcelada" del personaje. *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis...* El personaje se encuentra aprisionado en su prisión corpórea, oprimido por las rejas de hierro de su piel, que es acaso la más terrible de las cárceles, porque se trata de una cárcel constitutiva, que él mismo se ha puesto a sí mismo, o todavía peor: en la que él se encuentra atrapado antes de cualquier acto de reflexión. Los versos finales de la estrofa, una vez que el sujeto se ha reconocido en la imagen sorprendida del agua, y que la figura del vaso ha quedado fijada en el texto, introducen un contrapunto. Aunque el estado aprisionado del personaje, de algún modo, se mantiene, resulta "aligerado" por una mueca irónica. El agua (previsible trasunto del personaje) también se encuentra "encarcelada". ¿Dónde? ¿Por quién? Por el vaso de agua. Sonriente, Gorostiza constata *esa libertad enardecida / que se agobia de candidas prisiones...* Al hacerlo, retoma el ahogo inicial del personaje, pero lo comenta con una pizca de ironía. Es como si dijera: está bien, pero no es para tanto.

El "dios inasible" que ahoga al personaje desde los primeros versos del poema... en realidad lo ahoga en *cándidas prisiones*. Se trata --así entiendo lo que adelanta Gorostiza-- de una cárcel ingenua, "blanca", de la que no hay que lamentarse demasiado. No es (como se pudo haber creído) para desgarrarse las vestiduras. El "intermedio de las flores", vuelve sobre el asunto, y le confiere, si es posible decirlo, una "ligereza" todavía mayor. Insípida, incolora, inodora, insignificante, el agua se ahoga --como asienta el dicho popular-- en un vaso de agua. *Pobrecilla del agua* --escribe Gorostiza--... *que se ahoga, / ay, en un vaso de agua*. Además de la agudeza conceptista, que atreve el prodigio de ahogar al agua... ¡en un vaso de agua!, y de la sabia incorporación de un refrán popular, por el que se señala la evaluación desproporcionada de una situación, lo que a mí se me impone es el giro irónico del remate, el cual confirma, aunque con otros términos, los versos conclusivos del canto inicial. Gracias a este giro, la presunta estancia en el calabozo revela ser producto del engaño o la ofuscación. Una de las consecuencias de vivir en un mundo invertido. Al sujeto agobiado lo único que le hace falta es darse cuenta que esas cárceles de las que se lamenta,

no son sino *cándidas prisiones* de las que es posible escapar. De las que ya empezó a escapar, de hecho, a partir del momento de la anagnórisis.

V. LA VICTORIA INTELECTUAL SOBRE LA MUERTE

Todo lo que es definido como valor y todo lo que merece ser definido como valor apunta hacia la eliminación y superación de la muerte.

Hermann Broch

¿Decir ritmo es decir trascendencia? ¿Es presuponer una promesa, algo que está por venir, en cuya espera perseveramos? En *El arco y la lira*, Octavio Paz ha escrito: "El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga <<algo>>. Nos coloca en actitud de espera. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no sepamos qué pueda ser ese algo. Todo ritmo es sentido de algo. Así pues, el ritmo no es exclusivamente una medida vacía de contenido sino una dirección, un sentido."¹⁷⁶ Si no interpreto mal, se podría decir que para Paz el ritmo es una forma de la trascendencia, una tentativa por salir de sí y de acceder a lo otro, con mayor razón si ese "otro" nos es de alguna manera desconocido. ¿Hacia dónde se dirige el poema de Gorostiza? ¿Cuál es esa "otra orilla" a la que intenta acceder *Muerte sin fin*? Todo apunta a que el propósito de Gorostiza puede resumirse en la fórmula de una antítesis: conciliar lo inconciliable. Al enfrentar a sus lectores con el nudo de fuerzas encontradas que constituyen el universo, al poner de relieve el sueño universal dentro del que transcurre, en una suerte de *morir aborto*, la vida toda del hombre, así como el *constante perecer enérgico* a que están sometidas las cosas en este mundo, incluyendo, por supuesto, por más que no sea una cosa, al hombre mismo, Gorostiza no abriga otro propósito que el de reconciliarnos con el hecho brutal de la muerte.

¿La empresa de Gorostiza se limita a contender con la muerte? Esto solo bastaría, me parece, para que admiráramos la firmeza del trazo y la seriedad de un empeño que se pondría, ni más ni menos, encarar esa irrealidad, la más espantosa de todas, según un

¹⁷⁶ Octavio Paz, *El arco y la lira* México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 57

citado pasaje de Hegel en la *Fenomenología del espíritu*.¹⁷⁷ El poema de Gorostiza, empero, pretende ir más allá. Si bien la primera gran sección del poema se mantiene dentro de los terrenos de una disquisición acerca de la finitud, la segunda gran sección monta un dispositivo de carácter regresivo que conduce a todos los entes del universo hacia su fuente primera, y acaba fundiéndolos con el Creador. La dirección hacia la que se dirige el poema revela un poderoso sentido de la trascendencia. Tenía razón Jorge Cuesta cuando en la segunda de las reseñas que escribió en torno al texto de su amigo José Gorostiza, indicaba: "En la segunda parte de la poesía yo recomendaría que se viera el proceso de la reconciliación de los místicos amantes. Y habría oportunidad de señalar en ella una originalidad mística que hay razones para considerar con asombro."¹⁷⁸

Lo asombroso, si se me permite interpretar a Cuesta, es lo siguiente: que en lugar de describir la fusión de un individuo con la divinidad, tal y como se la considera de manera habitual en la literatura mística (San Juan de la Cruz, Santa Teresa, etc.), Gorostiza pone en escena una verdadera comunión cósmica, que, hasta donde se sabe, carece de antecedentes en nuestra tradición. No es una persona, sino el universo todo, por decirlo así, con sus plantas, sus animales y sus piedras, el que se licúa y acaba convirtiéndose en un *fecundo río de enamorado semen* que retorna a la matriz originaria, cancelando de tal modo la distancia que existía entre las criaturas y Dios.

Esta fusión cósmica, este acto de amor por medio del cual las criaturas acaban reintegrándose al Espíritu de Dios, disolviéndose así en el seno originario, es sin lugar a duda el aspecto más memorable del poema. Lo que llevo dicho basta para que se entienda que, aunque gobernadas por la lógica de la reiteración, la primera y la segunda sección del poema tienen contexturas diferentes. Mientras que la primera gran sección es en mucho disquisitiva, especulativa, la segunda se torna narrativa. La primera consiste en una especulación intelectual, formada antes que nada por una trama de razonamientos; la segunda, en una escenificación imaginaria, que culmina con el relato (y esto la acerca tanto al cuento maravilloso como al mito) de un remolino cósmico por medio del cual los elementos todos del universo emprenderían un viaje de regreso, como lo apunta el mismo

¹⁷⁷ Véase supra, cap. III

Gorostiza, *al origen fatal de sus orígenes*. Tanto la tesitura intelectual de la primera sección, que la aproxima al razonamiento filosófico, como el tejido narrativo e imaginario de la segunda, desbordan cada cual a su modo los procedimientos propios de la poesía lírica que, como se ha visto, Gorostiza entiende como una limitación.

La prioridad absoluta en el poema, la tiene la inteligencia. El primer indicio de ello se lo encuentra en los epígrafes escogidos por el autor. Los tres epígrafes están tomados de los *Proverbios*, uno de los llamados libros sapienciales de la Biblia, y todos ellos se refieren, esto no es casual, a la inteligencia. Digo mai: en ellos *habla* la inteligencia, revelándose como un personaje satisfecho de sí, que toma la voz para proclamarse como una esencia muy especial. Transcribo el primero: "Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza." (8.14) No me detengo en las implicaciones de este pasaje bíblico, que vincula la inteligencia con la fortaleza, el consejo y el ser. ¿Quiere decir que sin inteligencia no hay ser, y que un incremento en la inteligencia es también un incremento en el ser? El segundo epígrafe, en mi opinión, es todavía más efectivo que el anterior, pues establece una primacía en el tiempo: la inteligencia es la compañera o la ayudante de Dios, y ha sido creada, por decirlo así, por más que esto pueda implicar una paradoja, *antes* que la misma creación. Esta antelación en el tiempo, establecida en la Biblia, le otorga a la inteligencia un privilegio por encima de todas las criaturas, tal y como se desprende del texto escogido por Gorostiza, el cual dice: "Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo." (8.30) El sentido de este epígrafe, del que destaco la frase: *con él estaba yo ordenándolo todo*, se comprende mejor si se complementa con la lectura de otros tramos pertenecientes al contexto, me refiero a los versículos 24 y 25 del mismo capítulo de los *Proverbios*: "Antes de los abismos fui engendrada; antes que fuesen las fuentes de las muchas aguas. Antes que los montes fuesen formados, antes que los collados, ya había sido yo engendrada." El que es primero en el tiempo, es primero en derecho, reza una máxima. El haber sido creada primero que la tierra y los cielos, le habría dado a la inteligencia el privilegio extraordinario no sólo de "acompañar" al creador en su magna obra, sino de proporcionarle a éste, si lo

¹⁷⁸ "Una poesía mística", en Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, p. 342 Esta reseña se publicó inicialmente el 15 de febrero de 1940 en la revista *Romance*, que animaban los "trasterrados" españoles.

entendiendo bien, una suerte de alegría permanente. Por eso señala: "y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo."¹⁷⁹

El tercer y último epígrafe, refuerza lo que se lleva dicho y añade una advertencia de tipo moral: "Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte." (8.36) Quien aborrece la inteligencia, podría decirse, ama la finitud, y se conforma por lo tanto con el estado "caído" del hombre. Si quien peca contra la inteligencia se abandona en brazos de la muerte, se colige que aquél que sepa honrarla logrará remontarse por encima de ella. ¿Quiere decir que logrará trasladarse a *la otra orilla*? Me parece que si se lee al positivo, esto es, invirtiendo el sentido gramatical (pero no el intelectual) del enunciado, el *todos los que me aborrecen aman la muerte* sugiere una vinculación entre inteligencia y ser, entre pensamiento y trascendencia. Esto traduciría, en términos positivos, que honrar a la inteligencia es otra manera de honrar al ser, y de conjurar, en consecuencia, así sea por medios puramente especulativos, el pavor de la finitud. Como puede mostrarse, esta última posibilidad se vislumbra al concluir la primera gran sección del poema.

Quiero creer que, más allá de su unidad temática, estos epígrafes son un elocuente indicador de lectura. Señalan que el poema de Gorostiza, lo mismo que sus preocupaciones intelectuales, se ubican dentro de un terreno exegético muy preciso. Este terreno, tal y como lo sugieren los epígrafes, es el de la cultura judeocristiana, y de modo más específico, una noción de Dios y de la creación del mundo que deriva de esta cultura y que tiene su fuente primordial en el texto bíblico. El hecho de que *todos* los epígrafes están tomados de la Biblia, es una presunción muy fuerte a este respecto, que se refuerza cuando uno constata en el poema la recurrencia, unas veces implícita, otras explícita, de motivos relacionados con este texto fundamental. Pueden mencionarse, en este sentido, los *aleluyas* que cierran cada una de las grandes secciones de la composición; la referencia a *la golondrina de escritura hebrea*; la definición de los hombres como *peces del aire altísimo*, que recuerda el pasaje de los pescadores en el Nuevo Testamento; las alusiones al pecado, a los *ángeles caídos*, a las criaturas, a Francisco de Asís, al *árido paraíso sin manzana*, a la gracia

¹⁷⁹ Si se toma el asunto a la letra, podría decirse que los *Proverbios* "corrigen" al *Génesis*, al agregar un elemento que este último no contemplaba. Este elemento suprasensible no es otra cosa que la inteligencia, lo

original y a la costilla adánica, y, para no prolongar el catálogo, las diversas apariciones del nombre de Dios, entre las que destaca, por su vinculación con el segundo versículo del *Génesis*, la mención al Espíritu de Dios que flotaría solitario sobre las grandes aguas.¹⁸⁰ Esta mención es absolutamente estratégica, pues aparece justo unos cuantos versos antes de la conclusión, en el clímax del poema, con lo que se insinúa un círculo intertextual que llevaría del cierre aniquilante de *Muerte sin fin* a los versículos iniciales del *Génesis*, aquellos en que se relata la situación del cosmos en los primeros instantes de la Creación. Lo que la anterior vinculación sugiere es una suerte de eterno recommienzo; así, el poema de Gorostiza reinstalaría, no importa que de modo imaginario, *el escenario de la nada* a partir del cual puede suscitarse, una vez más y hasta el infinito, esto es, con cada lectura del poema, el misterio de la Creación.¹⁸¹

Aunque lo primero que viene a la mente cuando uno recuerda *Muerte sin fin* es la alegoría del agua y el vaso, sin duda una de sus imágenes más recordables, el personaje que domina en la primera mitad del poema es la inteligencia, aunque habría que aclarar que se trata de la inteligencia finita del hombre. Dos versos, precedidos de sendas exclamaciones, se quedan grabados en la memoria como testigos de lo anterior. El primero dice: *¡Oh inteligencia, soledad en llamas!* El otro es acaso todavía más dramático, pues sugiere una radical incapacidad para salir de sí y para trascender: *¡oh inteligencia, páramo de espejos...!* Más allá de una probable resonancia de este último verso con el título del poema más famoso de T. S. Eliot, *La tierra baldía* (traducido como *El páramo* en la revista *Contemporáneos*), este *páramo de espejos* permite adelantar que para Gorostiza la inteligencia del hombre (a diferencia de la divina) está condenada a la esterilidad. Aunque capaz de concebirlo todo, la inteligencia no crea nada, se limita a reproducir lo que ya existe previamente al modo de los espejos.

que los griegos señaladamente a partir de Anaxágoras llaman el *nous*.

¹⁸⁰ En el catálogo de referencias bíblicas del poema, habría que incluir el adjetivo "providente", el sustantivo "salmo" (en el verso: "mas no le basta ser un puro salmo"), la noción de "fruta prohibida" y alguna metáfora como "incienso de sonido".

¹⁸¹ El texto del *Génesis* al que remite el poema de Gorostiza es el siguiente. "Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas" Lo que sigue es la creación de la luz: "Y dijo Dios: sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas" (*Génesis* 1.2-4) Referir el misterio de la Creación, no es sino retomar la

Con esta nota de pesimismo se diría que concluye la primera gran sección del poema. Paradójicamente, yo sostendría, y en esto estriba la complejidad del poema, que no deja de escucharse en esta conclusión, si se aguza el oído, una disimulada nota de alabanza a la inteligencia, y en particular, a la inteligencia finita del hombre, capaz de vencer pese a su indigencia a la finitud. Para mostrarlo es preciso retomar el itinerario que nos propone el texto.

LA ALEGORÍA DEL VASO DE AGUA

Las bodas del agua y el vaso son la primera estación en el itinerario. Gracias al vaso que la contiene, y que la constriñe en el rigor de la forma, el agua, por naturaleza informe, adquiere consistencia. Esta dialéctica entre la sustancia (siempre perdediza) y la forma, que sólo se realiza en cuanto tal en la medida en que da albergue a la sustancia, constituye uno de los hallazgos más fascinantes del poema. Para aludir a esta dialéctica, Gorostiza no duda en insertar, entre paréntesis, lo que sería el primer guiño metapoético de su texto. No sólo escribe una paradoja, necesita dejar constancia que *sabe* que la escribió. Cito el primer fragmento vinculado con esta interrelación:

No obstante --oh paradoja-- constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.

La paradoja, como digo, está construida y *declarada* a la vez, como asegurando que el lector del poema se percate de lo que sucede. El rigor, en lugar de dar la vida, como se sabe, suele matar, asfixiar, estrangular. Lo que el poema de Gorostiza subraya es que el efecto en este caso es al revés, por eso inicia con una conjunción adversativa: *no obstante*. A pesar de que la constriñe, el vaso confiere al agua tanto forma como claridad. Lo anterior no es poca cosa, sobre todo si se tiene en mente que el punto de referencia de Gorostiza, por muy remoto que parezca en el tiempo, no es otro que el caos primigenio de la materia, o bien, para atenerse a la letra del texto bíblico, las grandes aguas revueltas de los tiempos de la Creación, el agua informe surgida del abismo. Cuando el verso de Gorostiza menciona *el rigor del vaso que la aclara*, presupone --sin mencionarlo, por supuesto-- una turbiedad

pregunta que se hizo una vez Heidegger: "¿Por qué hay ente y no más bien nada?" Véase Martin Heidegger, *¿Qué es metafísica?* Buenos Aires, Editorial Siglo XX, 1974, p. 56

originaria, que es quizás la de estas aguas revueltas que fluyen sin orden y sin concierto, como si acabaran de brotar de las profundidades. Gracias al vaso, dirá un poco más adelante Gorostiza, el agua se convierte en *una rotunda flor de transparencia*. Es obvio que esta transparencia es una conquista del rigor implícito en el vaso.

Lo que sigue es todavía más interesante, y permite subrayar el carácter alegórico de la contraposición. El agua, depositada en el vaso, experimenta ahí una serie de mutaciones, casi todas ellas de naturaleza positiva. ¿De qué orden son estos cambios? Que lo digan los versos:

En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.

La plenitud del ritmo ternario indica que debe prestarse atención a lo que aquí se dice. Albergada ahí, en el vaso, sometida al rigor de la forma, según indica el verso, el agua *se asienta, ahonda y edifica*. El primer verbo se relaciona con *sedere*, estar sentado. *Asentar* sería colocar algo de modo que quede firme; fundar, establecer, pero también sedimentar. En el vaso, el agua se establece, se funda y se sedimenta; en este último verbo aparece de nuevo la nota de lo claro y lo transparente. El *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría, resume: "Asentar una forma". A lo que agrega, en asuntos de imprenta: "Colocarla en la losa de la prensa, y poner el modelo, punturas, alzas, etc., hasta dejarla lista para el tirado." Durante varios años, como se dijo antes, Gorostiza estuvo vinculado a las labores de la impresión, como editor de la revista *El Maestro* y a la vez como responsable de los libros de la Editorial Cultura. Es probable que resuene en esta palabra su familiaridad con los menesteres de la imprenta. ¿Del agua, debidamente serenada, tendrían que brotar signos? ¿Por qué no? La asociación parece metida con calzador, y uno se pregunta que tiene qué ver el agua en el vaso con las tareas de la impresión. El vínculo, sin embargo, no resulta tan arbitrario si se tiene en cuenta, primero, que el verso inmediato refiere que el agua *cumple una edad amarga de silencios*, con lo que se alude a una suerte

de sentencia que, mientras dure esta "edad", condenaría al agua a guardar silencio; esto implica, por contraposición, que en algún momento el agua podría "hablar"; no se antoja tan arbitrario, en segundo lugar, si se considera que diez versos más adelante Gorostiza referirá, abundando en el mismo motivo: *marchito el tropo de espuma en la garganta*, con lo que indicaría, de algún modo, que el agua "quiere hablar" (¿podría entenderse de otro modo?), y que el testimonio indubitable de este "querer", no importa que frustráneo por el momento, es el tropo marchito de espuma que se forma en su superficie.

Más allá de estos signos, los dos verbos que siguen señalan crecimientos opuestos: hacia el fondo y hacia lo alto. *Se ahonda*, quiere decir, profundiza, echa raíces, consolida, cimienta. Este ahondar, en lugar de contradecir, complementa el arquitectónico *edifica* que viene enseguida, pues la firmeza de un edificio depende, como se sabe, de la cimentación.

¿Un agua que *se asienta, ahonda y edifica*? En este punto resulta evidente que el agua de Gorostiza no es en estricto sentido agua, sino una metáfora... de otra cosa. Se edifica una casa, se edifica un rascacielos... pero el agua no se edifica, esto es definitivo. La expresión, tomada en sentido literal, resulta absurda, y carece como tal de significación. Esta agua que se *edifica*, me recuerda los pasajes en los que Paul Ricoeur analiza frases como "ángelus azul" y "manto de dolor" tomadas del lenguaje de la poesía. Según establece Ricoeur: "la estrategia del discurso por medio de la cual la expresión metafórica obtiene su resultado es absurda. Este absurdo se revela con el solo intento de interpretar literalmente la expresión. El ángelus no es azul, si el azul es un color; el dolor no es un manto, si el manto es una prenda hecha de tela. Así entonces, la metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. La interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se autodestruye en una contradicción significativa. Es este proceso de autodestrucción o transformación el que impone una especie de giro a las palabras, una extensión del significado, gracias a la cual podemos comprender cuándo una interpretación literal sería literalmente disparatada."¹⁸²

De tal suerte, al leer de modo figurativo el enunciado, la interpretación propone un sentido que restablece la coherencia, si es que ésta estuvo alguna vez amenazada. El

¹⁸² Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 63

absurdo se autodestruye para que la expresión, y el sentido de los términos empleados en ella, se tornen significativos. Lo que vale para el agua, por supuesto, es también aplicable al vaso. Estos términos correlativos no podrían entenderse en el poema de manera literal, so pena de incurrir en absurdos. Todos los críticos del poema han visto, aunque difieran entre sí en puntos específicos, este carácter alegórico. Para Ramón Xirau, por ejemplo, el agua es una representación de "lo informe, lo móvil, lo vital"; mientras que el vaso, en cambio, lo sería de la forma y la inteligencia. Para Andrew P. Debicki, el agua es a la vez una representación de la materia informe y del "sí mismo" del protagonista; mientras que "el vaso viene a simbolizar la forma, Dios y las fuerzas organizadoras del mundo." Elsa Dehennin, por su parte, sostiene: "El vaso se convierte explícitamente en el símbolo de Dios (...) Al distinguir de modo simbólico el vaso del agua, el continente del contenido, el poeta pretende evocar las relaciones entre Dios (con mayúscula) y el alma humana." No piensa de manera muy diferente Jaime Labastida, cuando sostiene que el vaso y el agua indican "la oposición constante entre forma y contenido (...), entre fijeza e inmovilidad. En este sentido --continúa Labastida-- el hombre es equiparable al agua y Dios al vaso."¹⁸³

Una lectura alegórica, sin embargo, en la medida en que se cierra y se torna dogmática, también puede incurrir en parecidos errores a los de una lectura literal, y conducir por lo tanto al absurdo. Aunque la vinculación entre el agua y el hombre (o bien, su alma) no ofrece, a mi parecer, mayor dificultad, en cambio la identificación entre el vaso y Dios, destacada por la mayoría de los comentaristas, peca de apresuramiento y desvirtúa una de las propuestas centrales del poema de Gorostiza, a saber, el carácter inasible de Dios, un ser que de modo permanente se "oculta" a la mirada y quizás hasta a la comprensión intelectual de los hombres. Identificar, sin mayor trámite, a Dios con un vaso, esto es, con una cosa mundana y perecedera, por simbólica que sea esta identificación, supone recaer en una suerte de fetichismo de la imagen que no embona con la alta

¹⁸³ Véase Ramón Xirau, *Poesía iberoamericana contemporánea*, p. 63; Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 62; Elsa Dehennin, *Antithese, oxymore et paradoxisme. Approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, p. 79 (traducción mía) y Jaime Labastida, *El sueño, el amor y la muerte en la poesía mexicana*. México, Editorial Novaro, 1974, p. 78 En el mismo sentido se pronuncia Mónica Mansour: "De inmediato se establece la equivalencia ya sospechada entre el vaso y Dios (...) Y se subraya la equivalencia entre el <<alma perdida>> (nuestra, del hombre) y el agua. La relación entre el vaso y el agua es la misma que entre Dios y el hombre." Véase Mónica Mansour, "El diablo y la poesía contra el tiempo", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. México, Colección Archivos, 1989, p. 230

contextura intelectual del poema. Supone ponerle medidas a lo inconmensurable, volver representable lo que por definición es irrepresentable. Trivializa, en una palabra, una noción que pertenece al reino de lo suprasensible. En la base de este error --si esto pudiera traducirse en términos filosóficos-- se encuentra la confusión de lo óptico con lo ontológico. El ser, lo indecible, se convierte en una cosa, y sobre las orejeras de la cosa pueden colocarse colgajos al gusto de cada quien. Ello constituye desde mi punto de vista una simplificación que corrompe el significado del texto.

Lo cierto es que la contraposición entre el vaso y el agua adquiere casi de inmediato en el poema de Gorostiza un dinamismo característico, que no admite punto de reposo, y que desmiente por lo mismo la pretensión de otorgar significados fijos a los términos implicados. Por eso la línea *cumple una edad amarga de silencios*, en que el verbo "cumplir" podría tener los acentos ominosos de una sentencia, que condenaría al agua (es decir, si se acepta la lectura de Debicki, al protagonista del poema, aunque también podría ser el "alma humana" en general, según postula Dehennin) a gastar un prolongado período de tiempo en el mutismo más espantoso, propio de la tumba o la lóbrega cárcel, se complementa y contrasta, de inmediato, con una imagen de tintes positivos, en la que esta misma agua experimenta *un reposo gentil de muerte niña, / sonriente, que desflora / un más allá de pájaros / en desbandada*. Entre caída y elevación, entre desplome y epifanía, hay la mínima diferencia de un verso. Esto se debe a que los contrarios van juntos. De tal suerte, la *edad amarga de silencios* (que podría evocar profundidad inerte) tiene su contrapunto inmediato en *ese reposo gentil de muerte niña* (que evoca placidez y que hasta desgrana una sonrisa que se eleva, casi como una oración, hacia el infinito). En ambos momentos el sentido dominante es la muerte, entendida como mutismo, sólo que en donde el primero se antoja pesimista, de cara a la tierra, el segundo insinúa la posibilidad de una trascendencia que tira hacia lo alto. La sonrisa de esta muerte tempranera, precoz, *desflora* (y no habría que inadvertir la conjunción de violencia y sexualidad contenida en el verbo) una realidad trascendental, es decir, hace visible un *más allá* que de otra manera no podría columbrarse, pero no lo hace a la manera del filósofo, engendrando una idea, sino a través

de lo que insinúa el dibujo sensible de unos pájaros surcando el firmamento.¹⁸⁴ Todo el temperamento poético de Gorostiza podría resumirse en estas líneas.

Se diría que desde el punto de vista intelectual lo que intenta mostrar Gorostiza es una dualidad en tensión permanente. El poeta vuelve una y otra vez al *leit motiv* del agua y el vaso, pero al hacerlo, recurre a un delicioso arte de la variación, por la que agrega en cada reiteración nuevos matices que enriquecen la dualidad y su conflicto. En el siguiente pasaje sustituye *vaso*, por una sugerente *red de cristal*; desplaza el rigor que constriñe por el verbo *estrangular*, que ahoga de modo más drástico aún; crea una metáfora dentro de la metáfora, al invocar *el agua de un espejo*, en la que el carácter reflejante del espejo residiría en una cualidad "acuosa", que éste acaso tomaría prestada de los estanques; pero sobre todo, encuentra una pasmosa manera de elogiar la belleza del agua, no agregándole un collar de atributos, sino ponderándola por lo que ella es:

En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí, gota con gota,
marchito el tropo de espuma en la garganta
¡qué desnudez de agua tan intensa,
qué agua tan agua,
está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo justo!

La nota del reconocimiento vuelve a aparecer en estos renglones, pero revestida de una finura. La metáfora de la metáfora revela aquí una particular eficacia. Ahora el agua (alegórica) del vaso, se reconoce en el agua (de un espejo), con lo que se cumple la premisa analógica de los románticos que establece que sólo lo semejante conoce a lo semejante.

¹⁸⁴ No habría que desestimar este recurso de Gorostiza a la tradición mexicana de la *muerte niña*. Este ritual mexicano, que rescata (y a su modo celebra) la inocencia infantil, y que sostiene que los niños al morir se convierten en angelitos y van directamente al cielo, otorga la nota positiva que le sirve a Gorostiza para contrastar el amargo mutismo del verso inmediatamente anterior. En algunas comunidades rurales, como documenta Carl Lumholtz en *El México desconocido*, cuando muere un niño los padres lo entregan de buena voluntad al cielo, porque es un ángel. "Es por eso que encienden cuetes y bailan alegremente, sin llorar por él, para que el chico pueda entrar en el paraíso y no tenga que regresar a recoger las lágrimas." Véase la revista *Artes de México*, dedicada a "El arte ritual de la muerte niña", núm. 15, 1992 (2ª. ed. 1998)

Novalis, el gran romántico alemán, sostenía: "la mismidad es el fundamento de todo conocimiento (...) Así como el ojo sólo ve ojos, asimismo el intelecto sólo ve intelecto; el alma, almas; el espíritu, espíritus, etc." Al comentar este pasaje, Walter Benjamin concluye: "donde no hay autoconocimiento, no hay conocimiento en absoluto."¹⁸⁵ Por eso el agua gorosticiana se conoce (y, por extensión, se reconoce) en el agua. Si la agudeza impresiona, no impresiona menos la forma en que el poeta se refiere a dicho primordial elemento. *¡Qué agua tan agua!*, exclama el poeta, como incapaz de encontrar un calificativo, una comparación, esto es, como ponderando de tal forma la perfección cumplida de esta agua que toma forma en el vaso, que no encuentra nada mejor con qué relacionarla sino consigo misma. Lo que me gustaría destacar aquí es la maravilla del agua en cuanto tal, la cual adquiere --gracias, cuando menos en parte, a la *red de cristal que la estrangula*-- una desnudez tan intensa que no puede decirse nada más.

El carácter admirativo del pasaje no debe hacernos olvidar el concepto que lo gobierna. Se trata del concepto de perfección cumplida. Nunca el agua había sido tan perfectamente agua, parece decir el poeta, como en este momento en el que el agua... asentada... estrangulada... se reconoce en el "agua gemela" del espejo proporcionada por el vaso. Podría agregarse, prolongando el paralelismo, que nunca el vaso había sido tan vaso como en este momento de perfección.

La nota que falta agregar, para redondear el pasaje, es la del tiempo. Esta *agua tan agua* de la que habla Gorostiza es un agua en el tiempo, que interioriza el tiempo y que se transforma con él.¹⁸⁶ El minucioso *se asienta, ahonda y edifica*, en el que me detuve hace un momento, presupone el concurso del tiempo, sin el cual no podría darse ninguna suerte de maduración. Como lo presupone ese *marchito el tropo de espuma en la garganta*, que atribuye al agua una posibilidad de hablar que se habría frustrado, quedando, como testigo

¹⁸⁵ Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, pp. 87-88 Una noción muy parecida, sin embargo, puede remontarse a Plotino, acaso el filósofo predilecto de Vasconcelos, quien sostenía: "Jamás el ojo humano hubiera percibido el sol si antes no hubiera tomado su forma, (...) debe haber analogía entre el sujeto que conoce y el objeto que es conocido." Véase Plotino, *Selección de las Enéadas*. México, Secretaría de Educación Pública, 1988 (Facsimilar de la 1ª. ed. de 1923), pp. 119-120

¹⁸⁶ Se podría decir, de primera intención, que el agua "encarcelada" dentro del vaso de Gorostiza, es lo más alejado que puede haber de la noción heracliteana del agua como el fluir de un río en el que no es posible bañarse dos veces. La paradoja gorosticiana es que el agua en el vaso, en su aparente inmovilidad, tiene tanta

del intento, un *tropo de espuma* languideciendo en la superficie. La espuma, de tal modo, es un resultado, y todo resultado se produce en el tiempo. Los dos últimos versos refuerzan el indicado sentido de la temporalidad. Los gerundios, que implican duración, así lo comprueban. Esta agua tan depurada, tan conforme con su esencia de agua a la que se refiere Gorostiza, se encuentra *soñando* en su orbe tornasol, y además, como lo dice el verso, *cantando ya una sed de hielo justo*. ¿Cómo es posible que el agua pueda cantar? Lo hace en silencio, valga la expresión, y lo hace porque *anticipa* un acontecimiento que habrá de venir. De otro modo no cantaría. Lo que al cantar anticipa es *una sed de hielo justo*, esto es, un estado futuro de su propia materia, convertida en hielo. Un merecido descanso que se alcanzaría en otro momento de la acción. Esta capacidad durativa y anticipativa del agua, refuerza la noción de que se trata en todo caso de un agua en el tiempo, que crece y madura con él.

No sorprende, bajo estas premisas, que Gorostiza agregue de inmediato, aunque refiriéndose en esta ocasión al vaso:

¡Mas qué vaso --también-- más providente
este que así se hinche
como una estrella en grano,
que así, en heroica promisión, se enciende
como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual,
una rotunda flor
de transparencia al agua...

Lo que en el agua es anticipación, para seguir con el trueque de palabras, en el vaso es providencia. En el contexto judeocristiano del poema, el calificativo *providente* está cargado de historia. Resuena en él, en efecto, uno de los atributos de Dios, evidente en la frase Divina Providencia, que indica que Dios desde las alturas habría adoptado con antelación las medidas para remediar tal o cual mal. Me quedo corto: la providencia

o más fluidez que la de los ríos. Todo ello gracias a la noción de un agua en el tiempo, y a las anticipaciones que este ser en el tiempo hace posibles.

indicaría que el universo todo obedece a una finalidad presupuesta por Dios.¹⁸⁷ Que el vaso sea *providente*, dejando de lado resonancias teológicas, querría decir que hay en él una "disposición anticipada", una "previsión", una "precaución", en suma, un adelantarse previsor a los tiempos que están por venir. Este futuro que de algún modo ya alienta en el presente del vaso de agua, se hace patente en los versos siguientes, que refieren un "henchirse" y un "encenderse" del vaso, que ya no cabe en sí de felicidad. El poeta Gorostiza advierte, en efecto, que el vaso *se hinche / como una estrella en grano*, esto es, como si el vaso contuviera no una estrella, sino el germen de una estrella que algún día habrá de brillar; advierte, además, que el vaso está encendido *en heroica promisión*, frase que confirma la idea de un advenir; este advenir consiste en una promesa (en la idea de "promesa" está incluida la de anticipación), pero no una promesa cualquiera, sino una que el poeta estima como dilatada, grandiosa, *heroica* en suma. ¿Cuál es esta promesa que el poeta no duda en calificar como "heroica"? ¿Se anticipa en estos versos el tema de la redención? ¿Y de qué redención se trata, en dado caso? Creo que lo correcto es dejar flotando las preguntas, y permitir que sea el poema mismo el que, en otro momento, insinúe la respuesta. Lo subrayable aquí es la sensación de plenitud que impera en el pasaje, una plenitud que brota de la sola promesa, de la sola anticipación. Gracias a ella, Gorostiza contempla el vaso de agua no sólo como *un seno habitado por la dicha*, sino de igual modo como *una rotunda flor de transparencia* que la generosidad del vaso tributaría al agua que en él se aloja.

El vaso, reitera Gorostiza, es providente. Ahoga y anticipa la vida. Con este motivo, el segundo canto de la primera sección introduce una divagación de resonancias teológicas. Gorostiza insinúa que la *oquedad que nos estrecha*, y que nos convierte en *islas de monólogos sin eco*, aunque se llama vaso, tal vez no sea sino Dios... *que nos amolda el alma perdidiza*. Este vacío que asfixia, esta nada que estrangula, pero que a la vez amolda el alma... puede ser Dios. Gorostiza, muy cauto, rehuye las expresiones categóricas. *Tal vez...* Gorostiza refiere supuestos creíbles, no enunciados que puedan ser sometidos a las

¹⁸⁷ El atributo de *providente* con el que se califica al vaso en esta sección del poema, no implica, como vengo diciendo, una *identificación* entre éste y Dios. En dado caso apunta hacia uno de sus efectos. Habría que recordar, para utilizar la terminología propuesta por Husserl, que un concepto como el de Dios, equiparable en este caso al de ser, carece de "correlato objetivo", por lo que resulta absurdo identificarlo con tal o cual objeto.

tablas de la verdad.¹⁸⁸ El espacio azul que nos rodea pueden ser las vestiduras (o el rostro) de un Dios que oculta su presencia pero que a la vez no deja de mostrarse, así sea de un modo oblicuo, en el régimen del enigma, como si se tratara de un personaje tímido, reservado. Ya se vio, al analizar otra parte del poema, que a Dios es posible mirarlo *sin verlo a Él*. La condición "huidiza" de Dios se reitera en este pasaje. Nos es imposible ver a Dios, pero podemos *mirarlo* (por la vía indirecta de sus efectos) en cada una de sus *hechuras estrictas*: por decir algo, en esta *transparencia acumulada* que tiñe de azul la atmósfera circundante. Echando mano de una visión ingenua, y hasta infantil, a la que recurre en varias ocasiones, y que es clave para entender el sentido de su cosmovisión, Gorostiza convierte a Dios en un personaje escurridizo, inasible, que prefiere no mostrarse tal cual. Insinúa Gorostiza:

El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
--peces del aire altísimo--
los hombres.

Lo que él pasaje sugiere es que el el ojo no puede ver el rostro de Dios... pero si lo puede columbrar el tacto. Dios *gasta* (verbo que en este caso es sinónimo de "ponerse") su tez azul sabiendo bien que los hombres seremos incapaces de reconocerlo en esa tez, y que a lo mucho diremos: ¡Qué fresca está la mañana! Y seguiremos luego tan campantes, ocupados en los quehaceres cotidianos. Alguna vez Calderón hizo decir a uno de sus personajes: "¡Azul verdad, que miente! ¡Cristalina / mentira, que verdad dice aparente!" Se diría que andamos perdidos en el mundo de los fenómenos, y que Gorostiza comparte esta perplejidad calderoniana. No obstante, al precisar que estamos incapacitados para ver a Dios, sugiere que podemos sentirlo con el más rudimentario de los sentidos, el tacto, en el

¹⁸⁸ Es interesante observar que a menudo los comentaristas del poema "eluden" los modificadores, y convierten lo que debería ser insinuaciones en enunciados categóricos.

modo de una frescura a la que todavía faltaría interrogar, pues se trata, según apunta el texto, de una frescura análoga a la de ese *mar fantasma en que respiran* unos peces ávidos de infinito. Dios, que se brinda a los sentidos físicos del hombre en el momento mismo de sustraerse, que obtura su presencia y la torna impalpable, algo deja de sus esquirilas. Arrobadados ante la *transparencia acumulada*, gozosos de experimentar la frescura de ese viento que nos acaricia, no encontraremos en estas experiencias, por intensas que sean, la presencia de Dios, en el sentido pleno de la palabra presencia... a lo mucho, columbraremos que se trata del revuelo de sus vestidos. ¿Por qué? Gorostiza lo define en un verso: porque de Dios lo que advertimos son *sus presencias tímidas*. La frase, me parece, tendría que entenderse como un oxímoron, según lo que ya se ha dicho sobre el asunto, esto es, como una antítesis embozada y que queda sin resolverse. Dios es una presencia que se "sustraer" en el instante mismo en que se muestra. Es una presencia que *no* se presenta, para decirlo en el lenguaje de la paradoja. En este sentido, se diría que Gorostiza concibe a Dios de modo análogo a como algunos filósofos piensan el ser: como algo extraordinario que siempre está ocultándose, y que, por tanto, nunca se da al hombre como presencia cabal. Lo cual, en el fondo, es una bendición, pues creo que ningún ser pensante finito sería capaz de resistir, sin morir en el acto, una impresión de semejante calibre.¹⁸⁹

Las presencias tímidas de Dios, como sostienen los versos de Gorostiza, se manifiestan no sólo en esa *tez azul*, evocadora de su piel inasible, sino en una *clara inocencia imponderable*... que resulta también inasible. Que Dios se exhiba en la forma de una *clara inocencia imponderable*, esto es, de una inocencia que está más allá de cualquier parámetro concebible, que esto es lo que significa la palabra *imponderable*, quiere decir que la inteligencia del hombre no podrá comprenderla a cabalidad, por más que intente apoyarse en la información dispensada por los sentidos. Se antoja decir que esta *inocencia imponderable* no califica tanto al ser de Dios, sino, de modo acaso más poético, a uno de sus efectos: la atmósfera circundante, la cual emerge ante los ojos del poeta como un *mar*

¹⁸⁹ El tema de la "ausencia" de Dios no debe confundirse con el de "la muerte de Dios". En Gorostiza, como se ha visto, la "ausencia" de Dios se asocia siempre con alguna forma, así sea refleja, de la presencia. Dios, por ejemplo, no es una "oquedad", sino en dado caso una *oquedad que nos estrecha*, es decir, un vacío que se hace presente en la forma de una opresión. La timidez de Dios no implica que él no sea; sólo que le gusta ocultarse. En el *Éxodo* se atribuye esta timidez a Moisés: "Entonces Moisés cubrió su rostro, porque tuvo miedo de mirar a Dios." *Éxodo* 3.6

fantasma habitado por peces, según metáfora que no puede pasar inadvertida. Los hombres, si se atiende este pasaje de resonancias evangélicas, no son sino *peces del aire altísimo*, que habitan y respiran (así sea nada más por afán de infinito) en un mar portentoso que ellos *ignoran* que lo es. Un mar que ellos no advierten porque rebasa con mucho sus endeblés parámetros. La referencia evangélica es la siguiente: "Andando Jesús junto al mar de Galilea, vio a dos hermanos, Simón, llamado Pedro, y Andrés su hermano, que echaban la red en el mar; porque eran pescadores. Y les dijo: Venid en pos de mí, y os haré pescadores de hombres."¹⁹⁰

Peces del aire altísimo, resulta ser una expresión estratégica, que indicaría, si estoy entendiendo bien, que los hombres para Gorostiza pertenecen en realidad a un aire superior.¹⁹¹ Todo parece señalar que este aire superior es el cielo, de donde han venido y a donde tienen que regresar. El hombre es un pez fuera del agua, que habita una patria inhóspita, la tierra, llena de bellezas, es cierto, pero a la que no pertenece en su esencia, sino de modo transitorio. Esta visión de los hombres como peces de una atmósfera altísima, según los versos citados, al vincularse con el pasaje evangélico, señala una suerte de "destino circular" que regiría la vida de las criaturas, pues anticipa de algún modo la idea de que estos peces habrán de retornar alguna vez al cielo del que provienen, cosa que en efecto sucede en los pasajes últimos del poema. ¿Cómo sabe Gorostiza que los hombres son *peces del aire altísimo*? Acaso le basta con intuir hacia dónde enfilan sus ansias metafísicas, cuál es la patria superior, por decirlo así, a la que se encuentran abocados. A la luz de este "destino circular", adquieren un nuevo matiz tanto el *desplome de ángeles caídos* del primer canto del poema, como la precisa definición del vaso como una *red de cristal* en la que quedaría capturada el agua que ahí se contiene. Una *red de cristal*, no quiere decir otra cosa que una red invisible (y a la vez providente), que garantizaría el tránsito hacia otras esferas.¹⁹²

¹⁹⁰ *San Mateo*, 4.18-19 Véase también *San Marcos*, 1.17-18

¹⁹¹ Aunque alude a un contexto muy diferente, no puedo dejar de asociar la frase de Gorostiza con un verso de sor Juana en el *Primero sueño*: "en peces convirtió simples amantes". La mudez de los "peces" de Gorostiza, en caso de existir, tendría que ser un resultado del atrobamiento.

¹⁹² Esta idea de un retorno a la patria originaria se encuentra en Plotino: "Nuestra patria es la región de donde hemos descendido a este mundo; allí es donde habita nuestro Padre. Pero, ¿cómo retornar, qué medio emplear para transportarnos a él?" Véase Plotino, *Selección de las Enéadas*, p. 118

LA NOCIÓN DE TIEMPO

Estudiosos como Elsa Dehennin han vinculado la presencia del agua en el poema de Gorostiza con las enseñanzas de Tales de Mileto, filósofo griego para quien el agua era el elemento primordial a partir del cual se habrían formado todas las cosas del universo. La vinculación no es desafortunada, pero habría que tener en cuenta que el agua desempeña un papel decisivo en el *Poema del Gilgamesh*, en la épica babilónica de la creación, e incluso en diversos pasajes de la Biblia, de modo señalado en algunas partes de los *Salmos* y en el texto del *Génesis*, al que Gorostiza se refiere de modo explícito en su poema. Una lectura de los dos primeros versículos del *Génesis*, si puedo atrever esta interpretación, podría concluir que el agua de los abismos es tan originaria que *precede* al acto mismo de la Creación. Transcribo el pasaje: "En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas."¹⁹³ Lo que el texto señala es que Dios creó en primer lugar los cielos y la tierra, pero no dice nada acerca del agua, lo que podría hacer suponer que ésta se encontraba ahí con antelación. La estrategia paralelística del segundo versículo indica cómo se encontrarían esta tierra y estos cielos recién creados por Dios, y lo que refiere es que la tierra "estaba desordenada y vacía" mientras que las tinieblas cubrían el abismo. A la anterior referencia se agrega un contrapunto mayestático: "el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas". Obsérvese que en ningún momento se indica, en este segundo versículo, que las aguas fueron creadas, lo que podría reforzar la idea de que se las presupone, y que se encontraban ahí desde una época inmemorial, acaso (aunque la afirmación puede modularse) tan lejana en el tiempo como la presencia de Dios.

No sorprende esta preeminencia del agua en el texto bíblico si se piensa que éste debe mucho a las antiguas tradiciones babilónicas y sumerias. Así como en la historia de Eridú, en el principio "toda la tierra firme era mar", hasta que Marduk construyó una balsa y sobre ella una choza de cañas que terminaría convirtiéndose en tierra, los *Salmos*, que presuponen este relato, refieren que Yahweh "extendió la tierra sobre las aguas", y que "la

¹⁹³ *Génesis*, 1.1-2

fundó sobre los mares, y la afirmó sobre los ríos."¹⁹⁴ No necesitaba, pues, Gorostiza, recurrir de modo forzoso a Tales de Mileto para encontrar la noción, de la que él parece hacerse eco, del agua como elemento primordial del universo. Tal noción podría derivarse de los textos bíblicos que él frecuentaba.

El agua, esto parece evidente, juega un papel preponderante en el poema de Gorostiza. Recordaré que el personaje del poema se reconoce *en la imagen atónita del agua*; y que con este reconocimiento comienza hablando con propiedad el poema. Recordaré las disquisiciones acerca del agua y el vaso que ocupan todo el primer movimiento de la composición, con especial énfasis en la perfección cumplida de esa agua que nunca habría sido *tan agua* como en el momento en que queda atrapada en la *red de cristal* proporcionada por el vaso. Las metáforas que proponen que los hombres son *peces del aire altísimo*, y que éstos respirarían, de modo concomitante, en un metafórico *mar fantasma*, tienen fundamentos acuáticos. El agua interviene igual en las seguidillas que sirven de intermedio jocoso en el poema: las flores que ahí hablan y que hasta dicen "yo", no son sino banderolas acuáticas, que se habrían puesto de pie y engalanado de olores y colores. No por nada este intermedio, en el que las flores se asumen protagónicas, está situado en un jardín.¹⁹⁵ Todavía más: el clímax con el que concluye el segundo gran movimiento de la composición, no consiste en otra cosa que en la transformación de todas las especies, hombres, piedras, animales y plantas, en un líquido muy especial homologable con el agua. Convertidos todos los seres en *un fecundo río de enamorado semen*, se restituyen por fin a sus *túmidas matrices* y se funden con el Creador. De tal suerte, como ya se mencionó, el poema concluye justo donde comenzaba el *Génesis*, evocando el Espíritu de Dios que flotaría solitario sobre las grandes aguas.¹⁹⁶

Gorostiza visualiza incluso el cuerpo y la conciencia de la criatura con la ayuda de metáforas acuáticas. El cuerpo no sería, para Gorostiza, más que un *ojo de agua* al que

¹⁹⁴ *Salmos*, 136.6 y 24.2 Para la relación de los textos bíblicos con otras tradiciones orientales, véase G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schoffeld, *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Editorial Gredos, 1987, p. 142

¹⁹⁵ No sería del todo remoto que esta escena "bucólica" montada por Gorostiza haya sido inspirada en los versos de su amigo Carlos Pellicer que dicen: "Aquí no suceden cosas / de mayor trascendencia que las rosas."

¹⁹⁶ Nada excluye, en rigor, que estas grandes aguas del principio sean el resultado, a su vez, de una licuefacción del universo, con lo que se establecería un círculo infinito que desborda toda capacidad de cálculo.

encuentra manando. Es el fluir de la fuente el que explica el crecimiento corporal. Así, *el ojo de agua de su cuerpo*, escribe Gorostiza, *mana en lentas ondas de estatura / entre fiebres y llagas*.¹⁹⁷ Aunque enfebrecido o llagado, no parece poca cosa concebir el cuerpo del hombre como un epifoco generador de agua, que es, como se ha dicho, el elemento primordial. La conciencia de la criatura, por su parte, se le aparece a Gorostiza también con figuras acuáticas. Por eso refiere *el río hostil de su conciencia*, que no sería otra cosa que *agua fofa, mordiente, que se tira, incapaz de cohesión al suelo*. Aparece en estos versos, no sólo el agua (la conciencia) que se derrama, incoherente, incapaz de mantenerse junta por un instante, y que por esto va a dar al suelo, sino una puntual descripción de aquello en que consiste el proceso del pensamiento: pensar sería tanto como sumergirse en *el río hostil de su conciencia*. Algo más: dejarse llevar por la corriente adversaria de este río, que piensa cosas incongruentes y dolorosas, hasta que termina disuelto en la tierra. Se diría que el intelectual Gorostiza habla en contra del intelecto, y en términos muy severos. Ahora bien, la nota común en este "crecer" y este "desparramarse" es el tiempo. El *ojo de agua* del cuerpo lo mismo que el *río hostil* de la conciencia no podrían fluir sin presuponer la noción de tiempo.

El vaso de agua se revela en el poema como esa constricción cuya naturaleza es tal que permite la existencia del tiempo. ¿Cómo sucede esto? De varias maneras. Ahí, en el vaso que la contiene, la criatura *amortigua su enojo*, quiero entender por esto, amortigua la angustia de estar vivo, *se redondea como una cifra generosa*, lo que quiere decir que encuentra la misteriosa perfección del guarismo cero, y hasta *se pone en pie, veraz, como una estatua*. Es el tiempo el que permite que el crecimiento exista, y que la criatura, irguiéndose, comparezca de pie frente a las cosas, dueña de su verdad, para asumir así frente a ellas su condición de criatura. Digo mal: no es el tiempo, es el vaso, el *providente* vaso, por eso agrega ahí mismo Gorostiza:

¿Qué puede ser --si no-- si un vaso no?

Un minuto quizá que se enardece

¹⁹⁷ El saber popular indica, en efecto, que el cuerpo del niño "crece" durante los periodos de fiebre. Es probable que esta connotación esté latente en el verso de Gorostiza *Las llagas*, en cambio, pueden remitir a "la eterna herida de la existencia" de la que habla Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, cit. por Bolívar Echeverría en *Valor de uso y utopía* México, Siglo XXI Editores, 1998, p. 18

hasta la incandescencia,
 que afarga el arrebato de su brasa,
 ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
 cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
 Un cóncavo minuto del espíritu
 Que una noche impensada,
 al azar
 y en cualquier escenario irrelevante
 --en el terco repaso de la acera,
 en el bar, entre dos amargas copas
 o en las cumbres peladas del insomnio--
 ocurre, nada más, madura, cae
 sencillamente,
 como la edad, el fruto y la catástrofe.

Al volver al vaso sinónimo del tiempo, al señalarlo como *un cóncavo minuto del espíritu*, Gorostiza avanza un paso en el proceso de abstracción que tiene lugar en el poema. De la metalepsis inicial, por medio de la cual el protagonista se identificaba con la imagen sorprendida del agua, a la exploración de diversas imágenes espaciales que permitía la alegoría del vaso (el rigor de la forma, la red invisible de cristal, la oquedad asfixiante del Creador), se pasa a la plena identificación de éste con la sustancia inasible del tiempo. Habría que recordar que, según lo concibe Gorostiza, a diferencia de los poemas "espaciales", que plasman sus imágenes como si se dijera sobre un lienzo, y que quedan por lo mismo ahí fijas e inmóviles para quien quiera verlas, *Muerte sin fin* es un poema dinámico, que se encuentra en movimiento, y que no sólo trata del tiempo sino que está hecho de tiempo. Es un poema río, es un poema que transcurre, y que tiene consciencia de este transcurrir. Este aspecto del poema ha sido visto por Ramón Xirau, cuando afirma: "la impresión que entresacamos de la lectura es que se trata de un poema-río, un poema que progresa y crece con el tiempo."¹⁹⁸ El tiempo, podría decirse, es parte de la estructura del

¹⁹⁸ Véase Ramón Xirau, *Poetas de México y España*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1962, p. 134 Después de esta lúcida observación, la lectura nihilista de Xirau lo lleva a concluir que el poema de Gorostiza "niega la

poema. Al grado de que puede pensarse que al reflexionar sobre el tiempo, el poema reflexiona también sobre sí mismo, sobre la sustancia que lo constituye.

El vaso resulta ser, así, *un minuto que se enardece... hasta la incandescencia*. Antes que el "enardecerse" o el "incandescerse", fruto a mi modo de ver de una maduración, lo que aquí importa es esclarecer la noción básica. ¿Por qué *un minuto*? Se diría que lo que busca Gorostiza no es el tiempo, en abstracto, ni el tiempo superior, que bien podría ser el de la eternidad, sino la unidad mínima inferior, el tiempo correspondiente a las criaturas, único asidero viable para poder formarse una idea de él. Esa "unidad mínima", que no es otra que el minuto, tendría que coincidir con la unidad de medida adoptada por el poema en su conjunto, o sea, con el vaso. Aquí, como en todas partes, el poema de Gorostiza ofrece una coherencia y un rigor admirables. El vaso resulta ser la unidad de medida siempre que se piense en él no de un modo estático, o inerte, sino dinámico, pues el vaso no es vaso sino en tanto que realiza --no sin el concurso del contenido -- una función, gracias a la cual se da un proceso de perfección cumplida, como lo indiqué párrafos atrás. En este proceso hay una "puntualidad", o sea, una sintonía en el tiempo de los elementos involucrados, una manera de "llegar juntos", de suerte que estos elementos (el cristal y el agua, la forma y la materia) coinciden y se compenetran al grado de producir una nueva realidad que antes no estaba ahí.

Esta noción de la sintonía en el tiempo, o de puntualidad productiva, como quiera llamársele, aparece muy rápido en el poema, en un pasaje del primer canto, cuando al hablar del *vaso providente*, y de cómo éste, henchido por el agua, se enciende *como un seno habitado por la dicha*, agrega enseguida, a manera de conclusión, que el vaso *rinde así, puntual, / una rotunda flor / de transparencia al agua*. Lo que lo anterior significa es que la transparencia es un producto *puntual* del vaso, que permite no sólo que el agua se asiente, ahonde y edifique, como se había dicho antes, sino que también propicia que el agua se transforme, siempre bajo el imperio de la forma, en *una rotunda flor de transparencia*. Quiere decir: ¡en un espejo de la belleza! Lo que faltaba subrayar es el papel de la puntualidad en esta transformación.

temporalidad, niega el cambio, niega la vida misma." Llega a proponer, incluso, una comparación inversa entre *El sueño* de sor Juana y el texto de Gorostiza: "Si el *Sueño* de sor Juana es, a pesar de sus meandros, un

Deberá entenderse que la puntualidad es el modo del tiempo en el cumplimiento, es decir, el modo más alto del tiempo a que tienen acceso las criaturas. Lo *puntual* atañe a la perfección cumplida, o lo que es lo mismo, a una sintonía de los tiempos que permite que una cosa alcance el punto maravilloso de su maduración, el grado más alto de su ser (aunque también, como será evidente más adelante, el trance en que este ser deja de ser para convertirse en otra cosa). Es el vaso el que permite y propicia este prodigio que transforma el flujo abstracto e indeterminado del tiempo, que se quedaría flotando en la vacuidad, en el tiempo real y determinado del minuto, el único tiempo, al parecer, que de verdad existe.¹⁹⁹

Entre más profundo es este tiempo, entre más intenso, lo agrego sólo como una especulación, mejor se conecta con el tiempo eterno de Dios. Para que la serpiente se muerda la cola, para que la unidad de medida de lo humano (el minuto) coincida, si es que puede coincidir, con la unidad de medida (en rigor: incommensurable) del Creador, es necesaria una sintonía que sólo se vuelve posible en la intensificación. Así lo da a entender Gorostiza cuando señala que el minuto *se enardece hasta la incandescencia*, y que *alarga el arrebató de su brasa*, tanto más en una dirección que sería la de *lo eterno mínimo* en la medida en que *es más hondo el tiempo que lo colma*. Lo *eterno mínimo* (el minuto en su plenitud) se consigue en la medida en que el tiempo que colma al vaso de agua se prolonga en profundidad. Si esta fórmula se antojara demasiado hermética, Gorostiza añade una repetición de la idea en el siguiente verso: de lo que está hablando es de *un cóncavo minuto del espíritu*. En donde la concavidad alude, si no me equivoco, a la profundidad, a la intensificación cumplida de este tiempo que nos alcanza en tanto criaturas, mientras que la frase *minuto del espíritu* anticipa, de otro modo, la noción gorostiziana de que el rigor del

poema progresivo, *Muerte sin fin* es atemporal y regresivo."

¹⁹⁹ La idea de la puntualidad como cumplimiento, aparece de modo explícito en otros dos pasajes del poema. Se puede leer, de tal suerte, en el primer canto de la segunda sección: "Ha encontrado, por fin, / en su correr sonámbulo, / una bella, *puntual* fisonomía. / Ya puede estar de pie frente a las cosas." Asimismo, en el tercer canto de esta segunda sección: "...abren hueco por fin a aquel minuto / --¡miradlo en la lenteja del reloj, / neto, *puntual*, exacto, / correrse un eslabón cada minuto!--"

vaso no es sino el resultado de la acción del Creador. ¿Qué es el tiempo? El tiempo, podría contestar Gorostiza, es la forma *cóncava* . *del espíritu*.²⁰⁰

Y esto, ¿qué significa? Que todo tiempo, en última instancia, proviene de Dios. Se trata de un tiempo imperioso, rotundo, cuajado de verbos: *ocurre, nada más, madura, cae / sencillamente / como la edad, el fruto y la catástrofe*. Es azaroso, imprevisible, ocurre en cualquier escenario irrelevante, llega como llegan los ladrones, con sigilo y hasta quizás embosado, en *una noche impensada*. Nos coge por sorpresa. Pero es absolutamente necesario. Lo declara Gorostiza con todas sus letras unos versos más adelante: *Es el tiempo de Dios que aflora un día...* ¿No estaré siendo unilateral? ¿No estaré enfatizando lo azaroso, lo imprevisible? ¿Las nociones de lo "azaroso" e "imprevisible", mejor que estar en las cosas mismas, no serán calificativos que mi conciencia coloca sobre los acontecimientos en un intento de aprehenderlos? Con igual, o con mejor convicción, podría decirse que el tiempo es una regularidad preestablecida, un acontecimiento repetitivo, cíclico, que siempre (y no de modo esporádico) está "aflorando", y que "aflora" en el modo de la mismidad. Las estaciones del año se repiten hasta el infinito, el sol vuelve a salir todos los días, el árbol vuelve a dar su fruto, las estaciones del hombre (sus "edades") se reiteran con perfección mecánica, hasta que, de modo inevitable, algún día sobreviene la muerte, esto es, la catástrofe, que pone el punto final de un ciclo y permite acaso que otro se abra. El tiempo de Dios, el modo "cóncavo" del *espíritu*, según la expresión de Gorostiza, "ocurre", "madura", "cae", *como la edad, el fruto y la catástrofe*. Todos estos acontecimientos, se estará de acuerdo conmigo, tienen carácter cíclico. Forman parte, para decirlo con una frase de Gorostiza, del *tortuoso afán del universo*, donde la palabra *tortuoso*, además del sentido moral, que indica "solapado" o "subrepticio", significa (como se vio) "lo que da vueltas y rodeos".

Acaso lo que intenta sugerir Gorostiza es que la reiteración y la novedad son dos caras de un mismo proceso, que la mente del hombre, en su estrechez, mantiene separadas en la medida en que no alcanza a comprender la unidad de la que forman parte. Hago mía de modo deliberado esta visión, sobre la que no es posible remontarse, para decir que

²⁰⁰ Lo *concavo* indica una tensión elástica, una prolongación hacia acá, de cara a lo terrenal. De tal suerte, el "tiempo sin tiempo" de Dios (el elemento de su eternidad) se revierte en los minutos de la existencia humana.

encuentro dos tipos de tiempo en Gorostiza. El primero, un tiempo discontinuo, irruptivo, que sobreviene en los escenarios más inesperados... *en el bar, entre dos amargas copas .. en las noches peladas del insomnio...* Un tiempo asociado a la plenitud, a la perfección cumplida y a la revelación súbita, pero también al despeñadero, el quebranto y la llamarada. Un tiempo enérgico, drástico, perentorio, cargado de luz y movimiento, que la criatura vive como un momento excepcional y acaso irrepitable de su existencia... o de su aniquilamiento. A él alude Gorostiza con el verso que dice: *Es el tiempo de Dios que aflora un día...* El segundo tipo de tiempo, continuo, sostenido, es el tiempo mecánico de la repetición. El de *la sola marcha en círculo, sin ojos*, el del círculo infernal que siempre vuelve al punto de partida, en una suerte de Eterno Retorno de lo Mismo, al que nadie puede escapar. Creo que a este segundo tipo de temporalidad apuntan los versos de Gorostiza que cito a continuación:

Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
--nunca aprehendidas,
siempre nuestras--
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.

Los primeros cuatro versos se insertan de lleno, salvo mejor opinión, dentro de los parámetros de un universo repetitivo. El tiempo de Dios "aflora", "ocurre", "cae", está ahí porque sí, es ocioso tratar de inventar una explicación. Se trata de una maravilla, de una cosa excepcional... que se repite, monótona, todos los días. La maravilla es que esta maravilla se repite con el ritmo previsible de lo cotidiano, al grado que ya ni siquiera somos capaces de advertir el portentoso que "aflora" ante nuestros ojos. Es un portentoso que regresa

Esto explica el oxímoron: *hacia lo eterno mínimo*.

en un estéril repetirse inédito. Si desde el punto de vista objetivo, este *estéril repetirse inédito* señala la naturaleza circular de la máquina del universo, que gira incesante y monótono sobre sí mismo; desde el punto de vista subjetivo, se diría que el carácter *inédito* de esta repetición proviene de la limitada conciencia del hombre, incapaz como es de advertir la antigüedad de la novedad. Para ilustrar esta peculiar repetición mecánica del universo, calificada de modo severo como *estéril*, Gorostiza propone los siete versos restantes, pero la ilustración parece más complicada que aquello que (supongo) trata de "ilustrar". ¿Cuáles podrían ser esas *eléctricas palabras*, las cuales, aunque *nunca aprehendidas*, son sin embargo *siempre nuestras*? ¿Son acaso las de la poesía? ¿Son las palabras cotidianas, las que forman parte de nuestra lengua, las que empleamos de modo automático, sin casi darnos cuenta de que lo hacemos? A pesar de que la nota dinámica y relampagueante (por lo de *eléctricas palabras*) podría indicar que se trata de la poesía, el contexto de la reiteración mecánica me hace pensar que Gorostiza está aludiendo a las palabras de la lengua vulgar. No las hemos "aprehendido", fluyen y nos desbordan, y sin embargo son *siempre nuestras*, porque son las de nuestra lengua materna. Lejos de haberlas "creado" en un momento de inspiración, son las que empleamos de modo reiterativo desde que hacemos uso de la lengua.

Ahora bien, ¿qué sucede con estas palabras? Sucede que, igual que el tiempo de Dios, regresan, y lo hacen *en un estéril repetirse inédito*. Así como la conciencia del hombre falla al inadvertir la "floración" del tiempo de Dios, del mismo modo el lenguaje cotidiano ignora (y por eso lo *elude*) *el amor de la memoria*, esto es, oculta o permanece ciego a la memoria del acto de amor realizado por Dios con la creación del universo. Este hueco es digno de notarse, pues la lengua, de algún modo, es depositaria de la memoria de la humanidad. Esta memoria no guarda huella de ese acto de amor. A esto se debe que, según una fatalidad de su existencia, el hombre pueda decir más por lo que calla que por lo que articula; más por lo que insinúa con sus balbuceos, que por lo que dice en sus enunciados. El amor de Dios, el acto por el cual ha sido creado el universo, y que lo sostiene, infatigable, minuto con minuto, se manifiesta en las palabras repetitivas que pronuncian los hombres, pero no en lo que ellos dicen, sino en lo que, descuidados, callan. Pienso que por eso Gorostiza, refiriéndose acaso a un silencio estructural, propio de la

lengua del hombre, afirma que estas palabras, las que omiten nombrar el amor y su memoria, *a cada instante nos sonríen / desde sus claros huecos / en nuestras propias frases despobladas*. Esto quiere decir que el lenguaje del hombre es un páramo, un territorio de la aridez donde no crece planta alguna, y en el que, sin embargo, y aunque no lo sepamos, hay plantas. Algo se dice en el desierto. Algo se logra transmitir del misterio. Los huecos que *a cada instante nos sonríen*, son significativos, siempre que seamos capaces de intuir lo que en ellos se dice.

EL SUEÑO UNIVERSAL DE LAS CRIATURAS

"sueño de los despiertos intrincado..."

Juana Inés de la Cruz

Quizás habría que distinguir entre la acción del tiempo, propiamente dicha, y la conciencia que el hombre tiene de él. La nota más sorprendente al respecto es la idea postulada por Gorostiza según la cual los hombres no hacen otra cosa sino soñar. Las consecuencias de este postulado son escalofriantes, pues ello indicaría que el hombre nunca alcanza a tener una conciencia real de las cosas ni de sí mismo. Lo que el hombre llega a saber son trozos, vislumbres, retazos de conocimiento; aquello que logra emerger dentro de la conciencia deforme y limitada del sueño. Pero nada más. Sor Juana creyó que la fantásica lucidez de un sueño podría revelarles los secretos del universo; no logra saber lo que se proponía, y por eso retorna desengañada a la certeza cotidiana. Su vuelo intelectual concluye de un modo que no sé si llamar simple o enigmático, cuando vuelve a poner los pies en el suelo: *quedando a luz más cierta / el mundo iluminado, y yo despierta*.²⁰¹ La propuesta de Gorostiza parece mucho más radical. En primer lugar, porque no existe la

²⁰¹ Este vuelo intelectual, según la interesante interpretación de Octavio Paz, en realidad no concluye. *Primero sueño* sería el relato de un afán de saber, que es, en tanto afán, insaciable. Sostiene Paz: "...el brusco despertar pone fin al sueño, no a la aventura intelectual del alma. Así se explica y se justifica el adjetivo *primero*." Véase Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 453. Creo que este afán de saber no excluye, sino al contrario, hace posible la conquista, por decirlo así, de un escepticismo radical. La "luz más cierta" a la que despierta el personaje, es la misma que en un soneto famoso le permite distinguirse de aquellos que "con verdes vidrios por anteojos, / todo lo ven pintado a su deseo". Al descartar las esperanzas y las vanas fantasías de conocimiento, sor Juana puede concluir con el siguiente terceto. "que yo, más cuerda en la fortuna mía, / tengo en entrambas manos ambos ojos / y solamente lo que toco veo." Me gustaría creer que este soneto es una suerte de colofón al *Primero sueño*, y que debe leerse en serie con él. Véase, sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño y otros textos*, p. 123. Este soneto lleva el número 152 en la edición de Méndez Plancarte. Al comentarlo, Octavio Paz se limita a decir que los dos versos finales son "de un realismo casi brutal." Cf. Octavio Paz, *Ibid.*, p. 360.

posibilidad de volver, algún día, a la llamada "certeza cotidiana", pues la única certeza posible es la que emerge dentro del ámbito de un sueño. Esto quiere decir que del sueño de que habla Gorostiza no se despierta nunca. La vida del hombre, desde el nacimiento hasta la muerte, transcurriría dentro de los corredores *desorbitados* de un sueño, que, en términos de autoconciencia, a lo más que llega es a mirarse *a sí mismo en plena marcha*. Es mucho más radical, en segundo lugar, como acabo de esbozarlo, porque no se trata en ningún caso de un sueño "profético" o "visionario", anticipador de conocimiento, sino de un sueño a veces opaco que acaso puede confundirse con el "sopor".

Si mi hipótesis es correcta, se trataría, en dado caso, de un "sopor" ontológico, constitutivo del universo, y que existiría por lo mismo desde que el mundo es mundo, esto es, desde el principio de los tiempos. La afirmación puede parecer demasiado arriesgada y generalizadora, pero se desgrana del sentido del texto. Así lo indica un pasaje del canto quinto de la segunda sección del poema, al relatar lo que sucede en el decisivo *instante del quebranto*, cuando los entes que componen el mundo, desprovistos ya de forma, se "repliegan" en un *atormentado remolino* y regresan hasta la célula originaria, y hasta más atrás de esta célula, donde en rigor lo único que hay es un escenario vacío. Impelida por una regresión escalofriante, la forma pura, según relata el poema

se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.

Inmersos en un sueño, acaso en el sueño particular de cada cual, los "seres" a los que se refiere Gorostiza irían en busca, por decirlo así, del sueño originario, como si quisieran reinstalarse en *el sopor primero* en el que una vez estuvieron. Se transitaría, según indica esta fórmula, del sueño vicario de la existencia al sueño primario de la Creación. Del sopor existencial de las criaturas, al sopor ontológico.²⁰² El hecho de sumergirse en las

²⁰² Ontológico, y hasta quizás, ontoteológico. Nada obliga a descartar, en este orden de pensamientos, que también Dios se encuentra soñando durante el acto de la creación.

brumosas profundidades de este sueño, otorgaría a los entes un extraordinario privilegio: el que les da la posibilidad de establecer, o de *construir*, según la metáfora arquitectónica de Gorostiza, *el escenario de la nada*.²⁰³ Participan de este modo en el trabajo de destrucción que hace posible que el Creador vuelva a fundar el universo; aunque de naturaleza negativa, y a todas luces involuntaria, su "colaboración" parece ser imprescindible. Gorostiza confirma el postulado de que la existencia aquí en la tierra no es otra cosa que una brumosa muy antigua, de la que quizás no tenemos memoria, al abrir el noveno canto de la segunda sección con las siguientes palabras, que, de hecho, la presuponen: *Porque los bellos seres que transitan / por el sopor añoso de la tierra ..., / todos se dan a un frenesí de muerte*. Más claro no podía estar. Al atribuir a la tierra este *sopor añoso*, este "adormecimiento" ancestral, se da a entender el peculiar trance en que se encontrarían los *bellos seres* que por él transcurren. Tal "adormecimiento", por decirlo así, es parte de su condición terrenal.²⁰⁴

Al postular un estado universal de letargo, o de sopor generalizado, el poema agrega un elemento que no había sido posible distinguir en la lectura. Parecería que *Muerte sin fin* da un giro en espiral, y que nos obliga, como lectores, a regresar al punto de partida, pero acarreado una noción que no había sido considerada antes. La idea de estos seres que transitan, adormecidos o aletargados *por el sopor añoso de la tierra*, le otorga otra dimensión a la metalepsis por medio de la cual el personaje deslumbrado del poema se descubría *en la imagen atónita del agua*. Lo que habría que añadir ahora es que este descubrimiento, que es también una conciencia de sí, se da dentro del marco de un sopor generalizado que afecta a todas las criaturas, lo cual incluye, por supuesto, al personaje que empezaba a insinuarse en el poema. Al reconocerse, *atónito*, en la imagen del agua, según indica la hipálague correspondiente, el personaje del poema no sólo está "pasmado" o

²⁰³ Tan le interesa a Gorostiza esta idea de un retorno *hacia* el sueño originario del cosmos, que la retoma unos versos más adelante, en el canto sexto de la segunda sección. Ahí, en efecto, se lee: "Porque en el lento instante del quebranto, / cuando los seres todos se repliegan / *hacia el sopor primero...*" Subrayado mío.

²⁰⁴ Gorostiza parece haber llegado a esta conclusión desde principios de los años treinta. En una carta a su amigo Jaime Torres Bodet, Gorostiza le confesaba: "Por lo menos la sensación que yo tengo es la de vivir dormido." La idea de un letargo constitutivo de la conciencia humana se expresa con una precisión estremecedora en una carta de 1935 a Xavier Villaurrutia, en la que le dice: "...Yo nunca he languidecido más que cuando la nostalgia, en el extranjero, me ha hecho ver todo lo que hay todavía en la naturaleza humana de

"maravillado", también está "estupefacto", si se destacan en esta estratégica palabra los sentidos implícitos de "inmovilidad" y, me gustaría agregar, "estado soporoso".²⁰⁵ Lo anterior, creo que no necesito puntualizarlo, no anula de ningún modo la anagnórisis que experimenta el personaje en el tramo inicial del poema, aunque es justo aceptar que la encuadra dentro de un marco general del que no se tenía noticia en los primeros cantos.

La anagnórisis no saca al personaje del letargo, aunque quizás sí le permite tomar conciencia de que éste existe, y de que es un estado del que no podrá desprenderse mientras permanezca en el mundo. El letargo, un cierto estado de embotamiento, producido acaso por el *tortuoso afán del universo*, que se empeña, monótono, en dar vueltas y más vueltas en torno a un único pozo, acompaña de modo inevitable su transcurrir aquí en la tierra. Tedio, aburrimiento, desesperación, como se señaló en otro pasaje, parecen ser las notas de fondo sobre las que cada quien teje el acorde de su existencia. La reticencia característica de Gorostiza no lo declara nunca con todas sus palabras, pero un lector atento podrá escuchar estas notas. Sólo adelantaré que al derrumbarse el mundo, que al quedar "quebrantada hasta las entrañas la cotidiana familiaridad", como resultado de una angustia que me gustaría calificar de ingobernable, y desatarse en la imaginación el torbellino por el que todos los seres emprenden su camino de regreso a la matriz originaria, justo cuando licuados se convierten en un caudaloso *río de enamorado semen* que retorna a su fuente, Gorostiza anota, a la manera de un enunciado incidental, que este río conjuga *inaccesible al tedio, / el suntuoso caudal de su apetito*.²⁰⁶

El hecho de que se trate de un enunciado incidental lo vuelve todavía más significativo, pues lo aproxima al estatuto del lapsus. ¿Por qué tenía que especificar Gorostiza que la actividad de este río imaginario de caudaloso semen es... *inaccesible al tedio*? Sólo la necesidad de marcar un contraste con respecto al tono establecido en otras secciones del poema, que habrían sido "superadas" o dejadas atrás por el desarrollo mismo del texto, justifica la mención. En efecto: la referencia al *tedio*, que se tornaría *inaccesible* o inexistente, aparece, de todos los lugares posibles, en el preciso lugar en que el poema

la oscura conciencia de las plantas y del sueño profundo del mineral." Véase José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, pp. 245 y 329

²⁰⁵ "Estupendo", "estupor" y "estúpido" provienen todas de la misma raíz, *stupere*, "asombrarse, admirarse, quedar inmóvil". Véase, Guido Gómez de Silva, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*.

alcanza su punto cumbre, unos cuantos versos antes de las fanfarrias con las que culmina, extática, la segunda gran sección de *Muerte sin fin*. Por eliminación, lo que el poema sugiere es que el *tedio* permea la existencia toda del hombre, pero que, en los momentos del clímax, cuando las criaturas son arrebatadas en su viaje de retorno a la matriz originaria, este embotamiento desaparece. Todo se vuelve, al contrario, frenesí, alegría, tumultuoso goce, reconciliación. El río que regresa a su fuente está inmunizado contra el aburrimiento, por eso permanece, la frase lo dice todo, *inaccesible al tedio*. Por primera vez en el poema, los *aleluyas* parecen enteramente justificados.

Pero estoy adelantando el final de la historia. No es necesario recurrir a los cantos finales del poema para documentar, así sea por la vía de la negación, el postulado de la existencia soporosa del hombre al que parece adscribirse Gorostiza. En el tercer canto de la primera sección, Gorostiza se refiere, es cierto que como de pasada, a una *aguda ingenuidad del ánimo* que se apoderaría de las criaturas, tanto así, que las *pone a soñar a pleno sol*, o sea, que las hace soñar "despiertas". Si esta fuera la única referencia, se trataría de una alusión ocasional, que no tendría por qué incidir en la visión general del poema. Pero no sucede así. Unos cuantos versos más adelante, al abrir el cuarto canto de la primera sección, Gorostiza retoma el ritornello del *no ocurre nada, no*, pero le da esta vez un giro que inclina la balanza en favor de un adormecimiento universal. Señala el texto:

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos...

Estamos de nuevo ante un enunciado irónico, en la especie de la meiosis: se dice menos para que se entienda más. No ocurre nada, no sucede nada... lo único que sucede es *un cándido sueño* que algunos llaman vida. Este sueño, debido quizás a su candidez o a su ingenuidad, en lugar de replegarse o de quedar inmóvil, como podría aconsejar la prudencia, inicia un recorrido por todas las estaciones de su ruta, como si tratara de agotar

²⁰⁶ La frase entrecomillada está tomada de Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, § 40, p. 209

el itinerario que se le ofrece. Así lo hace, y por esta razón se revela desde este pasaje como la fuerza motriz del poema. A partir de este momento, es el sueño (o el "sopor") universal quien piensa, quien lleva la voz cantante, quien gobierna la dirección de las acciones. En su fase contemplativa, el sueño puede escrutar con arrobo el fulgor de una gota de agua; en su fase activa, ordenar desde el crecimiento de las uñas hasta la úlcera y el chancro que conducirán a la tumba. El carácter drástico e imperioso del tiempo, me gustaría sugerir, se manifiesta ahora a través de las acciones emprendidas por el sueño, que aparece como el gran mediador. Se diría que la criatura humana, debido a sus limitaciones, es incapaz de experimentar la acción del tiempo en su desnudez... en su concreción brutal... y que por eso sólo advierte esta acción envuelto en *el sopor añoso de la tierra*. Tamizado, de otro modo, por el velo de su inconsciencia. ¿Qué es lo que hace el sueño en el poema? El sueño hace de todo, desde arrojarse en la contemplación de la belleza, donde quiera que ésta se encuentre, hasta ensañarse de modo cruel con la criatura, y quitarle de mala manera la vida. Revelarle, en suma, si se lo dice con el lenguaje de Heidegger, su ser-para-la-muerte.

Pueden ser, las del sueño, como lo dice el texto, *miradas de atropina*, miradas inmovilizadas por el éxtasis de lo bello. ¿Qué mejor ejemplo de lo bello, en un poema en que el agua es el elemento primordial, que el de una gota de rocío, pese a lo manido de su figura? Gorostiza es tan original en su planteamiento, en su "cosmovisión", si se lo puede decir así, que no teme incurrir en lugares comunes. Se diría, al revés, que acude en ocasiones de manera deliberada a ellos, desafiando los peligros del *kitsch*. De tal suerte, este sueño universal, en su fase contemplativa, *escruta* la carrera de la luz, *su instante fúlgido / en la piel de una gota de rocío*. Lo mismo que el personaje agobiado con el que arranca el poema, la gota de agua está "sitiada" en su epidermis; aunque aquí se añade un detalle estético: la contemplación extasiada de su *instante fúlgido*, a un tiempo deslumbrante y fugaz. Pero el sueño no sólo contempla, también piensa; por eso detalla Gorostiza que el sueño *concibe el ojo / y el intangible aceite / que nutre de esbeltez a la mirada*. Para que el hombre se ponga de pie frente a las cosas, primero es necesario que su mirada lo haga, que ella se yerga, desafiante y solitaria, en medio de su entorno. Hay un aceite *intangible*, misterioso, que otorga a la mirada del hombre su *esbeltez*, su finura, su afinación; para sopesar lo que esto significa, basta contrastar la mirada de un hombre en

posesión de sus facultades con la mirada de un loco o de un idiota. Esto no es todo; el sueño interviene de modo efectivo en los procesos biológicos de crecimiento y adquisición del lenguaje. Sé que esto puede sonar exagerado, pero me siento autorizado a creerlo basándome en los renglones de Gorostiza, quien dice de este sueño universal, lo siguiente:

gobierna el crecimiento de las uñas
y en la raíz de la palabra esconde
el frondoso discurso de ancha copa
y el poema de diáfanas espigas.

Lo anterior, como quiera que se lo vea, son los resultados "benignos" del tiempo. El cuerpo crece, el habla echa raíces, y se torna capaz de elaborar lo mismo el discurso frondoso que el poema de hermosa transparencia. En la vida, como se sabe, no todo es el trabajo de lo positivo. La otra cara de la moneda es que las tenazas del tiempo toman a la criatura y la destrozan de un golpe o la someten a infinitas torturas, volviendo polvo su belleza y arruinando órgano por órgano su salud, hasta conducirla a la muerte. Pero el tiempo ni siquiera se ensucia las manos; es el sueño el que le sirve de criado y ejecutor. En este punto, Gorostiza desata una cadena de estropicios que serán imputables todos al sueño mundano. Tan es así, que, como lo dice el texto, la fuerza motriz de este sueño *somete sus imágenes al fuego / de especiosas torturas que imagina*. Primero hinche estas soporosas imágenes de pasión, y luego las deshace en el prisma de las lágrimas; primero las encandila con el lustre de un barniz, luego, las satura de odios purulentos. Todavía más, pues la *perfecta crueldad* del sueño no conoce límites:

perfora la sustancia de su gozo
con rudos alfileres;
piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonar la tez pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
y la enjuta, la hincha o la demacra,
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido

con los brazos glaciares de la fiebre.

El *hallazgo de ironía* consiste en que el tierno abrazo de la fiebre, desbordante de amor, acaba matando a la criatura. La licúa como si se tratara de un *copo de cera sudorosa*. Lo dramático de este *morir absorto* que arruina a las criaturas, depende de las tenazas de hierro del tiempo, a las que no hay fuerza capaz de resistir. Pero el responsable de esta catástrofe universal, repito, no es el tiempo, sino el sopor generalizado, que funge como su eficaz emisario. Lo único que ocurre, insiste el poema, y lo dice de varias maneras, es el sueño, nada más que el sueño, un sueño desorbitado *que se mira a sí mismo en plena marcha...* y que, dado que algo anticipa de su fatal desenlace, *presume, pues, su término inminente*. Esta anticipación inteligente le permite al sueño hacer planes para el futuro, sabiendo que su tiempo está contado, como le permite, también, y esto es igualmente importante, disfrutar, y hasta apreciar mejor, la porción de tiempo que le queda. Por eso, según se lee en el poema, la criatura esboza su plan de vacaciones, planea *su domingo de gracia allá en el campo, / al fresco albor de las camisas flojas*. Si no me equivoco, este es uno de los raros pasajes en los que podría detectarse de modo más o menos directo la lectura de Eliot. (El otro, me parece, es aquél en que Gorostiza menciona, en una enumeración enigmática, donde los números no cuadran, lo que sería el disfrute egoísta de todos los pronombres. Dice así: *de mí y de Él y de nosotros tres / ¡siempre tres!* Descarto, por trivial, una directa interpretación teológica del pasaje: no creo que Gorostiza se refiera aquí al dogma católico de la Trinidad; en dado caso, sería un tremendo absurdo considerar que el personaje de la enunciación se está equiparando con lo divino. Me parece, mejor, que aquí Gorostiza le guiña un ojo al Eliot de *La tierra baldía*, cuando éste preguntaba: "Who is the third who walks always beside you? / When I count, there are only you and I together."²⁰⁷) Retomando el asunto de las *camisas flojas*, en *Los hombres huecos*, Eliot habla de unos "hombres solitarios en mangas de camisa, asomados a sus ventanas..."²⁰⁸

²⁰⁷ En las notas al poema, agregadas por el autor para completar los pliegos de la primera edición, se explica el origen de este pasaje, que no parece hablar de otra cosa sino del fantasma. Escribió Eliot: "Las anteriores líneas fueron sugeridas por el relato de una de las expediciones al Antártico (...): se contaba que la partida de exploradores, exhaustos por el esfuerzo, tenían la ilusión constante de que había en realidad *un miembro adicional* que podía ser contado." Subrayado de Eliot. Traducción mía.

²⁰⁸ Véase T. S. Eliot, *La canción de amor de J. Alfred Prufrock / Los hombres huecos*, en la traducción de Jaime Augusto Shelley, p. 17 El original en inglés dice: "Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows..."

Siento que lo que emparenta a Eliot y Gorostiza es esa imagen común de unos hombres holgados en mangas de camisa, asomándose a la ventana o teniendo solaz a cielo abierto. Tan sabe que es capaz el hombre de disfrutar de esta situación de *vacatio legis*, de este intervalo previo al desenlace fatídico, que Gorostiza escribe entre admiraciones:

¡Qué treboliar mullido, qué parasol de niebla,
se regala en el ánimo
para gustar la miel de sus vigalias!

Este disfrutar de la vida en el umbral, o sea, en la inminencia de la muerte, es tan importante para Gorostiza que lo reitera variando un poco el tono en el intermedio. Trasponiendo el asunto en primera persona, la seguidilla, en efecto, abunda sobre lo mismo: *Sabe la muerte a tierra, / la angustia a hiel. / Este morir a gotas / me sabe a miel.* Al lado de los pasajes de esparcimiento franciscano (en los que se postula a la alegría como: *única, riente, claridad del alma*), estos son algunos de los escasos versos en los que Gorostiza permite que emerja sin mancha de sombra el placer de vivir. Hay un *morir a gotas*, esto es, un morir demorado, que avanza de modo gradual, eslabón por eslabón. Esta demora no engaña a la criatura, que anticipa el colapso. Pero justo la anticipación inteligente es lo que le permite valorar la vida. Cada minuto que pasa es un minuto que corre en favor del momento final, pero también un minuto que se ha ganado a la muerte, por más que la batalla esté perdida de antemano. Milímetro a milímetro, la muerte se acerca y le come el terreno a la criatura. No importa. Vivir es morir a gotas, parece decir Gorostiza; es saber embriagarse con el preciso goteo de la finitud.

Todo indica que el sueño, en su transcurrir circular, no hace sino confirmar el ritmo también circular del universo. Se trata de un ritmo arrebatador: *Pero el ritmo es su norma, el solo paso, / la sola marcha en círculo, sin ojos.* Ni siquiera la fatiga impide que se imponga este ritmo. Aún de su cansancio extrae, *largas cintas de cintas de sorpresas...* Es como si el sueño tuviera siempre a su disposición un cajón de payaso, del que es posible extraer como por arte de magia listones y más listones que sorprenden a los incautos. Acaso sobreinterpreto. No tengo otro remedio. Estas funambulescas cintas de sorpresas, que contribuyen al sarcasmo de los espectadores, dan pie a algunas de las frases más corrosivas del poema. Se diría que las cintas multicolores se transforman en los horribles tentáculos de

una Medusa que desparraman por doquier, siempre en nombre del sopor generalizado, una obsesiva pulsión de muerte:

largas cintas de cintas de sorpresas
que en un constante perecer enérgico,
en un morir absorto,
arrasan sin cesar su bella fábrica
hasta que --hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros--
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncellez de su osadía...

Estaba obligado a transcribir este pasaje donde, entre otras cosas, aparece la frase que da su título al poema. No por nada, se trata de una frase redundante, obsesiva. Obstinada ella misma. Decir muerte sin fin de una obstinada muerte o decir muerte obstinada de una muerte sin fin, no creo que habría gran diferencia: lo que se impone es la idea de un ciclo repetitivo, obsesivo, del que no es posible escapar. De aquí la desbordante antanaclasis, la reiteración de un mismo término que aspira a abundar en lo mismo a pesar de la diferencia. Así, el sueño descansa de su descanso y se fatiga de su fatiga. Todavía más: el sueño sueña que sueña, y sueña que se repite...

Aunque se enuncia el imperio de *un constante perecer enérgico*, el morir infatigable a que este imperio da lugar está invadido por el sueño, por eso se habla de un *morir absorto*, que es casi como decir morir estupefacto. Por lo demás, y esto es significativo, se trata de un sueño que se gesta a sí mismo, que es, a la letra, *hijo de su misma muerte*. Por lo que entiendo: es la conciencia de su muerte lo que le permite nacer, y lo que le permite, en

tanto sueño, adquirir estatura. Al "anticipar" los escombros en que fatalmente ha de convertirse, el sueño se da nacimiento a sí mismo. Se alcanza a columbrar, si no me equivoco, que es un sueño autotético. Pero este darse a luz está imbricado con el tedio de la existencia, y de tal forma, que se ha *gestado*, como lo dice el poema, *en la aridez de sus escombros*. Otra vez el páramo como único horizonte de vida. Lo peor del asunto es que se trata de un sueño *irresponsable, eterno*; de donde se entiende que un sueño "responsable", "comedido", tendría que ser, en efecto, limitado. Pero de lo que aquí se trata, como lo sabemos desde hace un buen rato, es de lo ilimitado, de lo inconmensurable, de lo que escapa a toda medida creada por el hombre. La espiral infinita nos coge entre sus brazos y nos oprime cada vez más, implacable, hasta volvernos *un copo de cera sudorosa*. El sueño, como si fuera una *garza anohecida a plomo*, cambia de pie (de posición) pero no de sueño. En el sueño universal que imagina Gorostiza no hay escalera de emergencia, lo que quiere decir --esto también ya lo sabíamos-- que de este sueño no se despierta nunca.²⁰⁹

GLORIA Y MISERIA DE LA INTELIGENCIA

El primer gran movimiento de *Muerte sin fin* no podía culminar sin retomar el tema de la inteligencia. El dominio de la inteligencia, como se dijo, se insinúa desde los epígrafes, entresacados todos de los *Proverbios* de la Biblia. Esto sería lo de menos: domina también en la contextura general del poema, que está construido como una trama compleja de razonamientos que, de manera sinuosa, aunque siempre en progresión ascendente, dilucidan la mutua pertenencia del contenido y la forma, de la materia y la inteligencia, del alma y su principio creador. Los "pero", los "no obstante", los "pero aún más", denotan por sí solos el carácter discursivo de este movimiento. Esta culminación implica también un relevo: así como la anagnórisis maravillada del personaje, es sustituida por el sopor universal de las criaturas; éste, a su vez, es relevado por la inteligencia, la cual corona la primera sección. Cambian los papeles, aunque acaso el director de escena es el mismo. La irrupción de la inteligencia, de hecho, no podía ser más dramática, y por algo está acompañada con signos de admiración: *¡oh inteligencia, soledad en llamas! / que lo consume todo hasta el silencio...* Dije dramática, pero igual pude haber observado que no

²⁰⁹ La imagen de lo soñado puede variar, ¿por qué no?, pero lo que permanece es *la doncellez de su osadía*, esto es: la atrevida ingenuidad de alguien que, sabiendo que está soñando, finge, acaso para darse ánimos, que

podría haber sido más negativa. Por dos razones: porque se la entiende como una combustión de la que no puede librarse el hombre en su aislamiento, o sería mejor decir, en su solipsismo; y porque se indica que el solipsismo de esta inteligencia lo devora todo, lo aniquila todo, hasta el silencio. La inteligencia aparece así, de primera intención, como una potencia negativa. No sólo aísla al sujeto, lo que ya sería de por sí grave; acaba destruyéndolo. Cuando el verso indica que la inteligencia lo devora todo, en este todo hay que incluir, me parece, al sujeto pensante. Si, como afirma el verso, la inteligencia *lo consume todo hasta el silencio*, no veo por qué no habría de convertir en cenizas al personaje que hace posible su ejercicio.

Pero las críticas a la inteligencia no concluyen aquí. Otros dos pasajes, de enfático talante, merecen comentario. El primero de ellos no hace sino declarar la esterilidad de la inteligencia. Si antes se deploró su solipsismo y su capacidad destructiva, ahora se subraya su incapacidad de crear. La inteligencia, estéril de nacimiento, aparece a esta luz como una potencia puramente receptora, que puede absorber las esencias, pero que, de modo radical, no es capaz de originar nada propio. No puede contribuir, con un solo grano de arena, al trabajo de la Creación. Por eso exclama el texto: *¡Oh inteligencia, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo!* Y por eso confirma, un poco más adelante, con renovado brío denostatorio: *¡oh inteligencia, páramos de espejos!*, donde, como resulta evidente, la única posibilidad del intelecto se reduce a reflejar, no los objetos del mundo existente, lo que se antoja excesivo, sino tan sólo los destellos emitidos por otros espejos. La nada se cuele por una grieta abierta en la inteligencia, de modo tal que los espejos lo único que logran es reflejar... otros espejos. Del solipsismo individual de la inteligencia, se pasa así, si estoy entendiendo bien, a un solipsismo "compartido" que no hace sino multiplicar al infinito la imagen del vacío. Retomaré este asunto más adelante.

Podría sorprender que un poema refinadamente intelectual, colmado de tortuosos razonamientos, como sin duda lo es *Muerte sin fin*, contenga esta severa crítica de la inteligencia. Y la contiene, pero habría que tener en mente --antes de apresurar conclusiones-- la permanente ambivalencia del poema, y no olvidar la dirección ascendente que anima su movimiento como un todo. Los escombros que el texto va dejando a su paso,

se encuentra despierto.

se revelan, en dado caso, como escalas de una progresión que tendría que culminar, para decirlo con una metáfora hegeliana, en el saber absoluto. O cuando menos, si se lo dice con el lenguaje de los místicos, en la reconciliación de todos los entes del universo que acabarían fundiéndose con su principio creador.²¹⁰ Según la dinámica del poema, ahogados en la boca de la que salieron, los entes todos del universo alcanzarían por fin una aquietadora plenitud de la que nunca pudieron disfrutar durante su existencia. Si este es el fin final hacia el que apunta el texto, cuando menos, su movimiento "serio", las negaciones que se encuentran en el camino nunca son absolutas. Cada instancia negada funciona a su vez de modo positivo como un escalón en el que habrá de apoyarse el movimiento general del espíritu. ¿Puedo usar la palabra? Por supuesto que sí. Recuérdese que Gorostiza define el tiempo como *un cóncavo minuto del espíritu*. Las palabras alma, espíritu y Dios permean el sentido total del poema, aunque en muchos pasajes ni siquiera se las mencione. En cada frase, en cada verso de *Muerte sin fin*, alienta un impulso de reconciliación que quiere fundir a los entes con la primera causa. ¿Tanto así? Casi sin darme cuenta, estoy proponiendo una lectura unilateral de un poema que de modo intermitente retrocede y parece refutarse a sí mismo. Una lectura monológica de un texto dialógico. Si bien es cierto que el aliento reconciliatorio domina en el segundo gran movimiento del poema, no lo es menos que el contrapunto final, los octosílabos socarrones en que aparece el Diabolo, toman distancia de esta pretensión metafísica, y hasta se burlan de ella.

Pocos meses después de la aparición de *Muerte sin fin*, Octavio G. Barreda publicó una reseña que de algún modo ha fijado la pauta que vincula el texto de Gorostiza con algunos filósofos presocráticos y con la Biblia. Señalaba Barreda: "Mas la causa primera no es para Gorostiza propiamente el fuego sino la inteligencia, la inteligencia pura, la inteligencia entendida casi a la manera de Anaxágoras (Nous) o de la Biblia (léanse, por ejemplo, *Proverbios* 8, en donde Gorostiza espiga los epígrafes para su poema)..."²¹¹ Aunque quizás podría discutirse, en términos estrictos, la identificación aquí sugerida entre

²¹⁰ Quien primero señaló el carácter místico del poema de Gorostiza fue Jorge Cuesta: "(...) yo recomendaría (...) que a la poesía de Gorostiza se le concediera sin reservas una significación mística." Véase Jorge Cuesta, "Una poesía mística", en *Poesía y crítica*, p. 340

²¹¹ Octavio G. Barreda, *Obras*, p. 198 La reseña de Barreda, titulada "Inteligencia y poesía", apareció en la revista *Letras de México*, núm. 3, del 15 de noviembre de 1939. Una segunda reseña de Barreda, titulada "José Gorostiza, o de la inteligencia", se publicó en la revista *Romance*, núm. 1, en febrero de 1940.

el pensamiento de Anaxágoras y el de un cierto pasaje de la Biblia, me parece que la observación de Barreda, no sólo es precisa, sino irrefutable. Lo anterior no quita, empero, que puede resultar desorientadora, de modo especial con relación al tema del que me ocupo. Una cosa es la inteligencia, entendida como primera causa del universo, y otra, según creo, la inteligencia individual, sumida en el solipsismo, tal y como emerge en este tramo final del primer gran movimiento del poema. Me parece que es necesario no perder de vista esta distinción. Así como hay una gran inteligencia, perfecta e inconmensurable, desconocida para nosotros, que es la inteligencia de Dios; hay otra inteligencia, falible y limitada, que es propia de las criaturas. Ambas están presentes en el texto de Gorostiza, y al final acaban vinculándose entre sí, pero se torna indispensable no confundirlas.²¹²

Al principio de este capítulo, al comentar los epígrafes del poema, mencioné que la inteligencia de la que se habla en ellos, es ni más ni menos que la ayudante de Dios, y que como tal bien podría existir desde antes de la Creación del mundo. En este punto, su carácter divino, o cuasi divino es incuestionable. La inteligencia de la que habla Anaxágoras, por su parte, tiene de modo más radical este estatuto, pues no sólo se confunde con Dios, sino que *es* Dios mismo. Como dice Anaxágoras, en un fragmento que rescata Simplicio: "Todas las demás cosas tienen una porción de todo, pero la Mente es infinita, autónoma y no está mezclada con ninguna, sino que ella sola es por sí misma." A lo que agrega: "La Mente gobierna todas las cosas que tienen vida, tanto las más grandes como las más pequeñas."²¹³ Aristóteles, que llega a definir a Dios como "pensamiento de pensamiento", no podía dejar de admirar esta primera formulación de la inteligencia como esencia de lo divino, una esencia que en tanto tal no participa del carácter finito y perecedero de los entes. Por eso reconoce, en su tratado *Acerca del alma*: "Anaxágoras es

²¹² Mónica Mansour piensa, al contrario, que ambas inteligencias son equivalentes, por eso sostiene. "Ante todo, existe la ambigüedad --o tal vez la equivalencia en el poeta-- entre la inteligencia de Dios y la inteligencia del hombre." Véase Mónica Mansour, art. cit., en José Gorostiza, *Poesía y poética*, p. 252. Alí Chumacero, en cambio, se pronuncia a favor de la distinción, cuando observa: "Mas la sabiduría, tomada en el sentido bíblico, ha dejado de ser emanación divina y, a partir de la emancipación de la conciencia, el hombre intenta --en infructuoso ademán-- apropiarse ese atributo no como proveniente de algún espíritu incorpóreo sino como el fruto más logrado de su soberbia." Véase Alí Chumacero, *Los momentos críticos* México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 170. El texto de Chumacero apareció como presentación del disco editado por la UNAM en su colección Voz Viva de México.

²¹³ G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 507

el único en afirmar que el intelecto es impasible y que nada tiene en común con ninguna otra cosa."²¹⁴

Que la inteligencia a la que se refiere Gorostiza en estos pasajes finales de la primera sección de *Muerte sin fin*, es una inteligencia limitada, la del individuo atosigado por su aislamiento y su soledad, se sabe porque sólo una inteligencia de este tipo podría proponerse comer de la "fruta prohibida". Comer de esta fruta, en efecto, más allá del hecho de la transgresión, sería una manera, quizás la única disponible, cuando menos para la criatura, de trascender las limitaciones propias de la inteligencia. Pues bien, así sea en el modo inofensivo de un mero fantaseo, tal posibilidad transgresora y a la vez trascendente, se esboza en el poema (y esto no es casual) en el momento mismo en que se menciona a la inteligencia. Cito el pasaje en cuestión:

¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos.

Lo que se plantea en esta estrofa es, en realidad, un absurdo. Se diría que lo que quiere Gorostiza en este pasaje es exhibir el ridículo de una inteligencia a la que le gustaría permanecer virgen, incontaminada, encerrada en sí misma, pero que, y en esto reside lo contradictorio, anhela al mismo tiempo crecer, tener ramas, y probar la fruta que ella misma podría haber engendrado desde su matriz. La *semilla casta*, en su enamorada candidez, quiere preservar de modo eterno su castidad de semilla y estar en posición, a la vez, de degustar el fruto. Un fruto que, como es obvio, presupone la transformación de la semilla en otra cosa. A la tal semilla habría que decirle, como dice el dicho popular, que no se puede repicar y andar en la procesión. Alentada por una extraña ilusión, que la mantiene en

²¹⁴ Aristóteles, *Acerca del alma*. Madrid, Gredos, 1983, p. 143

el error, la semilla de la inteligencia, de la que habla aquí Gorostiza, quiere ser el tronco, la rama, la hoja, e incluso, en el colmo de la concupiscencia, degustar *su fruta prohibida*... sin dejar de ser eso: una semilla. Más allá del absurdo así planteado, surge la pregunta: ¿cuál puede ser esta *fruta prohibida*? ¿Es acaso la fruta que permite que el hombre, un ser finito, se transforme en Dios? No creo que, en este contexto, la pregunta suene por completo fuera de sitio. Tal es, cuando menos, la promesa de la serpiente en el Paraíso: "y seréis como dioses, sabiendo el bien y el mal."²¹⁵

Se me dirá que estoy equivocando el tiro. Que el pasaje de referencia no relata hechos, y que no hay en él en otra cosa que en un fantaseo inocente imputable al agobio de la criatura. A lo que puedo contestar que estoy de acuerdo, pero que esta momentánea fantasía en la que incurre la inteligencia revela no sólo la posibilidad de la transgresión, sino igual de la trascendencia, entendida esta última como la posibilidad que se le abre a la inteligencia de escapar de su *páramo de espejos* y de comunicarse con una realidad de índole superior. Si por la transgresión se rompe con un límite moral, que obliga a la obediencia, por la trascendencia podría realizarse, de algún modo, en efecto, la promesa contenida en el texto bíblico: "y seréis como dioses..."

¿De verdad puede la mente finita del hombre establecer algún tipo de contacto con la mente infinita de Dios? Y en caso de que la respuesta sea afirmativa, ¿cómo sería este contacto?

El sexto y último canto de la primera gran sección del poema se ocupa de este asunto. Lo que queda claro, desde un principio, es que a pesar de sus naturales limitaciones, es la inteligencia del hombre la facultad que puede establecer este contacto. El instrumento adecuado para penetrar en la inteligencia de Dios, tendría por fuerza que ser otra inteligencia, no importa que se trate de la inteligencia finita y perecedera de la criatura. ¿Cómo se reconoce la finitud de esta inteligencia? Gorostiza ya lo ha dicho en un solo

²¹⁵ *Génesis*, 3.5 El tema de la *fruta prohibida* reaparece, en un engañoso tono pastoril, en el intermedio. Dice así: "Sabe a luz, a luz fría, / sí, la manzana. / ¡Qué amanecida fruta / tan de mañana!" Bajo la apariencia bucólica, sin embargo, se trasmina un asunto inquietante. Lo de *amanecida fruta* puede vincularse al verbo "madrugar", que tiene en el español de México resonancias ciertamente siniestras. Se diría que la manzana, en efecto, le "madrugó" a los primeros habitantes de la tierra, instaurando con ello el pecado original. Según Vasconcelos, en el mito de la manzana y la serpiente se juntan "mal y bien, dulzura y hiel. La más preciosa fruta del Paraíso y la pérdida del Paraíso." Véase José Vasconcelos, *Filosofía estética*. México, Espasa-Calpe, 1951, pp. 105-106

renglón: porque *todo lo concibe sin crearlo*. El poder de la inteligencia, en caso de tener alguno, es un poder pasivo, puramente receptivo; se limita a *concebir*, esto es, a captar con intuiciones o conceptos lo que previamente ha sido creado por una inteligencia superior. La inteligencia finita está desprovista de la capacidad de crear. Esta inteligencia puede amasar un muñeco de barro, y transmitirle acaso un poco de su calor, pero será incapaz de infundirle el soplo que lo pone de pie. Puede presumir el dolor, pero no crearlo. Puede oír retumbar el gemido del lenguaje, pero no lo emite. Puede absorber las esencias, pero se revela incapaz de aligerar, así sea por un momento, *la sorda pesadumbre de la carne*

Es esta limitación constitutiva la que le otorga a la inteligencia una candidez irremontable, una inocencia que surge de su soledad y de su impotencia y que se alimenta de ellas. Esta situación de la inteligencia, que durará mientras duren los siglos, el hecho de que se encuentre solitaria, aislada, y carezca de poder, de que sea sin-poder, es lo que la convierte en *inmaculada* (restituyo el contexto de la palabra en la siguiente cita). Y es este rasgo de debilidad, de manera paradójica, el que le permite a esta inteligencia finita recrearse o regocijarse castamente pensando que puede comunicarse con una inteligencia superior. Se diría que, condenada a la receptividad, a la pura receptividad, nada impide que esta inteligencia reciba en su seno a la inteligencia de Dios, y de que se consume, en una suerte de diálogo "iluminado", un vínculo especular entre ambas inteligencias, un juego en el que la nada, sin ningún obstáculo de por medio, resplandecería hasta el infinito. Es cierto que Gorostiza define a la inteligencia humana como *reticencia indecible*, que es otro modo de señalar su radical incapacidad para salir de sí y comunicarse con lo otro. Lo decisivo del asunto, es que esta *reticencia indecible*, es decir, que el solipsismo constitutivo de esta inteligencia finita, la condena a permanecer encerrada en su sistema de reflejos, que estaría integrado por reflejos y por reflejos de reflejos. Gracias a esta intensidad solipsista, de algún modo ególatra, la inteligencia finita, sumergida en la nada más espantosa, cree que ha entrado en contacto con Dios. ¿Será porque los contrarios se juntan, y porque el ser absoluto y la absoluta nada son exactamente lo mismo, como lo quería Hegel? Yo no descartaría esta posibilidad. El hecho es que al sumergirse en este juego de talante egoísta, la inteligencia finita piensa que ha trascendido y que ha salido de sí, dejando atrás, por fin, sus *cándidas prisiones*. Por esto la *reticencia indecible* y el *páramo de espejos* que

menciona Gorostiza se transforman en todo lo contrario, y se convierten, de manera sorpresiva, en *un grito de júbilo sobre la muerte*. Esto es: en una exclamación de victoria.

Según afirma Gorostiza, la inteligencia:

Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
y permanece recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él,
reticencia indecible,
amoroso temor de la materia,
angélico egoísmo que se escapa
como un grito de júbilo sobre la muerte...

Lo notable en este juego es que, *recreándose en sí misma*, esto es, manteniéndose en una clausura que obliga a la inteligencia a crearse y a recrearse en un puro nivel especulativo, sin el concurso de nada ni de nadie, esta inteligencia llega al convencimiento de que ha ingresado en la intimidad del Creador. Este convencimiento introduce un cambio cualitativo. La inteligencia ha superado su soledad, o mejor dicho, la reafirma, pero en comunión con Él, lo que una cosa muy distinta. Por eso Gorostiza señala que la inteligencia permanece *única en Él, inmaculada, sola en Él*. Este es para mí el verso de la comunión, sólo que se trata no de una comunión lograda sino meramente "pensada" (así me lo indica el adjetivo virginal colocado a mitad del verso) entre la inteligencia finita y la infinita, entre la inteligencia de la criatura y la de Dios. Gracias a estas bodas mentales, de orden especulativo, en las que probablemente lo único que existe es la nada, que a su vez se refleja en otra nada aún más enigmática, podemos asistir en tanto lectores a este *angélico egoísmo que se escapa / como un grito de júbilo sobre la muerte*. ¿De dónde brota este grito? Creo que la respuesta se impone: del convencimiento que tiene la criatura que, al

enfrentar la nada dentro de sí, al asumirla y refractarla hasta el infinito, siempre dentro de su soledad *inmaculada*, lograría sobreponerse, de algún modo, a la muerte. De que ella cree remontar por fin, así sea refocilándose en una potencia negativa, los límites impuestos por la finitud.²¹⁶

Este convencimiento puede ser ilusorio, puede basarse en una falsa presunción. *Pero es real en tanto vivencia de la criatura*. Su alegría puede estar injustificada, puede surgir de un piadoso autoengaño, pero existe en tanto que esta alegría se materializa en el poema. Quizás por esto, y casi de inmediato, como para contrarrestar este insólito *grito de júbilo* que brota del carácter virginal de la inteligencia, Gorostiza insiste en su definición pesimista:

¡oh inteligencia, páramo de espejos!
helada emanación de rosas pétreas
en la cumbre de un tiempo paralítico...

Aquí está el aislamiento radical de la inteligencia, que no puede salir de sí, y que por eso no es otra cosa que un *páramo de espejos*, pero también figura su carácter mortecino, que no consistiría sino en una *helada emanación de rosas pétreas*, donde la primera mitad del verso remite a un simulacro (no la rosa en sí, sino su "perfume") y la segunda, a una cualidad desprovista de vida de la representación (por eso lo de *pétreas*, inanimadas). El último verso, aunque sé que puedo equivocarme, puede tomarse como una suerte de diagnóstico de la época. El tiempo de la criatura es *un tiempo paralítico*, donde pese al vértigo de la velocidad que domina en la superficie, lo que impera es la fijeza, la inmovilidad, un tiempo donde no pasa nada (trascendente).

¿Qué caracteriza a la inteligencia? El mismo Gorostiza responde:

que nada más absorbe las esencias
y se mantiene así, rencor sañudo,
una, exquisita, con su dios estéril,
sin alzar entre ambos

²¹⁶ Me parece escuchar, tanto en el *angélico egoísmo* como en el adjetivo *inmaculada* con que se califica a la inteligencia, una nota de tierna ironía a cargo del autor. Esta enunciación, en dado caso, podría hacer serie con la libertad que se agobia de *cándidas prisiones* con que concluye el canto inicial del primer movimiento, lo

la sorda pesadumbre de la carne,
sin admitir en su unidad perfecta
el escarnio brutal de esa discordia
que nutren vida y muerte inconciliables...

Además de su pasividad congénita, se diría que lo que caracteriza a la inteligencia finita es que no alcanza a comprender la unidad profunda (aquí sí dialéctica, añadiría) que subyace en la discordia, en la contradicción que representan las fuerzas inconciliables de la vida y la muerte. Incapaz de bifurcarse, incapaz de comprender (y de sintetizar) la contradicción, la inteligencia se mantiene *una, exquisita, con su dios estéril*. La aparición de este *dios estéril*, escrito con minúscula, y calificado de hecho como impotente, no deja de ser desconcertante. Se estaba hablando de otro Dios, un Dios mayestático, con mayúscula, y de pronto, sin previo aviso, irrumpe un dios de pacotilla. ¿De qué se trata? No puedo dejar de recordar que este dios menor ya había aparecido antes, en el mero principio, en el segundo verso del poema, cuando Gorostiza hacía decir a su personaje que se encontraba encarcelado y hasta agobiado en su epidermis *por un dios inasible* que lo ahogaba. ¿Quiere decir esto que no se ha avanzado nada y que se regresa otra vez, después de seis cantos completos, al estado de angustia del principio? ¿Todo ha sido un estéril girar en círculo? Yo diría que sí y que no. Sí, porque se regresa en efecto al estado de cosas del principio, porque estas bodas de la inteligencia finita con la infinita no pueden nada: son incapaces de resolver, entre ambas, *la sorda pesadumbre de la carne*. Esta pesadumbre, esta tristura consustancial, permanece la misma. No, porque pese a la incapacidad de la inteligencia para disipar esta pesadumbre, las bodas especulativas son vividas por la criatura como una realidad, como un acontecimiento que otorga certidumbre a la promesa de una vida inmortal, en la que ya no existiría el agujón de la muerte.

Nada derrota la unidad y la candidez de esta inteligencia finita, que ha conseguido, y esto no estaba al principio, fundirse con el Creador. Esta inteligencia, impasible, como la definía Anaxágoras, aunque limitada y percedera, se siente empero contagiada de inmortalidad. Es, a su modo, y aunque no cree nada, la ayudante de Dios. Esto quiere decir

mismo que con la estrofa que corona las seguidillas del intermedio: "Pobrecilla del agua, / ay, que no tiene nada, / ay, amor, que se ahoga, / ay, en un vaso de agua "

que las bodas especulativas han surtido su efecto. Por eso, la inteligencia finita puede emitir, alborozada, creyéndose vencedora, los gritos inesperados con los que concluye la primera gran sección del poema.²¹⁷

¿Júbilo en estado puro? Sí y no. La respuesta tiene que ser matizada. También hay algo de amargura, y de saña irónica en este final, como lo vieron en su momento, aunque destacando sólo una cara del asunto, Debicki y Dehennin. Bajo la alegría declarada, que es una alegría conseguida, y por lo tanto real, insisto, la impotencia de la inteligencia finita se sigue escuchando como un acorde de fondo. Pero al lado de la impotencia de la inteligencia, la sensación de unidad con el Creador igual está produciendo efectos. Por más que se trate de una reconciliación discutible, lo que nos ofrece este tramo conclusivo de la primera sección es precisamente este logro. Tan es así, que después de haber cumplido *una edad amarga de silencios*, toda una época de mutismo emblematizada por ese *marchito tropo de espuma en la garganta*, la criatura siente que ha llegado el momento de hablar, de articular de algún modo la complejidad de la situación en la que se encuentra, una vez recorrido su fatigoso itinerario. ¿De verdad habla, la criatura? Esto sería casi como un milagro. Parece que prefiere, antes bien, reservar su mutismo, guardar un silencio reconcentrado que se vuelve inminencia en estado puro. *Reconcentra su silencio blanco*, explica el poema. Y ahí se mantiene, al borde de la mortal palabra, en el abismo único de la sangre, para explotar enseguida con un par de exclamaciones de gratitud y alabanza que son hasta ahora el fruto más alto del poema. He aquí los endecasílabos de Gorostiza, a los que no es posible librar de su ambigüedad. La primera gran sección del poema concluye cuando, como escribe Gorostiza, la inteligencia finita se descubre

ay, una nada más, estéril, agria,
con Él, conmigo, con nosotros tres;
como el vaso y el agua, sólo una
que reconcentra su silencio blanco
en la orilla letal de la palabra

²¹⁷ Esta es literalmente la interpretación de Oscar Wong: "la muerte no basta para ultimar al hombre, puesto que entre la vida y la muerte media la *gnosis* como una posibilidad de vida eterna. El júbilo del poeta, ante este descubrimiento, es total: ¡Aleluya, aleluya!". Véase Oscar Wong, *Hacia lo eterno mínimo Otra lectura de <<Muerte sin fin>>*. Puebla, Secretaría de Cultura, 1995, p. 40

y en la inminencia misma de la sangre.

¡Aleluya, aleluya!

La gota de amargura que puede escucharse en estos *aleluyas*, se debe, me parece, a que la victoria que ha alcanzado la inteligencia finita es a fin de cuentas una victoria pírrica. Por eso la unidad conseguida se reputa como "estéril" y "agria". El hipotético personaje del poema, que había mantenido un prolongado mutis, y que ahora reaparece empleando la primera persona del plural, para decir *con Él, conmigo, con nosotros tres*, se siente asociado por fin a una instancia superior, y con ello cree haber vencido a la muerte, aunque a la vez intuye la menesterosidad de este vínculo que no deja de ser puramente mental, y que no conecta sino una nada con otra. De hecho, si se desgrana la lectura, se podrá ver que el personaje empieza definiéndose como "una *nada* más". De aquí el silencio reconcentrado, contenido, cerebral, que aunque pretende acceder tanto a *la orilla letal de la palabra* como a *la inminencia misma de la sangre*, se queda girando en el éter del vacío, incapaz de volverse voz o transformarse en acto. El personaje del poema presiente, de algún modo, que la suya no es todavía la verdadera victoria sobre la muerte, sino más bien una victoria intelectual, de orden especulativo. Si puedo terminar de modo rápido y concluyente, diría que sabe que esta victoria es una victoria *pensada*, la victoria que podría obtener, por poner un ejemplo, el filósofo, pero que no es todavía de ninguna manera la victoria real. A intentar conseguirla dedicará la segunda y última sección del poema.

VI. HOLOCAUSTO Y REDENCIÓN

Entonces a Cartago llegué...
Quemando quemando quemando
Oh Señor tú que me deshojaste
Oh Señor tú que deshojas
Quemando

T. S. Eliot

O Tod! Du Allbezwinger!
Nun bist du bezwungen!
(¡Oh Muerte, que lo sojuzgas todo!
¡Ahora eres tú sojuzgada!)

Gustav Mahler, *Sinfonía Resurrección*

Ninguna idea podría ser tan repugnante como la de la catástrofe en el sentido cosmológico del término. La idea de un fin del mundo, de una restauración del caos originario en el que imperarían el silencio más tenebroso, o un ruido atronante y ensordecedor, con la aniquilación consiguiente de toda forma de vida, resulta tan dolorosa para la conciencia del ser racional, que linda con lo inconcebible, con lo irrepresentable. En un opúsculo titulado "El fin de todas las cosas", Kant se preguntaba por qué razón tendrían los hombres que esperar un fin del mundo, y en caso de advenir éste, por qué tendría que estar acompañado de las peores calamidades. Mientras que en los horrores de la imaginería apocalíptica ve Kant un reflejo de la idea que nos hemos hecho de una humanidad corrompida, que no podría merecer un destino mejor; en la noción general de un acabamiento del mundo, alcanza a entrever la sospecha ominosa de que la finalidad a la que obedecen los seres racionales, y que justifica su permanencia en la tierra, pueda ser irrealizable, con lo que la creación entera tendría que aparecérselos en consecuencia como "una farsa sin desenlace y sin intención alguna."²¹⁸ Es la sombra del sin sentido, pues, la que al abrir una grieta en la conciencia de los hombres, y al revelarles lo absurdo de su condición, contagiaría de absurdo la existencia misma del universo, el cual estaría conminado de tal suerte a desaparecer.

La concepción de Gorostiza no tiene nada que ver con lo anterior. En primer lugar, porque el fin del mundo que se escenifica en *Muerte sin fin* es ajeno a los horrores que se asocian con la literatura apocalíptica. Las imágenes ominosas, resultado de una conciencia culpígena a la que aterroriza la inminencia del fin, no tienen nada que ver con el dibujo riguroso que se despliega en el relato del aniquilamiento, tal y como éste aparece en el poema de Gorostiza. Obedientes a un guión establecido por una mano maestra, los seres todos del universo regresan al *origen fatal de sus orígenes* sin oponer resistencia y siguiendo una secuencia ordenada, que parte de los organismos superiores a los inferiores, y en el que acaban involucrándose todos los elementos, en una comunión cósmica sin precedentes. En segundo lugar, porque de ninguna manera llega a insinuarse siquiera que los seres que pueblan el mundo habrían dejado de cumplir con la finalidad para la que fueron creados, siendo por el contrario que tal finalidad, la de retornar a su matriz originaria, es la que se consume en los cantos últimos del poema.

No hay un apocalipsis, pues, en *Muerte sin fin*, ni un juicio final terrorífico en el que los muertos, emplazados por las trompetas del último día, resucitarían para salvarse o condenarse según sus obras. La destrucción sistemática del universo, tal y como la relata *Muerte sin fin*, resulta ajena a cualquier didactismo y a toda pretensión de orden moral, y si no fuera por la persistente búsqueda de la trascendencia que impulsa cada etapa de su despliegue, hasta podría decirse que ella no es sino el resultado de un puro imperativo cosmológico, que obliga a todos los componentes del universo a regresar al punto de partida después de haber consumado la parte expansiva de su periplo. Después de la distensión, la contracción; a la diástole, de naturaleza expansiva, le sigue la sístole, en la que impera la retracción. De cierto modo la visión de Gorostiza es en el fondo análoga a la teoría del *big bang*, de la gran explosión que obligaría a la materia del universo, una vez agotada su fase de desarrollo, a retraerse de nuevo hasta el límite, es decir, hasta que resulta imposible que se contraiga un milímetro más, con lo que tendría que producirse una nueva explosión que reiniciaría el proceso hasta el infinito...

Un poema como *Muerte sin fin*, que culmina con la destrucción total, no podía quedar él mismo a salvo de la destrucción. En efecto, aunque de entrada pareciera escrito

²¹⁸ Emmanuel Kant, *Filosofía de la historia* México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 129

bajo el signo de la continuidad, el segundo gran movimiento del poema está animado por un furor destructivo al que sería difícil encontrarle antecedentes en la historia de nuestras letras, y de este furor no se salvan ni sus figuras ni el lenguaje que las ha hecho posibles. Se diría que el impulso destructivo de *Muerte sin fin* se despliega en tres grandes etapas sucesivas, y que abarca, para empezar con lo más inmediato, las figuras cardinales del poema; en segundo lugar, el lenguaje con el que se habían construido estas figuras; y por último, el universo mismo, sustento de toda acción y de toda mediación aquí en la tierra.

Vista de este modo, la configuración del poema sería la siguiente: de los once cantos de que consta el segundo gran movimiento, los cinco primeros conciernen a las figuras; el sexto y el séptimo refieren la catástrofe del lenguaje, y los últimos cuatro el derrumbe y la licuefacción de la materia, que regresa enamorada a su patria natal. De cierta manera, podría decirse que los siete primeros cantos son el preludio que prepara el vertiginoso relato de la aniquilación que se despliega en los cuatro cantos finales, los cuales concluyen de manera apoteósica, como había sucedido en el primer movimiento, cuando se profieren los *aleluyas* que ponen fin a la parte "seria" de la composición. Mientras que los siete cantos iniciales prosiguen con el tono disquisitivo empleado por el autor desde los primeros versos del poema, los cuatro cantos finales constituyen ante todo una narración, una suerte de cuento maravilloso que relata la transfiguración y la epifanía de todos los elementos, que desaparecen por la boca de la que alguna vez emergieron. Las tortuosas cavilaciones intelectuales que habían caracterizado hasta aquí al poema de Gorostiza, dejan paso al relato desnudo de la descomposición del universo y de su transfiguración final en un abismo de agua sobre el que flotaría, como ya se relata en el *Génesis*, el Espíritu de Dios.

EL REINADO DEL FUEGO (PRIMERA PARTE)

Si el agua, sustancia asociada a la fertilidad y la vida, había sido el elemento dominante en la primera mitad del poema, el fuego, que todo lo consume, tendría que asumir el relevo en la segunda mitad. Así es, en efecto; de suerte que podía preguntarse a qué obedece esta sustitución. ¿La respuesta podrá darla la índole del asunto? De modo concluyente, no. Aunque un elemento primordial en las sociedades agrícolas, el agua también puede ser un agente de la destrucción. Recuérdese, como ejemplo, la historia del diluvio, tan persistente que es casi una constante en todos los relatos conocidos de la

creación. Lo que puedo decir es que Gorostiza necesitaba, después del primer movimiento expansivo del poema, en el que el agua desempeña un papel protagónico, un elemento capaz de sugerir la ruina de la materia, y su sublimación en otra cosa. Aquí es donde el fuego tenía que entrar al relevo. Máxime cuando toda una tradición confiere a este elemento características que lo asocian no sólo a la destrucción monda y lironda, sino de igual modo a las transformaciones de la materia, e incluso, y esto no es menos importante, al tema escatológico del fin de los tiempos, al que no resulta ajena la idea de una destrucción que acabaría con el mal y la iniquidad.

Hay razones para pensar que esta tradición se encuentra documentada en el Nuevo Testamento. Juan el Bautista, por ejemplo, en su papel de anunciador del Mesías, establece entre él y el que vendrá una distinción significativa. Cito el texto de *San Mateo*: "Yo a la verdad os bautizo en agua para arrepentimiento; pero el que viene tras de mí, cuyo calzado yo no soy digno de llevar (...) él os bautizará en Espíritu Santo y fuego."²¹⁹ Palabras que se corresponden con una declaración de Cristo en *San Marcos*: "Fuego vine a echar en la tierra; ¿y qué quiero, si ya se ha encendido?"²²⁰ Es probable que este fuego crístico sea el mismo que menciona Pablo en la primera *Epístola a los Corintios*, del que se afirma, según esto, que habrá de probar las obras de cada cual. Dice Pablo: "la obra de cada uno se hará manifiesta (...) pues por el fuego será revelada; y la obra de cada uno cuál sea. el fuego la probará."²²¹

Al parecer, el propio Gorostiza habría pensado utilizar como epígrafe de un poema que no llegó a escribir, y del que sólo se conocen apuntes fragmentarios, un pasaje del *Apocalipsis* que retoma una idea equivalente. En una sección titulada "Muerte de fuego", incluida por Guillermo Sheridan en su edición de la *Poesía completa*, Gorostiza anota, entre otras referencias "Apocalipsis 20-12 a 15". Estos versículos relatan el juicio de los muertos, los cuales "fueron juzgados cada uno según sus obras", según los registros de lo que hicieron o dejaron de hacer inscritos en los libros. El fuego interviene cuando el último

²¹⁹ *San Mateo*, 3. 11

²²⁰ *San Lucas*, 12. 49

²²¹ *1 Corintios*, 3. 13

versículo del pasaje establece: "Y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue lanzado al lago de fuego."²²²

En un pasaje de *San Mateo*, se atribuyen a Cristo parecidas palabras relacionadas con el fin de los tiempos: "Así será el fin del siglo: saldrán los ángeles, y apartarán a los malos de entre los justos, y los echarán en el horno de fuego; allí será el lloro y el crujir de dientes."²²³ Tal fuego aniquilador, animado de un afán justiciero, no falta en muchas páginas del Viejo Testamento. En *Sofonías*, por ejemplo, se hace decir a Yahwhé: "por el fuego de mi cielo será consumida toda la tierra." Mientras que, por otra parte, se lee en *Malaquías*: "Porque he aquí, viene el día ardiente como un horno, y todos los soberbios y todos los que hacen maldad serán estopa; aquél día que vendrá los abrasará, ha dicho Yahwhé de los ejércitos, y no les dejará ni raíz ni rama." Ahí mismo aparece esta revelación: "Porque él es como fuego purificador, y como jabón de lavadores."²²⁴

En su disputa contra Celso, Orígenes, uno de los primeros teólogos de la cristiandad, resume los alcances del tema --muy presente en las cavilaciones de la época-- con las siguientes palabras: "No negamos, pues, la fuerza purificadora del fuego ni la destrucción del mundo ordenada al aniquilamiento de la maldad y renovación del universo, pues afirmamos haberlo aprendido de los profetas en nuestros libros santos."²²⁵ Los gnósticos, por su parte, durante los siglos II y III de nuestra era, coinciden en otorgar al fuego una eminente capacidad de destrucción. Consideraron que el fuego es inmanente a la materia, y que llegará el día en que el mundo perezca abrasado en sus llamas. Así lo documenta Ireneo de Lyon, en su exposición de las doctrinas de los gnósticos: "Cuando

²²² Véase José Gorostiza, *Poesía completa*, p. 199 La idea cristiana del infierno puede provenir en parte de este "lago de fuego" mencionado en el *Apocalipsis*. Entre los otros epígrafes que utilizaría Gorostiza, según se desprende de los borradores encontrados, destacan la idea de la Flammentod, o sea, de la muerte por fuego, tomada del *Fausto* de Goethe, y una referencia al Sermón del Fuego del Buda. Este último título denota, de nuevo, el poderoso influjo de Eliot en el autor de *Muerte sin fin*. Una de las secciones de *La tierra baldía* de Eliot lleva precisamente este título. Por cierto, Eliot enmarca, sin ninguna dificultad, las palabras del Buda entre renglones tomados de las *Confesiones* de Agustín. "La colocación de estos dos representantes del ascetismo oriental y occidental, como culminación de esta parte del poema, no es un accidente", agrega Eliot en una nota de pie de página.

²²³ *San Mateo*, 13. 49-50

²²⁴ *Sofonías*, 3.8, *Malaquías*, 4. 1 y 3. 2

²²⁵ Orígenes, *Contra Celso*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, pp. 257-58

todo esto halla sucedido, enseñan, el fuego que está oculto en el mundo prorrumpirá y arderá."²²⁶

Esta doctrina de la *ekpyrosis* en realidad puede remontarse a los filósofos presocráticos, y en particular, a Heráclito, para quien el fuego parecería ser el elemento primordial con el que se habría constituido el universo. Varios de los fragmentos heracliteanos que han llegado hasta nosotros, se refieren en efecto al fuego. El más decisivo parece ser el fragmento 30, que dice: "Este cosmos [el mismo de todos] no lo hizo ningún dios ni ningún hombre, sino que siempre fue, es y será fuego eterno que se enciende según medida y se apaga según medida."²²⁷ Al parecer, guarda cierta relación con el fragmento 31, que dice: "Transformaciones del fuego: primera: mar; del mar, una mitad se transforma en tierra; la otra, en tempestad con rayos." El fragmento 90, mucho más concluyente, abunda en el tema con precisión maestra: "Todas las cosas se cambian en fuego y el fuego se cambia en todas, como el oro por mercancías y las mercancías por oro." Pero la nota escatológica, en caso de que exista, habría que ir a buscarla en el fragmento 66, que dice: "Cuando sobrevenga el fuego, el fuego mismo discriminará y prenderá en todas las cosas."²²⁸

Mejor que un postulado filosófico, este último aforismo parece una profecía. El fin de todas las cosas, según esto, vendrá cuando el mundo prenda en las llamas de un "fuego inteligente", capaz de discriminar sus objetos y de conducir la historia del hombre a su consumación. Aunque los especialistas discuten si la *ekpyrosis*, esto es, la doctrina que enseña que una conflagración final o intermitente acabará con el mundo, es realmente de Heráclito, o se trata más bien de una interpolación de Clemente y los Padres de la Iglesia, quienes podrían haber introducido un tono escatológico ajeno al pensador de Éfeso, lo que resulta evidente es que la idea de que el mundo acabaría convertido en una bola de fuego ha sido una de las más persistentes dentro de la imaginación de filósofos, teólogos y otros

²²⁶ En José Monserrat Torrents (ed.), *Los gnósticos*. Madrid, Gredos, 1983, p. 131 La doctrina de la *ekpyrosis*, según Monserrat Torrents, fue elaborada y difundida por los estoicos.

²²⁷ Cit. por G. S. Kirk, J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*, p. 288

²²⁸ Las versiones de los fragmentos 31, 90 y 66, están tomadas de Juan David García Bacca (ed.), *Los presocráticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979. El fragmento 66 de Heráclito parece postular la existencia de un "fuego inteligente", capaz de discriminar sus objetos, y de separarlos; en este punto se aproxima bastante a la idea paulina de un fuego que pondría a prueba las obras de cada cual, según el criterio establecido por el Creador.

personajes que se han ocupado del asunto.²²⁹ Lo más tremendo de esto es que invención de la bomba nuclear, y los arsenales acumulados por las grandes potencias, han vuelto factible por primera vez en la historia este desenlace.

En el poema de Gorostiza la acción destructiva del fuego se ensaña, en primer lugar, como se dijo, con las figuras en que se apuntalaba el edificio mismo del poema, de tal suerte que el agua y el vaso se revelan como figuras provisionales que no resisten el embate de la negación. La *rotunda flor de transparencia* que el agua había conseguido gracias al concurso del recipiente, la idea del vaso como un momento de conciliación y de plenitud que podía definirse como *un cóncavo minuto del espíritu*, las nupcias felices, en fin, de la forma y el contenido, tan complementarios entre sí que de ellos se desprendía, como se propuso en otro capítulo, una idea de perfección cumplida, se revelan como una etapa de engañosa estabilidad en el desarrollo del poema, a la que sustituye el fuego implacable de la aniquilación.

El primer canto del segundo movimiento retoma el asunto del agua, y lo hace de tal modo que todo indicaría una reconfortante continuidad. No parece haber aquí, de entrada, sino una reiteración de cosas que ya se han dicho en torno a la dialéctica del agua y el vaso de agua a que nos acostumbró la primera mitad del poema. Pero esta continuidad es engañosa. Muy pronto, ese líquido transparente que no era, en el primer movimiento del poema, sino *un desplome de ángeles caídos*, adquiere una naturaleza quemante que obliga a que se la compare con una *sangre cáustica*, que ya no resulta para nada inocente ni mucho menos inofensiva. La transparencia cede a la turbulencia. Este salto cualitativo va a ser sintomático de lo que en adelante habrá de suceder en el poema:

En el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma
--ciertamente.
Trae una sed de siglos en los belfos,
una sed fría, en punta, que ara cauces

²²⁹ A propósito de una posible distorsión de Heráclito, vale la pena transcribir el siguiente comentario de Karl Reinhardt: "It is not impossible that with Clement and the Church Fathers a few unknown words of Heraclitus flood about, as though in a great river, which we will never succeed in catching unless we were referred to

en el sueño moroso de la tierra,
que perfora sus miembros florecidos,
como una sangre cáustica,
incendiándolos, ay, abriendo en ellos
desapacibles úlceras de insomnio.

Aunque esto pueda parecer un contrasentido, o una más de las agudezas a que nos habituaron los poetas del barroco, habría que entender que, en efecto, el agua tiene sed, no una sed de ella misma, sino de otra cosa a la que se dirige con un impulso que proviene de los estratos más profundos del tiempo. El agua, como proclama el verso de Gorostiza, *trae una sed de siglos en lo belfos*; es con esta sed con la que perturba el "sopor" antiguo de la tierra, abriendo surcos en ella y perforando sus miembros, que se incendian a su solo contacto. Es tan intenso este impulso, es tan poderosa la acumulación de esta sed, que --¡oh maravilla!-- el agua deja de ser agua, y es ya *como una sangre cáustica*, corrosiva, quemante, que abre en el letargo de la tierra *desapacibles úlceras de insomnio*.

Mas el poema se "corrige", como es su costumbre, casi de inmediato. Mejor que sed, lo que mueve al agua es el amor; no, mejor que el amor, la idolatría. ¿Idolatría de quién o de qué? Acaso la respuesta sea, puesto que se trata de un forma primaria y por esto imperfecta de amor, una idolatría de sí. Una forma de autoadoración que se revela como forma de autoconsciencia. El agua quiere oírse a sí misma, tocarse, verse. Al agua no le conforma su constitución "sorda"; ser una sílaba sonora, en cierto sentido, es ser nada, mientras no haya un oído que la escuche, y que pueda recrearse con su voz. Por eso dice el verso, asumiendo un tono sacerdotal, que al agua *no le basta ser un puro salmo, / un ardoroso incienso de sonido; quiere, además, oírse*. Insiste en que no le basta con que la vean: el agua intenta verse, y todavía mejor, tener un ojo para mirar el ojo que la mira:

Ni le basta tener sólo reflejos
--briznas de espuma
para el ala de luz que en ella anida;
quiere, además, un tálamo de sombra,

them from another source." Cit. por Martin Heidegger y Eugen Fink, en *Heraclitus Seminar*. Illinois, Northwestern University Press, 1997, p. 23

un ojo,
para mirar el ojo que la mira

Confluyen en estos versos la idea de la trascendencia, que no puede ser, en la lógica del poema, sino una trascendencia ascensional, que irrumpe hacia las alturas, y la necesidad horizontal del otro, que de algún modo resulta complementaria. Por eso los reflejos de la luz en el agua se describen como *briznas de espuma*, donde la palabra "espuma", una de las favoritas de Gorostiza (recuérdese el *tropo de espuma en la garganta*, así como la definición del vaso como un *epigrama de espuma que se espiga*) contiene una idea ascensional, que el verso inmediato no sólo confirma, sino que lo hace añadiendo una nota de anticipación: *para el ala de luz que en ella anida*, con lo que quizás se da a entender que alienta en ella la promesa de un vuelo que la remontará algún día hasta la luz primera del universo. Lo anterior hace serie, si se recuerda un pasaje anterior, con la *heroica promisión* del vaso de agua, y con la imagen del vaso que se henchiría *como una estrella en grano*, como si anticipara con esto un devenir estelar.

El instantáneo narcisismo del agua en el vaso refleja, funcionando como un espejo, no sólo a sus congéneres: el agua del charco, el agua del estanque, el agua en el cuenco de la mano, sino también otros objetos esparcidos en el jardín. Además de afirmar la identidad del agua, la reflexión del vaso la convierte en una metáfora encarnada. Ya no es tan sólo agua dentro de un recipiente, es algo más, se ha transfigurado en *un encendido vaso de figuras*, expresión que (puedo suponer) remite al universo de la creación artística. Surge así una trascendencia retórica, de alcances acaso limitados, pero trascendencia al fin. El agua, que ha devenido bella, no podía sino estar satisfecha de sí. Por eso aclara el verso: *En el nítido rostro sin facciones / el agua, poseída, / siente cuajar la máscara de espejos / que el dibujo del vaso le procura. / Ha encontrado, por fin, / en su correr sonámbulo, / una bella, puntual fisonomía. / Ya puede estar de pie frente a las cosas.*

Acaso este conglomerado de reflejos pertenece más al reino del artificio que al de la realidad. No importa. En su "sonambulismo", esta vez volcado hacia lo estético, algo ha conquistado el agua ilusionada, que se pone de pie, abandonando temores y reticencias. Hasta puede presumir de una fisonomía en la que coinciden lo *bello* y lo *puntual*, adjetivo este último que alude --como he dicho-- a un cumplimiento en el tiempo. ¿Hay aquí una

alusión al "alma bella" hegeliana? Podría ser, en tanto que aquí las cosas se "representan", como si se tratara de una obra de teatro, aunque en realidad no suceden. Se "representa", incluso, una muerte ilusoria, gratuita, prematura, que no es todavía la muerte de verdad. Como se "representa" la ficción de la *imagen propia*, a la que se describe como un *suplicio*, como una constricción individualista, de la que empero se obtiene un beneficio consistente en que el agua se transforma en *un encendido vaso de figuras*, o sea, en un compendio artístico de lo que existe:

Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras.
El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía,
instalan un infierno alucinante.

Empero, este esplendor en el *locus amoenus*, si se hace caso al poema, no sería posible sin el concurso del fuego. El mismo fuego que convirtió el agua cristalina en algo parecido a una *sangre cáustica*, también *enciende* el vaso de figuras, e instala ahí, en el círculo de espejos, un *infierno* alucinatorio. Que no es real, podría agregarse, pero que anticipa lo real: la gran bola de fuego que viene desde Heráclito.

El segundo canto la emprende contra el vaso con renovados bríos destructivos. Aunque en este pasaje el poema despliega algunas de sus imágenes más memorables, y más cargadas de significación, si lo puedo añadir, como cuando dibuja al vaso como una *flor mineral que se abre para adentro / hacia su propia luz*, o como cuando, aportando precisas pinceladas, lo llama *espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose*, resulta obvio que el esplendor verbal conlleva una pareja intención peyorativa. Brota aquí, en la visión del poeta, un narcisismo insostenible, dado que *el vaso en sí mismo no se cumple*,

como se asegura en el arranque mismo del canto. Y tan no se cumple, que en realidad lo único que le conviene es la *imagen de una deserción nefasta*. En efecto, ¿qué podría esconder el vaso, se pregunta el poeta, en su *rigor inhabitado*, sino una *triste claridad a ciegas*, sino una *tentaleante lucidez*?²³⁰ Como quiera que se la considere, la *claridad* del vaso es una claridad "ciega", que no sirve de nada; y su *lucidez* resulta tan precaria, que no alcanza sino a "tantear", a "tocar", como hacen los invidentes, los objetos que lo rodean.

El vaso se encuentra encima de la mesa. Es un rigor inhabitado. Una cosa inútil. Un *epigrama de espuma* ofrecido a la vista de un *auditorio anestesiado*. ¿Hay que deshacerse de él? No. Ahora viene la nota positiva. A pesar de los pesares, hay en él, en alguna zona secreta de su estructura, algo así como un *alma*, la promesa de un devenir, o, en términos crudos, una *llaga* ocasionada quizás por el fuego, una herida con la que experimenta las mordeduras de un vacío que exige ser colmado. Por eso se impone que el vaso le abra las puertas a lo otro, no importa que, al hacerlo, se destruya a sí mismo:

Hay algo en él, no obstante, acaso un alma,
el instinto augural de las arenas,
una llaga tal vez que debe al fuego,
en donde le atosíga su vacío.
Desde este erial aspira a ser colmado.
En el agua, en el vino, en el aceite,
articula el guión de su deseo;
se ablanda, se adelgaza;
ya su sobrio dibujo se le nubla,
ya, embozado en el giro de un reflejo,
en un llanto de luces se liquida.

Llama la atención la insistencia de Gorostiza en señalar que el vaso se encuentra en un *erial*, en un páramo atosigado por las altas temperaturas. Aunque también su contextura

²³⁰ En su lectura del poema en el disco de Voz Viva de México, Gorostiza pronuncia *tantaleante lucidez*, lo cual, bien visto, no deja de hacer sentido. Al evocar a Tántalo, el personaje mitológico condenado por los dioses a permanecer en medio de un lago y a padecer una sed insaciable, ya que cuando quería beber del agua que lo rodeaba, ésta escapaba como por arte de magia de su boca, Gorostiza le otorga a la frase una intensidad que se antoja insuperable. ¿No es esta la condena del hombre, como la del vaso, la de padecer una *tantaleante lucidez*, esto es, una lucidez que nunca satisface su objeto?

antropomórfica, que lo exhibe como un personaje atormentado por una suerte de "vacío existencial." Gorostiza concluye la estrofa con un broche de dos versos, en el que reúne visión fenomenológica y oído magistral para las expresiones habladas de la lengua. El vaso se disimula, se *emboza*; es decir, desaparece como vaso. Lo notable del asunto es que esta desaparición no es el resultado de una "borradura" o de un "raspado" sobre el papel, sino de... ¡una abundancia de la luz! Primer verso: *embozado en el giro de un reflejo*. Segundo verso: *en un llanto de luces de liquida*. Resulta obvio que en esta *licuefacción* de la luz resuena, además del sentido inmediato, "acuoso", un sentido agregado: la acción drástica del verbo "liquidar", que en el español de México significa matar, quitar la vida.²³¹ Cuando Gorostiza afirma que el vaso *en un llanto de luces se liquida* no podía haber encontrado una imagen más sugerente para mentar la autodestrucción del vaso por medio de la luz.²³²

El canto tercero la emprende contra la forma. De modo parecido a lo que sucedió con el vaso, ahora se nos avisa que *la forma en sí misma no se cumple*. Que ella es una entelequia ensoberbecida, dijérase, una persona que abriga grandes pretensiones, que se cree "la divina garza", pero que no resiste las mordeduras de la muerte. De entrada, se diría que la forma está rodeada de todos los prestigios. De ella es el *trono faraónico*. Todavía más: *Magnánima, deífica*, esto es, como si fuera una diosa, *rige con hosca mano de diamante*. Le convienen los epítetos esdrújulos. Todo en ella es magnificencia y esplendor. Le han hecho creer (pobre ingenua) que la poesía se postra a su pies, como si ella fuera otro de sus esclavos, y debiera solicitar su venia para cantar. Aquí Gorostiza, si no me equivoco, enfila los dardos de su ironía contra los adoradores de la forma que tanto abundan entre los postulantes de la poesía. El fetichismo de la forma, esa ofuscación poética que supone que el contenido es un componente secundario, y que lo principal es obedecer los dictados de una preceptiva que ordena con *hosca mano de diamante*, y que lo que manda es apegarse a

²³¹ Francisco J. Santamaría lo considera un "mexicanismo". "*Liquidar*: Destruir, inutilizar, acabar o concluir con una cosa; agotarla, malográndola o tirándola. Matar." La actual edición del diccionario de la Real Academia Española incorpora esta última acepción.

²³² El verbo *liquidar* cuenta con una breve pero significativa historia en la genealogía de Gorostiza. Recurre a él para definir los alcances de su primer libro de poemas, las *Canciones para cantar en las barcas*, en la concisa autopresentación que antecede a la selección de sus poemas en una antología española de nueva poesía mexicana. Ahí define Gorostiza, tajante: "Mi libro es un libro de liquidación espiritual." Véase Maroto, *Galería de los poetas nuevos de México*. Madrid, La Gaceta Literaria, 1928, p. 18

los moldes y a sus prestigios preestablecidos, recibe aquí una hiriente estocada. Pagada de sí con exceso, la forma

Está orgullosa de su orondo imperio.

¿En las augustas pituitarias de ónice

no juega, acaso, el encendido aroma

con que arde a sus pies la poesía?

¡Ilusión, nada más, gentil narcótico

que puebla de fantasmas los sentidos!

Más claro no podía estar. La forma cree que la poesía le rinde pleitesía, pero se trata de una mera ilusión, de uno de esos fantasmas (o simulacros, diría Epicuro) que saturan a los sentidos, y que propician el error. La ilusión, tal como la define Gorostiza, no es sino un *gentil narcótico*, que engaña a la imaginación con placenteras alucinaciones, y que satura de *fantasmas* a los sentidos. ¿Se dará cuenta la forma de que los *fantasmas* la asedian y que su imperio no es sino una fantasía? Más le valdría, en verdad. Cuando, gracias al concurso de la forma, presume la materia que ha logrado por fin un dibujo estricto, que se ha consolidado, en ese mismo instante ya está convertida en un puñado de cenizas, en *un jardín de huellas fósiles*. De la forma, lo que queda es el esqueleto, al que Gorostiza nombra con una metáfora implacable: *rojo timbre de alarma en los cruceros / que gobierna la ruta hacia otras formas*. Inerte, fosilizada, sólo alcanza a indicar que todo se encuentra en movimiento, y que tras sus escombros lo que quedará son otras formas, que de igual modo y en su momento perecerán.

¡Ah qué forma tan ilusa!, parece exclamar Gorostiza. *La rosa edad que esmalta su epidermis / --senil recién nacida-- / envejece por dentro a grandes siglos*. Su piel, desde que nace, es ya una piel envejecida. Sometida, por lo demás, al estrago vertiginoso del tiempo. Se le aplica a la forma lo que dictamina acerca del hombre el saber popular, a saber, que cuando nace es ya lo bastante viejo para morir.

In ictu oculis, susurra desde la penumbra la calavera medieval. En un parpadeo, en un abrir y cerrar de ojos, el hombre fortachón e impertinente ha sido reducido a una calavera. Los garfios de la muerte trepan como musgo por las paredes de la forma y la hostigan con mordeduras. Estas mordeduras son otra imagen de la fatalidad, pues por el

hueco que ellas abren se cuele el minuto terrible del colapso. Puesto que el reloj de la muerte es minucioso y puntual, nada detiene su camino. De tal suerte, *al soplo infantil de un parpadeo*, es decir, en un abrir y cerrar de ojos, al que Gorostiza visualiza como un candoroso juego de niños, la egregia masa ensalzada por la gravedad de la forma *podrá caer de golpe hecha cenizas*. El torreón presuntuoso estará besando el polvo. Otro triunfo definitivo del fuego.

¿UNA DERIVA ESCATOLÓGICA?

El canto cuarto simula darle un respiro a la forma. Se diría que hay algo en él de *intermezzo* lírico, o todavía mejor, de *divertimento*. La maquinaria opresiva de la destrucción necesita un descanso, y esta sección del poema se lo proporciona, abriendo un espacio para la divagación y acaso hasta para el desvarío. Un desvarío instantáneo, fugaz, que se sabe tal, y que por lo mismo no revestirá mayores consecuencias. Gorostiza no olvida que el sueño es uno de los territorios últimos del hombre, y que ahí habitan algunos de sus anhelos más antiguos y poderosos. El respiro de la forma no consiste en otra cosa que en convertirla, así sea por un momento, en un reducto del sueño. Sí, la forma está condenada a perecer; esto no cambia. *No obstante --¿por qué no?-- también en ella / tiene un rincón el sueño...* Lo que hace el canto es explorar las dimensiones de este sueño, que, de algún modo, se resiste a morir. ¿Y cómo lo define Gorostiza? Lo define en términos bíblicos, y casi como un recuerdo. Mejor que un sueño, parece, de entrada, un recuerdo arqueológico que se retrotrae a los pasajes del *Génesis* que relatan la Creación, así como la estancia de Adán en el paraíso... sólo que en este caso se trata de un *árido paraíso sin manzana*. El sueño del hombre es un sueño acotado, que lleva las huellas de la caída, y que retorna como un recuerdo desde ese pretérito al que no es posible escapar. El oxímoron vuelve por sus fueros: es un *árido paraíso*, bien visto: un contrasentido en el que se conjuntan las connotaciones idílicas del jardín legendario, y la sequedad del desierto, que se percibe como agobiante. La sequedad es también moral: este desierto está marcado por la ausencia de la manzana, lo cual indica un perjuicio imposible de reparar.

Esto vuelve onerosa la existencia del sueño, que no se reconoce a sí mismo, y que necesita encontrar, en algún lado, una puerta de escape para conjurar el agobio. Gorostiza le abre una de estas puertas. El sueño, se dice en el texto, es un *árido paraíso sin manzana /*

donde suele escaparse de su rostro, / por el rostro marchito del espectro / que engendra, aletargada, su costilla. Esta es, si estoy leyendo bien, una de las escasas referencias a la mujer en todo el poema, y se trata de una referencia espectral. ¡La mujer no es sino el sueño de un sueño! No sólo encarna un deseo de evasión, sino que ha sido engendrada de una costilla durante el consabido letargo de Adán, por lo que no alcanza a mostrar sino el mortecino rostro... ¡de un espectro!²³³

Se trata, a todas luces, y así lo reconoce el poema, de un *sueño inhóspito*, que no sólo agobia a la criatura, sino que, podría decirse, también trata de expulsarla, de volverla extranjera en el seno de su heredad. De ahí el intento de disparlo. Que no sirve de nada. Porque, *el sueño es cruel, / ay, punza, roe, quema, sangra, duele*, y no se ha inventado todavía un remedio para librarse de él. *Tanto ignora infusiones como unguentos*. Travestido en mujer, maravilloso ser que promete delicias inefables, este sueño conduce a la frustración... aunque no siempre se mantiene, creo que es justo reconocerlo, este carácter espectral. Si bien en un pasaje anterior lo que de ella se rescata es *el rostro marchito del espectro*, imagen capaz de producir escalofrío, hay cuando menos un par de menciones que se antojan mucho más positivas, dentro de lo que cabe, ligadas ambas por cierto a connotaciones de naturaleza sexual. Me impresiona esta descripción del orgasmo, tejida en torno a una imagen del pecho de la mujer, que adquiriría durante el clímax una especial cualidad floral. El escritor evoca, en efecto, ese momento culminante en que *el rojo caliz del pezón macizo*, aparecería como una *sola flor de granado / en la cima angustiosa del deseo*. En otro tramo del poema, reaparece una parecida evocación. Mejor que una presencia, lo que aquí se denota es la ausencia de la mujer, mejor dicho: la imposibilidad de tocarla. Por eso dice que *la rapiña del tacto no se ceba... sobre el templado nácar de su vientre*; a lo que agrega, como para confirmar lo anterior, *ni la flauta Don Juan que la requiebra / musita su cachonda serenata*. Lo que era posible en otro momento, como por ejemplo *templar* el vientre de una mujer, precioso verbo que sugiere la artesanía del laudero en el trance de afinar su instrumento, y de dejarlo listo para la ejecución; o bien el cortejo

²³³ El agua "originaria" de los primeros versos, como se recuerda, fue calificada por Gorostiza como *umracesible*. Los hombres, por el contrario, se saben condenados a marchitarse.

de la mujer, a la que se "requiebra" con la *flauta Don Juan*, con la que se entonaría una *cachonda serenata*, se vuelven imposibles merced a la inevitable corrosión tempórea.

Vale la pena indicar que este verso prefigura la estrategia que utilizará Gorostiza para abordar al conjunto de los seres que integran la naturaleza: no se referirá nunca de modo directo a ellos, sino que los nombrará a través de un rodeo que permite un uso muy libre de emblemas culturales. Al órgano sexual, de tal suerte, no se lo mienta nunca de modo directo, sino a través de una imagen trabajada por la cultura. Gracias a esta mediación, que indica una toma de distancia, y un cierto guiño irónico, el sexo masculino no alcanza a ser nombrado sin que se le sobreponga, como para acallarlo, ¿o para elevarlo a la enésima potencia?, la figura irresistible de Don Juan, el seductor por antonomasia, incapaz ahora de musitar su serenata mozartiana.

Ubicada en un terreno sembrado de imposibilidades, la forma tenía por fuerza que claudicar; y con la forma, el vaso de agua, que deserta la perfección cumplida y se convierte en un molusco vergonzante que se arrastra de modo subrepticio hacia lo informe. ¿Cómo retrata Gorostiza a este vaso transformado en molusco? Lo coloca en fase de transición. De suerte que el vaso deja de ser lo que es. Tan es así, que la frase *momento justo*, en este contexto, debe sonar paródica. *Momento justo*, ¿en qué sentido?, ¿y para qué?:

El vaso de agua es el momento justo.

En su audaz evasión se transfigura,

tuerce la órbita de su destino

y se arrastra en secreto hacia lo informe...

No hay duda: se trata de un tránsito vergonzante. Como una serpiente que arrastra su vientre contra el suelo, y que lo hace en secreto, como ocultándose debajo de la mesa, el vaso se enfila hacia lo que carece forma --dicho de otra manera, si se busca la precisión: hacia lo inexistente--. De modo análogo, afligida por sordos martillazos (¿se quería una imagen más drástica?), la forma *da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso*. Retorna la *llaga*, que implica dolor, y que abre una canal para que se "desangre" la forma, a la vez que conecta con una de las frases más inquietantes del fragmento, tejida toda en torno a la pulsión de muerte, cuando menciona: *el oscuro deleite del colapso*. Como si una

fuerza oscura, innominada, obligara a la forma a perderse, de suerte tal que este perderse estaría acompañado por un goce, por un deleite inconfesable. Habría un gusto de morir, y este gusto tendría que ser obsceno, parece adelantar Gorostiza. Mas, de igual modo, ¿cómo atajarlo y resistirlo?

Dentro del contexto de una muerte precoz (¿Pero no se diría que casi en todos los casos la muerte se nos aparece como un hecho "prematureo", que llega antes de tiempo? El soneto "A una rosa", atribuido a Góngora, así lo sugiere cuando dice: "porque en tu hermosura está escondida / la ocasión de morir muerte temprana"), acontecimiento que se alimentaría de unos escombros que se acumulan poco a poco, surge lo que podría ser el contrapunto... ¿salvífico? No sé, en justicia, si lo podría llamar así. Diría, mejor, que se trata de un sueño dirigido ya no hacia el pasado sino hacia el porvenir, de un desvarío que supone una instantánea transfiguración, gracias a la cual la torpeza del lodo (constitutiva de la criatura) se ve sustituida por una materia cuasi etérea, que al adelgazarse se eleva hacia el cielo, como si por obra de un portento hubiera perdido la gravedad. La carne flota, liberada de pesadumbre, y se dirige a las alturas atraída por un llamado superior. Un potente rugido adquiere instantánea primacía sobre la luz. Gorostiza afirma que la forma (¿no es la criatura misma?) *oye nacer el trueno del derrumbe*. No dice que lo ve, dice que "lo oye", con lo que el sentido del oído toma la delantera. Agrego, por lo demás, que no "oye" el trueno en tanto tal. Lo que "oye" es su adelantarse, su luminosa anticipación: *Oye nacer el trueno del derrumbe*. A una tal audición, lo que le sigue, y esto es una sorpresa, es una sensación alucinatoria: el cuerpo se derrama como disuelto por un ácido, pierde peso y empieza a flotar. Se produce la claridad de un silencio que sólo podría emerger en la inminencia de algo que carece de nombre. Nada presagiaba esta escena, en la que se advierte el temblor de lo inusitado. Se trata, si no me equivoco, de una visión contagiada de misticismo, y que puede asociarse a un pasaje evangélico de contenido escatológico. Ni resurrección de la carne ni transfiguración de la materia. Los tiempos no se han cumplido. Cuando la visión empezaba a adquirir un viso verosímil, un Gorostiza risueño la disuelve en el aire como si se tratara de una pompa de jabón:

Temprana muerte de esa muerte niña
que nutre en sus escombros paulatinos,

anhela que se hundan sus cimientos
bajo sus plantas, ay, entorpecidas
por una espesa lentitud de lodo;
oye nacer el trueno del derrumbe;
siente que su materia se derrama
en un prurito de ácidas hormigas;
que, ya sin peso, flota
y en un claro silencio se deslíe.
Por un aire de espejos inminentes
¡oh impalpables derrotas del delirio!
cruza entonces, a velas desgarradas,
la airosa teoría de una nube.

Conjeturo que el pasaje juega con la imagen de un sueño que simula una transfiguración de la carne. Sin pasar antes por la región de los muertos, esta carne habría sido llamada --en directo-- a fundirse con Dios. Tal sueño, habría que reconocerlo, no es una invención de Gorostiza, sino de los apóstoles. La segunda venida de Cristo se cernía sobre las primitivas comunidades cristianas como un presagio y como una promesa que podían advenir en cualquier momento, ahora, mañana mismo, por lo que había que estar preparados para asistir al anunciado Juicio Final y la resurrección de los muertos.²³⁴

El acontecimiento anunciado incluye no sólo la consabida resurrección de los difuntos, sino --detalle notable-- la transfiguración de los vivos, quienes experimentarían un cambio misterioso en su constitución para ser transportados a la presencia del Señor. Esta sublimación de las criaturas la explica Pablo en su primera *Epístola a los Tesalonicenses*: "Porque el Señor mismo con voz de mando, con voz de arcángel, y con trompeta de Dios, descenderá del cielo; y los muertos en Cristo resucitarán primero. Luego nosotros los que

²³⁴ Las palabras de Cristo recogidas en el evangelio de Mateo así lo hacen saber: "De cierto os digo, que no pasará esta generación hasta que todo esto acontezca. El cielo y la tierra pasarán, pero mis palabras no pasarán." Véase, *San Mateo*, 24. 34-35

vivimos, los que hayamos quedado, seremos arrebatados juntamente con ellos en las nubes para recibir al Señor en el aire, y así estaremos siempre en el Señor.ⁿ²³⁵

Creo que lo que se barrunta en el breve pasaje de Gorostiza, es un arrebato que anula el peso de las criaturas y que las deja flotar en las alturas de un cielo en el que sólo falta que aparezca el Señor. Pero éste --¡oh contrariedad!-- no aparece. La visión se disipa cuando una nube sarcástica y juguetona atraviesa los cielos, sustituyendo con la suya la esperada presencia. La *teoría de una nube*, la "visión" de una nube (que este es el significado primordial de la palabra "teoría"), hace trizas el sueño. Para llegar a ello, Gorostiza echa mano de los siguientes ingredientes. Primero, la fuerza de un anhelo muy poderoso: la criatura *anhela que se hundan sus cimientos*, explica el verso, *bajo sus plantas, ay, entorpecidas / por una espesa lentitud de lodo*. Se trataría, según se dice, de un deseo de "colapso". Segundo: este deseo cristaliza; la criatura "oye" que surge *el trueno del derrumbe*. Tercero: las consecuencias de lo anterior. La criatura experimenta el "derramarse" de su carne con una sensación que se describe como *un prurito de ácidas hormigas*. Como resultado, el cuerpo cesa de obedecer a la ley de la gravedad, y queda suspendido, flotando en el espacio. Por eso siente que su materia *en un claro silencio se deslíe*. Y que así, gasificado, se eleva a las alturas.

Empero, el silencio que precede a los grandes acontecimientos es en este caso engañoso. Todo ha sido el resultado de una ilusión, o de una alucinación, que es casi lo mismo, relacionada con la inminencia. La criatura se habría quedado deslumbrada por *un aire de espejos inminentes*, el que anuncia el fin de los tiempos. La epifanía juguetona de la nube, única *teoría* disponible, acaba con sus expectativas, y la devuelve a la realidad.

EL REINADO DEL FUEGO (SEGUNDA PARTE)

Aunque cristalizada en el vaso de agua, la forma no tiene asegurada su permanencia. Los batallones de la muerte minan sus cimientos y acaban por derruirla, y convertirla en polvo. Para lograrlo, el poema recurre a dos argumentos implacables. El primero, invoca los términos perentorios del tiempo. Hay un *perpetuo instante del quebranto* que la forma no puede evadir. Cuando este momento aflora, resulta imposible

²³⁵ *1 Tesalonicenses*, 4. 16-17 Una idea similar, "los muertos serán resucitados incorruptibles, y nosotros seremos transformados", se lee también en *1 Corintios*, 15. 52

dar marcha atrás. El segundo, que sella la acción corrosiva de Cronos, inscribe en la forma el código de la destrucción. Así, la forma misma, como dice el poema, *se abandona al designio de su muerte*, donde la palabra *designio* implica un "diseño", un propósito inscrito en ella con antelación. Es la combinación de estos dos componentes lo que conduce a la catástrofe. Aunque se ha dicho que "los molinos de los dioses muelen despacio", como sostenía Sexto Empírico, lo cierto es que llega un momento en que aquello que había tardado siglos en madurar se precipita y alcanza su resolución en unos cuantos instantes. Me parece que a esto alude la expresión *perpetuo instante del quebranto*, utilizada por Gorostiza. El *quebranto* amenaza desde siempre, vive, por decirlo así, en permanente acecho, como esperando, oportunista, la micra de tiempo que le permitirá no sólo desplazar, sino también desarticular lo existente. Dislocados de su pertenencia aquí en la tierra, en la que ya no tienen nada que hacer, la totalidad de los entes se deja arrastrar por un torbellino que los eleva hacia las nubes, que los hace trizas en algún momento de su trayecto, y que acaba por instalarlos en los umbrales de la nada.

El elemento novedoso es el *instante del quebranto*. La forma, que está en el vaso, se sustrae por un instante al vaso de agua; de este instante, insignificante, milimétrico, derivan efectos portentosos. La acción del *atormentado remolino*, según las palabras de Gorostiza, obliga a un "replegarse" de los entes. Este "repliegue" es significativo, en tanto que indica una suerte de evolución inversa, algo así como un "regreso a la semilla", orquestado por el poema como un retorno hacia Dios. Al ascender a las alturas, los seres todos del universo enfilan, en efecto, *hacia el sopor primero*, hacia el sueño "originario" del que una vez brotaron; se entiende, así, que no opongán reparo en *construir el escenario de la nada*. Por el delgado conducto de este instante, el del *quebranto*, pasan miríadas y miríadas de seres que se arremolinan buscando el antiguo centro que les pertenecía, y no les importa arrastrar en su movimiento de fuga a las mismas lumbreras del firmamento:

Las estrellas entonces ennegrecen.
Han vuelto el dardo insomne
a la noche perfecta de su aljaba.

Gorostiza, que ha descrito la intermitente luz de las estrellas como un "llanto" (*a donde sólo el ritmo / de los luceros llora*), y que en otro pasaje las nombra *punto sobre las*

ies / de las tinieblas, ahora las define como un *dardo insomne* que regresa a la oscuridad impenetrable de su estuche. La tiniebla más espantosa se apodera del universo.

LA CALCINACIÓN DEL LENGUAJE

Ninguna destrucción está completa si no desaparece la palabra con que se nombran los objetos que la destrucción pretende haber eliminado. Mientras subsista el nombre, el sustantivo, existe la posibilidad de evocar el objeto con el que éste se encuentra vinculado, y acaso hasta la posibilidad de reconstruirlo. El nombre no sólo es designación y vínculo, es también remembranza, recuerdo, arqueología secreta, huella del ente y de su despliegue, garantía de retorno. La reliquia del nombre contiene y a la vez alienta la promesa de un traer a presencia. El secreto de su poderío se llama restitución. Nombrar el objeto es restituir aquello que se había alejado, o que, de plano, había desaparecido en el horizonte. Lenguajes puede haber muchos, como señala Walter Benjamin, pero es seguro que no conocemos otros lenguajes *nombradores* como el de los hombres.²³⁶ Con esto señala Benjamin el peculiar vínculo entre el hombre y la naturaleza, un vínculo que no puede pensarse fuera del lenguaje, y que consta de dos aspectos complementarios. Por un lado, la naturaleza, aunque muda, se comunica en el lenguaje; habla en el lenguaje. Por otro, el hombre, inserto en la comunicación previa de la naturaleza, asigna nombres a las cosas y puede dominarla, como su amo y señor. De donde resulta que el hombre, y sólo él, puede otorgar los nombres. En este sentido el nombre, como sugiere Benjamin, es un lenguaje dentro del lenguaje, porque presupone una comunicación anterior a la que acaso sólo le faltaba la palabra.

Para que la destrucción del universo sea irreversible y completa, la palabra nombradora tiene también que desaparecer. Esto quiere decir que la acción del *perpetuo instante del quebranto* no podría cumplirse mientras el hombre mismo no ahogue la palabra con la que nombra todos los objetos. ¿Con la que nombra? ¿No sería mejor decir, con la que los *canta*? El canto sexto del poema no alude de modo directo a la palabra, ni al lenguaje denotativo como tal, sino a los himnos y los trenos con los que el hombre ensalza la belleza. Este rodeo no debe confundirnos. En ningún lado la pureza nombradora del

²³⁶ Véase Walter Benjamin, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, pp. 59-74

nombre resplandece tanto como en el cántico, que nada predica y que nada instruye, y que mejor que limitarse a designar lo que es, equipara el tono musical con la palabra en su función nombradora. De tal modo, la música se vuelve nombre y el nombre, a su vez, se vuelve música, con lo que las relaciones predicativas pasan a un segundo plano. Ni afirmación ni negación en el plano lógico de lo que se expresa, sino soberanía del nombre que queda aislado y que casi se torna autosuficiente, vibrando con la solitaria belleza de la melodía. ¿Quién puede refutar un tono?, preguntaba Nietzsche. ¿Quién puede refutar la palabra que vibra con la música?

El poema no se propone refutarla. Quiere algo más esencial: ahogarla. Enmudecerla. Que deje de cantar. Es interesante observar que los únicos pasajes dentro de todo el poema en el que aparece la palabra *hombre* están vinculados con la destrucción del lenguaje, como indicando de este modo que el ser racional y el lenguaje se pertenecen mutuamente, y que no pueden concebirse en definitiva el uno sin el otro. Lo peculiar del canto sexto estriba quizás en que éste ofrece el único momento en el que el hombre interviene como responsable de una acción en el transcurso del poema. A él le toca ahogar, *con sus manos mismas*, y creo que la expresión enfática sirve para señalar su responsabilidad, *los himnos claros y los roncros trenos / con que cantaba la belleza*. Pero su acción no es arbitraria ni depende de una decisión personal, ajena al contorno de lo que sucede. Parece, más bien, una acción concertada que se corresponde con el destino total del universo, y por ende, de la naturaleza, con la que el hombre, supongo, se mantiene en comunicación. La contribución del hombre a la catástrofe consiste en este acto derogatorio. Si la naturaleza ya había enmudecido, ahora le toca a él apagar el brillo de sus cantos.

Hay una correspondencia entre una acción y la otra. Mientras el fuego abrasa con sus llamas el universo, levantando una pira sin precedentes, a la que el poema califica de "arrogante", el hombre cancela la posibilidad del cántico. Cito a continuación el pasaje que exhibe esta correspondencia:

Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma

se abrasan, consumidos por su muerte
--¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!--
el hombre ahoga con sus manos mismas,
en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y los roncros trenos
con que cantaba la belleza...

Ahoga, reitera el poema, *los trenos e himnos que loaban / la rosa marinera*. Pareciera que la naturaleza se comunica de modo tan inmediato con el hombre, que éste no puede evitar la imagen antropomórfica, que resulta ser siempre la más exacta, o cuando menos, la más entrañable. La rosa, de tal suerte, no puede ser tan solo una rosa, necesita algún atributo que exhiba su íntima conexión con la naturaleza de quien la nombra. Si Xavier Villaurrutia habla de "la rosa encarnada de la boca, / la rosa que habla despierta / como si estuviera dormida", Gorostiza se referirá, fiel a la resaca de su primer libro, las *Canciones para cantar en las barcas*, a la *rosa marinera*, aquella que *consume el periplo del jardín / con sus velas henchidas de fragancia*.²³⁷

Como ahoga también los cánticos que loaban *el malsano crepúsculo de herrumbre*, al que llama, continuando con sus metáforas jardineras, *amapola del aire lacerado / que se pincha en las púas de un gorjeo*. La imagen evoca una extremada fragilidad de la naturaleza, que quizás no habría que perder de vista. El "gorjeo", el canto, pese a su suavidad, "hiere" con las "púas" de su inocente música a esa *amapola del aire lacerado* que es el crepúsculo. Un crepúsculo, por otra parte, ya vulnerado de por sí por la acción del tiempo que lo ha teñido de herrumbre. Igual ahoga el canto con el que cantaba a *la febril estrella*, definida enseguida como una *lis de calosfrío*, y así mismo, como un *punto sobre las íes / de las tinieblas*. Es obvio que estos calificativos, por una ley refleja, califican igual el estado anímico del nombrador, quien resulta nombrado a través de lo que nombra, en una suerte de hipálague intermitente que despunta en ciertos pasajes del poema.

²³⁷ "Nocturno rosa", en Xavier Villaurrutia, *Obras.*, p. 57-58. El poema, por cierto, y esto indica un juego de correspondencias, está dedicado a José Gorostiza.

Metáfora tras metáfora, Gorostiza abunda en las referencias jardineriles. Así, el *rojo cáliz del pezón macizo*, como se vio, se le aparece como una *flor de granado / en la cima angustiosa del deseo*; mientras que el *sueño amigo*, el sueño reparador, se le impone como una *mandrágora* que crece *en los escombros cotidianos*, como si la ruina (y hasta la mohína) de cada día fuese el alimento propicio para su surgimiento. La destrucción del canto remata con una alusión final, de orden abstracto, en la que Gorostiza da a entender que el hombre ahoga de igual modo los himnos con los que elogiaba

..todo el esplendor de la belleza
y el bello amor que la concierta toda
en un orbe de imanes arrobados.

¿Querría esto decir que desaparecen tanto la belleza del mundo como el amor invisible al que se debe su armonía? Bien puede ser. El hecho es que se apagan los cánticos y, con ellos, el éxtasis de la criatura, que ya no sabe a dónde dirigirse, puesto que le han quitado, podría presumirse, no sólo las referencias espaciales, sino aquellos espejos de belleza que solían fascinarla con la potencia de un imán. Sin islas de hermosura, el arrobo desaparece. El páramo eliotiano continúa aproximando su cerco.

Si el canto sexto cedía la iniciativa a los hombres, quienes ahogan ellos mismos la posibilidad de los cánticos, el séptimo los despoja de esta iniciativa, y los reduce a una pasividad que se antoja desesperante. El ser racional deja de ser el sujeto activo de la acción, y no le queda sino sumergirse en la contemplación de lo que sucede. Como si presintiera la nada que lo espera en algún sitio de su trayecto, el hombre tiene oídos tan sólo para el silencio. Ahí, envuelto en el silencio de las revelaciones, descubre que su lenguaje se calcina, y que ha quedado desprovisto de significación. Incapaz de reaccionar, lo único que se sabe es que este agotamiento le deja en la boca *un sabor de tierra amarga*. Un sabor a cenizas.

En cuatro versos resume Gorostiza la anulación del lenguaje, y en ellos queda patente que esta es otra de las consecuencias del fuego. También el lenguaje es abrasado por las llamas que envuelven al universo, y también de él puede decirse que muere calcinado. *El hombre descubre en sus silencios* --anota José Gorostiza-- *que su hermoso lenguaje se le agosta, / se le quema* --confuso-- *en la garganta, / exhausto de sentido* Si el

verbo agostar, de resonancias campesinas, alude a la sequedad de una tierra incapaz de albergar la vida, el verbo quemar es todavía más drástico. El lenguaje se *quema* en la garganta del hombre balbuciente, quien descubre en ese momento que su lenguaje se ha quedado sin significación. Y que ya nada puede decirse con él. Por eso agrega Gorostiza: *Y de su gracia original no queda / sino el horror de un pozo desecado / que sostiene su mueca de agonía.*

Aunque privilegio del hombre, no siempre describe Gorostiza este lenguaje que se quema en términos positivos. La palabra nombradora no sólo sirve para traer a presencia los múltiples rostros del universo; sirve también para calumniar y dar mordidas ponzoñosas. Se destruye, pues, no sólo el *aéreo lenguaje de colores*, esto es, el lenguaje de la retórica, que se jacta del exacto matiz *en el humo aterrado de sus sienas*, donde "aterrado", delicias de la polisemia, alude quizás no sólo a los tonos "terrosos" del lenguaje, sino a una condición anímica muy específica: la del hombre "aterrorizado" por la destrucción. Concluye, pues, no sólo este lenguaje que (imitando un poco las maneras de Villaurrutia) *discurre en la ansiedad del labio / como una lenta rosa enamorada*. También perece el lenguaje canceroso de la calumnia, aquél que *oscuramente reptá / e hinca enfurecido la palabra / de hiel, la tuerta frase de ponzoña*. El lenguaje de la traición pero también el de la oración, que asciende *en columnas de ritmos espirales*. Todo él, en lo positivo y en lo negativo, desaparece. Impedido para siempre del ejercicio de sus audacias.

LA HORA DE LA RESTITUCIÓN UNIVERSAL

Todos los seres aspiran al Uno, cada cual en la medida de su poder, aun el que ocupa el último rango en el universo.

Porfirio

Con la desaparición de la palabra nombradora parece haber sido eliminado el obstáculo que impedía que el universo como un todo se despeñe en la destrucción. Al franquear esta frontera, este límite interpuesto por la palabra, que parecía fungir como reducto de la preservación, ya nada impide que el derrumbe arrase con toda forma de vida sobre la tierra. Se inicia, así, dentro de un *crescendo* vertiginoso, una suerte de "involución" de todas las especies, las cuales, animadas por un movimiento de retorno, se disuelven unas en otras en un recorrido que pasa como en una escalera de las formas superiores a las

inferiores, hasta llegar a los elementos inanimados. Así, los animales se convierten en plantas, y las plantas a su vez en piedras. Es como si todos los entes que componen el mundo, poseídos por un hambre cósmica, se devoraran los unos a los otros. De suerte que, como explica el poema, el animal es devorado por la planta; la planta, por la piedra; la piedra por el fuego, el fuego por el mar, el mar por la nube, la nube por el sol, y así hasta que todo el universo se convierte en un *fecundo río de enamorado semen* que regresa de nuevo a las entrañas del Creador. Debe hacerse notar que, ¿por pudor?, ¿por evitar un aspecto escabroso que rozaría los límites de lo creíble?, el poema de Gorostiza no menciona nunca, dentro de este proceso de restitución cósmica, a la criatura racional. El destino del hombre --y el de sus creaciones-- se da por incluido dentro de este derrumbe de la materia, sin que haya ninguna referencia explícita al respecto. Quizás se da por un hecho, según la lógica del contagio, que el colapso del lenguaje implica el de la criatura que se comunica en él y por medio de él.

Esto no le resta un ápice al poema su carácter ciertamente inquietante. ¿En base a qué supone el poema este regreso del universo a su matriz originaria? ¿Qué autoriza al poeta a imaginar que lo que hizo el Creador en siete días, y que además vio que era bueno, como se relata en el *Génesis*, tendría que deshacerse durante la lectura del poema? La sola idea de que el universo tendría que regresar sobre sus propios pasos hasta poner sus plantas en las arenas movedizas de la nada, así sea la nada entendida como requisito previo de una nueva Creación, parece por sí misma no sólo tan inusitada, sino tan poco "respetuosa" de la obra de Dios, que puede resultar inaceptable para algunos creyentes. Hay indicios de que *Muerte sin fin*, en efecto, es un poema incómodo para los intelectuales religiosos. Acaso por ello, y como previendo desde entonces las suspicacias que el poema podría suscitar, Jorge Cuesta terminaba una de las reseñas que escribió acerca del poema de su amigo Gorostiza con estas provocadoras palabras: "...al señalar el libro a los Santos Varones, a los padres de la iglesia apostólica, les recomendaría que no dejaran de comunicar su lectura al interior de su alma. Les recomendaría que se asomaran a ella y que le dieran la noticia de esta creación a voz en cuello, a la altura que lo oyeran los sitios más profundos, más ancestrales de su cavernosa conciencia: y que de este modo llamaran a sus dormidos

habitantes: <<¡Momias del amor de Dios, fósiles de la fe, parásitos del intestino espiritual, salid a respirar un poco de aire religioso fresco!>>²³⁸

La idea central del poema, sin embargo, que no es otra que el regreso de las criaturas a la boca de la que surgieron, se apoya en varios pasajes del Nuevo Testamento, y es, por cierto, una premisa indispensable en la noción cristiana de la resurrección de los muertos y la transfiguración de los vivos, quienes, según afirmaciones de Pablo, en el fin de los tiempos serán arrastrados todos a la presencia del Señor. En la historia de la teología cristiana, esta idea de la *apocatástasis*, palabra griega que significa restitución, está asociada no sin justificación a uno de los teólogos más brillantes de los primeros tiempos, el neoplatónico Orígenes, quien explica esta idea en su obra fundamental, *Acerca de los principios*. En la base de las concepciones de Orígenes, se encuentra una creencia en los poderes incommensurables del *logos*, entendido como la palabra divina de la que todo ha surgido, y a la que, por lo tanto, todo ha de regresar. En su tratado *Contra Celso*, postula el filósofo alejandrino: "afirmamos que el Logos dominará un día sobre toda naturaleza racional y transformará a toda alma en su propia perfección; cuando cada uno, haciendo simplemente uso de su potestad, escoja lo que quiera y permanezca en lo que escogiere."²³⁹ Exhibiéndose como un campeón del libre arbitrio, Orígenes piensa que la criatura en libertad tarde que temprano, habiendo pasado por las penitencias por las que tenía que pasar según la magnitud de sus pecados, se reconducirá por el camino del bien, que no es otro que el de la racionalidad representada por Dios y su hijo único, Jesucristo. Ese será el tiempo, según Pablo, en que Dios será todo en todos.²⁴⁰

La dimensión cosmológica de la *apocatástasis*, parece advertirse mejor en el siguiente pasaje de *Acerca de los principios*: "Porque el fin es siempre como el principio; y por lo tanto, así como hay un fin de todas las cosas, así debemos entender que hubo un

²³⁸ Jorge Cuesta, "Una poesía mística", en *Poesía y crítica*, p. 343 El subrayado es de Cuesta.

²³⁹ Orígenes, *Contra Celso*, p. 582

²⁴⁰ *I Corintios*, 15. 28 Aunque puede presumirse que Gorostiza leyó a Plotino, otro neoplatónico, no existe ningún indicio directo de que haya leído a Orígenes. La palabra que aquí ha servido de clave, *apocatástasis*, la menciona Salvador Elizondo en un ensayo ya clásico sobre el poema de Gorostiza. Véase Salvador Elizondo, *Teoría del infierno y otros ensayos*. México, El Colegio Nacional-Ediciones El Equilibrista, 1992, p. 123 Con todo, es de justicia señalar que en un libro de 1916, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, José Vasconcelos ya mencionaba de modo aprobatorio la noción del retorno: "...nuestra fantasía podrá coincidir con los místicos

comienzo; y así como hay un fin para muchas cosas, así surgen desde un principio muchas diferencias y variedades, que otra vez, a través de la bondad de Dios, y por la sujeción a Cristo, y a través de la unidad del Espíritu Santo, se reúnen en un final, que es semejante al principio."²⁴¹

No hace falta decir que *el perpetuo instante del quebranto*, trance estratégico a partir del cual se inicia el despeñarse de todas las cosas hacia su fuente originaria, domina de manera absoluta en los últimos cuatro cantos del poema de Gorostiza. A partir de aquí, el poema deja de ser disquisición y se convierte en un relato maravilloso que refiere las increíbles transformaciones de la materia en su retorno a los principios. No ha faltado quien vea, por cierto, en este movimiento de regreso, un trasunto invertido de la hipótesis darwiniana, como tampoco ha faltado el discurso espeluznado que ve en él una deplorable recaída en el panteísmo. Fiel a su sistema de volver siempre sobre sus pasos, como si se replegara para tomar un nuevo impulso, el relato de la restitución universal comienza aludiendo de nuevo a este instante privilegiado, el minuto del *quebranto*:

Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta
en el minuto mismo del quebranto,
cuando los peces todos
que en cautelosas órbitas discurren
como estrellas de escamas, diminutas,
por la entumida noche submarina,
cuando los peces todos
y el ulises salmón de los regresos
y el delfín apolíneo, pez de dioses,
deshacen su camino hacia las algas...²⁴²

que nos juzgan a las criaturas obra de Dios y capaces de volver a él." Véase José Vasconcelos, *Obras completas*, t. III. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959, p. 53

²⁴¹ Orígenes, *De principiis*. Tomado del servidor de la Christian Classics Ethereal Library. [Http://www.ccel.org/fathers2/ANF-02/TOC.htm](http://www.ccel.org/fathers2/ANF-02/TOC.htm) La traducción del inglés es mía.

²⁴² Transcribo, como ejemplo de las críticas que ha suscitado *Muerte sin fin* en el medio católico, este pasaje del poeta y sacerdote Manuel Ponce: "(...) tan bello espectáculo se levantaba sobre una columna ideológica sin consistencia, ya perfectamente catalogada por los tratados, en su inepcia evolucionista." Véase, Manuel

La evolución invertida, en caso de que se acepte el término, consistiría en este movimiento descendente que lleva de las formas superiores a las inferiores. De tal suerte, los animales y los peces "involucionan" en vegetales: *deshacen su camino hacia las algas*, como lo dice de modo inmejorable el endecasílabo. Lo que sucede con los peces, sucede también con las aves y otros animales de sangre caliente, como los mamíferos. El catálogo de Gorostiza incluye al *tigre que huella / la castidad del musgo*, al ciervo, tan veloz, que merece que se le llame con el nombre del viento; al *cerdo Luis XV, gemebundo*, y al *león babilónico / que añora el alabastro de sus frisos*; todos ellos, como indica el poema, emprenden el retorno *a sus mudos letargos vegetales*. El catálogo de las aves comprende a la alondra, al *solitario buho que medita / con su antifaz de fósforo en la sombra* (la descripción de Gorostiza recuerda que el buho es el emblema de los filósofos), a la *golondrina de escritura hebrea*, y al gorrión.²⁴³ Las aves todas se disipan, según la expresión del poema, *en la noche enroscada del reptil*. Pero igual los reptiles, y todo lo que nada o vuela, sufre una retracción inexorable que conduce a estos seres, o a lo que queda de ellos, una vez que han sido triturados por los molinos de los dioses, hasta la gruta del silencio. La descripción de Gorostiza resulta escalofriante: *cuando todo --por fin-- lo que anda o rept / y todo lo que vuela o nada, todo, / se encoge en un crujir de mariposas, / regresa a sus orígenes / y al origen fatal de sus orígenes, / hasta que su eco mismo se reinstala / en el primer silencio tenebroso.*²⁴⁴

Impresiona, en esta descripción del holocausto, la sabia mezcla de lenguaje figurativo con el lenguaje conceptuoso del tratadista. Gorostiza imagina una secuencia de imágenes musicales que compendian de modo inusitado la catástrofe del universo. El ruido que produce la consunción de las criaturas, envueltas como están en la bola de fuego, Gorostiza lo escucha como una música concreta, de algún modo "imposible", y que sin

Ponce, "Dios y el poeta", en *Abside*, vol. XIX, 1955, p. 330 Para la acusación de panteísmo, véase Alfonso Castro Pallares, *Dios en hexámetros*.

²⁴³ Este magnífico verso, "la golondrina de escritura hebrea", sugiere una lectura de las *Soledades* de Góngora. El vuelo de unas grullas veleras evoca, según Góngora, los caracteres de una escritura sobre el papel del cielo: "caracteres tal vez formando alados / en el papel diáfano del cielo / las plumas de su vuelo" (*Soledad primera*, vv. 609-611), véase Luis de Góngora, *Soledades*. Edición de Robert Jammes. Madrid, Clásicos Castalia, 1994.

²⁴⁴ Me hago eco, en este pasaje, del comentario de Gabriel Méndez Plancarte: "(...) la escalofriante *Muerte sin fin* de José Gorostiza", en *Abside*, vol. VIII, núm. 4, p. 384

embargo alcanza a figurarse. Todo lo existente, las aves, los reptiles, los mamíferos, según la afirmación del verso, *se encoge en un crujir de mariposas...* La magnitud inconcebible de la catástrofe contrasta con la delicadeza de la imagen empleada por el poeta: son las levísimas mariposas las que producen el crujido de lo inconmensurable. Un crujido que parece perderse entre los cerros y disolverse en la lejanía, hasta que ya no queda de él sino el eco, del que a su vez nada subsiste, pues concluye cuando se reinstala *en el primer silencio tenebroso*.

El lenguaje conceptuoso del tratadista se hace patente en las generalizaciones y la mirada omniabarcadora. Todo lo que anda o reptá, todo, insiste Gorostiza, *regresa a sus orígenes*. Esta referencia a la "totalidad", le otorga un rango peculiar a su discurso. Señalar, por otra parte, que el mundo conocido tiene un origen y que debe de modo necesario volver a él, es una generalización filosófica, que sin duda podría suscribir, si es que no viene directamente de él, el teólogo que escribió el libro *Acerca de los principios*. Gorostiza refuerza la idea de la restitución recurriendo a la antanaclasis. No sólo *regresa a sus orígenes* el mundo animado, sino que, al hacerlo, *regresa también al origen fatal de sus orígenes*, lo cual señala una diferencia. Mejor que un ingenioso trueque de palabras, Gorostiza implica con lo anterior, si no estoy leyendo mal, un nivel existencial y otro ontológico, que no habría que dejar en el olvido. Los entes todos regresan a su origen en tanto entes, lo cual satisface el nivel de la existencia, pero además de esto, también regresan a un origen más primordial, el del ser, ahogándose, por decirlo así, en las entrañas de aquél que a su vez es el principio de su principio, es decir, en el ser del Creador. La distinción de estos dos niveles sugiere, como el lector habrá comprobado, que en Gorostiza el talento imaginativo del hombre de letras no excluye las finuras del pensador.

Falta observar, para decirlo de paso, que el adjetivo *fatal*, empleado por Gorostiza al hablar del regreso *al origen fatal de sus orígenes*, resuena en este verso con dos significaciones complementarias. La primera significación de *fatal*, refiere un origen necesario, sin el cual los seres creados no hubieran podido existir. La segunda, a la que sobredetermina la trama del poema, indica que este origen es *causa* de su muerte.

También las plantas ingresan, por pie propio, podría decirse, en el holocausto. Aunque Gorostiza inicia el noveno canto con una nueva recapitulación en la que se indica

que los *bellos seres que transitan / por el sopor añoso de la tierra*, una vez que se ha desatado el proceso aniquilativo, *todos se dan a un frenesí de muerte*, pronto resulta evidente que este canto concierne al destino de los árboles. Ingresan, al catálogo, el sauce, el eucalipto rumoroso, *el álamo temblón de encanecida barba*, el cerezo, el durazno, el roble, la menta, y *la angustia espantosa de la ceiba*.²⁴⁵ El antropomorfismo persistente de Gorostiza se manifiesta de diversos modos en este pasaje. El primero tiene que ver con la imagen de los árboles. Resulta imposible no ver, por ejemplo, en ese *álamo temblón de encanecida barba* el trasunto vegetal de un anciano. El *eucalipto rumoroso*, por su parte, es a la vez un *témpano de follaje*, y *tornillo sin fin de la estatura / que se pierde en las nubes, persiguiéndose*, donde el movimiento ascensional de esta imagen compendia sin duda una aspiración de la criatura humana. Hay en el cerezo y el durazno, una *loca efusión de adolescentes*. Como si fuera un personaje atormentado, el sauce *acumula su llanto / para urdir la sustancia de un delirio*, y no digo nada de un verso que no requiere mayor explicación, el que refiere *la angustia espantosa de la ceiba*. Otro modo del antropomorfismo, tiene que ver con la atribución del libre albedrío a los seres del mundo vegetal, patente en los versos que dicen: *cuando las plantas de sumisas plantas / retiran el ramaje presuntuoso*. La obediencia, podría decirse, no anula la libertad de los personajes en cuestión, antes bien la presupone. Cuando las plantas retiran su *ramaje presuntuoso* y emprenden el tumultuoso viaje de regreso que las ha de llevar hasta la semilla, lo hacen con cierto grado de aquiescencia que interpreto como un acto de conformidad.

Pero el rasgo antropomórfico más subrayable es aquel que muestra el pudor de los árboles al desnudarse. Insertos en el proceso de aniquilación, sin hojas ya, sin ramas, sin un vestido que oculte sus partes pudorosas, los árboles se han quedado desnudos, ¡y se ruborizan!, como si fueran jóvenes exhibidos en público. No sólo el hombre es un niño delante del Creador, también las plantas, y el universo todo, podría decirse, son una cosa pequeña que se ruboriza delante del ser incognoscible.²⁴⁶ Al sauce, en efecto, según relata

²⁴⁵ Hay en "el álamo temblón" otra reminiscencia de las *Soledades*: "del álamo que peina verdes canas" (*Soledad primera*, v. 591)

²⁴⁶ El fragmento 84 de Heráclito, dice. "El más sabio de los hombres parece, respecto de Dios, mono en sabiduría, en belleza y en todo lo demás." En la versión de Gorostiza, el hombre comparado con Dios no es un mono, sino un niño que balbucea. De aquí su insistencia en llamarlo *criatura*, en el doble sentido de ser creado por Dios, y de niño azorado que nada comprende. Esta infantilización podría corroborar otro de los

Gorostiza, *no le queda sino el tronco prieto, / desnudo de oración ante su estrella*. Este rubor adolescente lo comparte con el álamo, el cerezo, el durazno, la ceiba, el roble, la menta y, podría decirse, con todos sus compañeros del mundo vegetal. Todos con él, *desnudos, se sonrojan*, como explica el poema. Se diría que el delicioso candor utilizado por Gorostiza no es sino un modo oblicuo de ceder ante lo incomprensible, ante lo que supera de plano los alcances intelectuales de la *criatura*.

El antropomorfismo alcanza también a las piedras, sean éstas preciosas o comunes y corrientes. Mientras el diamante se le aparece a Gorostiza como un personaje iracundo *que fulmina a la luz con un reflejo*, el zafiro como un dignatario de raza aria que tiene los ojos azules, el rubí como un personaje celestial de *angélicos melindres*, y la esmeralda como un campesino virgiliano que se ahoga *en el abril de su robusta clorofila*, el oro se le aparece como un personaje prisionero y la plata como un interlocutor *de lengua fidedigna*, al que además llama *ingenuo ruiseñor de los metales / que se ahoga en el agua de su canto*. Lo mismo las piedras preciosas que las *hermanas cenicientas*, tanto las piedras finas como los metales exquisitos, regresan todos a sus nidos subterráneos *por las rutas candentes de la llama* (otra vez el gran crisol del fuego), donde pierden su rostro y se disuelven en la nada:

Porque raro metal o piedra rara,
así como la roca escueta, lisa,
que figura castillos
con sólo naipes de aridez y escarcha,
y así la arena de arrugados pechos
y el humus maternal de entraña tibia,
ay, todo se consume
con un mohino crepitar de gozo,
cuando la forma en sí, la forma pura,
se entrega a la delicia de su muerte...

aforismos de Heráclito, que a la letra dice: "Opiniones humanas: juegos de niños." Puede verse en esta idea de Heráclito el germen de lo que durante el barroco, y bajo el peso de la teología, se convertirá en lo que Walter Benjamin ha llamado "la condición de criatura" del hombre. Véase Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990, p. 71

Si el tema no fuese la muerte implacable de todo lo existente, hasta se diría que Gorostiza no ha hecho otra cosa que contar un cuento maravilloso, una historia de hadas y de trasgos sonrientes que juegan con nosotros a las escondidillas. ¿No conmueve esta visión que convierte a la tierra en un *humus maternal de entraña tibia*? ¿Y qué decir de la arena transfigurada en una anciana *de arrugados pechos*? Una lectura maliciosa podría insinuar que Gorostiza es incapaz de ver a la naturaleza como naturaleza, que necesita disfrazarla de otra cosa para poder entrar en términos con ella. Esto explicaría el sistemático trabajo de antropomorfización, y el deliberado uso de figuras culturales para travestirla y volverla manejable. De tal suerte, la esmeralda, por poner un ejemplo, no se le revela a Gorostiza como tal, sino como un personaje virgiliano de estructura robusta (de aquí *la geórgica esmeralda que se anega / en el abril de su robusta clorofila*); de igual modo, como se dijo antes, el órgano sexual masculino no puede nombrarse sin que se le sobreponga un estereotipo cultural que modela su aparición. El pene, de este modo, se transforma en *la flauta Don Juan que la requiebra* (a la mujer).

La cercanía antropomórfica, y el culturalismo conexo, implican una lejanía, un acto deliberado de distanciamiento. No sé si sería adecuado hablar en este caso de "una repudiación deliberada de la naturaleza." Quizás sería mejor decir que el artista, en tanto creador, "ha dejado de copiar a la naturaleza para poder tener una naturaleza propia." ¿No será esta situación la de Gorostiza? A mí me parece que sí. En un ensayo poco conocido, titulado "De la pintura nueva", en el que, como el nombre lo dice, el autor diserta acerca de los rasgos que él cree advertir en un grupo emergente de pintores, entre quienes se encuentran Mérida, Montenegro, Tamayo, Ruiz, Rodríguez Lozano, Lazo y Siqueiros, Gorostiza establece que lo que caracteriza a este grupo de pintores nuevos es que resulta abanderado de un "arte intelectual", de un "arte culto", el cual "en lugar de elaborar los datos primeros de la naturaleza, elabora, tras enjuiciarla, la *materia mediata* de la tradición pictórica."²⁴⁷

Esta es la tesitura en la que se ubica Gorostiza. Él ha decidido hablar de la naturaleza a través de las mediaciones que le corresponden como poeta intelectual. No se enfrenta de modo directo a ella, se diría antes bien que la transfigura de acuerdo a sus

inclinaciones, y sabiendo bien que no puede ser la suya una mirada "inocente"; todo lo contrario, es una mirada trabajada por una cultura previa de la que se sirve como una mediación. Esto explica el tono de parodia que se impone de modo inevitable en muchas de sus descripciones. El verso de Gorostiza no habla de un objeto, sino de la representación de ese objeto por un signo cultural. No menciona al cordero, sino al *cordero Luis XV, gemebundo*.. No se ocupa del león, lo que él tiene en mente es el *león babilónico / que añora el alabastro de los frisos*. No habla del oro, perdido en las cavernas subterráneas y ajeno al conocimiento de los hombres, sino del *oro prisionero*, el que todos codician, y sólo faltó que mencionara los lingotes resguardados en las bóvedas de los bancos.

Quizás esta paráfrasis obligada encierra ya el germen de la destrucción. Una naturaleza falsificada, a la que de alguna manera ahogan los estereotipos de la cultura, merece sin duda perecer. También Gorostiza ha hablado de un malestar de la cultura que impulsaría al artista moderno a buscar sus modelos en las "manifestaciones primitivas, bárbaras o anormales del arte". La distancia que frente a la naturaleza experimenta el poeta, además de una obvia nostalgia, esconde acaso un desasosiego, ¿podría ser?, un disgusto básico ante lo adulterado, que pide aniquilación. En el ensayo acerca de los pintores mexicanos, Gorostiza llega a decir que "todo el arte moderno debe entenderse (...) como una destrucción creadora."²⁴⁸ Me pregunto si este oxímoron emergente no define el aspecto central de su tentativa.

Conforme se aproxima al desenlace, el ritmo de la destrucción se vuelve vertiginoso. Los sentidos con los que un testigo asombrado podría haber dado testimonio de la destrucción, resultan devorados por el fuego de una sola bocanada. Mejor dicho, lo que queda de los sentidos *que sin labios, sin dedos, sin retinas, / sí, paso a paso, muerte a muerte, locos, / se acogen a sus tímidas matrices*. ¿Cómo pueden los sentidos, sin los órganos respectivos, ser testigos de nada? ¿Cómo puede el ojo ver sin la retina? El galope de los endecasílabos indica que el final está cerca. Poseídos por una sed abrasadora, por un hambre cósmica que se antoja insaciable, los elementos y los seres del universo se devoran unos a otros, ahora en implacables versos de arte menor: *al animal, la planta / a la planta*,

²⁴⁷ José Gorostiza, "De la pintura nueva", en *Prosa*, pp. 54-60 El subrayado es mío.

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 59-60

la piedra / a la piedra, el fuego / al fuego, el mar / al mar, la nube / a la nube, el sol. . Por primera vez Gorostiza prescinde de los adjetivos, se limita a describir un proceso del modo más escueto posible. Este es uno de los pasajes del poema en el que se adivina la presencia de Heráclito. El fragmento 76 consiste en una suerte de muerte "encabalgada", potenciada por el juego de los elementos, que se antoja hasta cierto punto análoga a la que retrata Gorostiza. Dice así: "Vive el Fuego de la muerte de la Tierra y vive el Aire de la del Fuego; vive el Agua de la muerte del Aire, y de la muerte del Agua vive la Tierra."²⁴⁹ Creo que hay algo de la serpiente que se muerde la cola en este aforismo de Heráclito: las palabras finales ("de la muerte del Agua vive la Tierra") solicitan su enlace con las del principio ("vive el Fuego de la muerte de la Tierra"), con lo que la cadena de la muerte sugiere un círculo infinito, vigente por toda la eternidad. Todavía más: el devorarse unos a otros de los seres y los elementos, en el poema de Gorostiza, arroja un producto que corrobora de otro modo la noción heracliteana del fluir de todas las cosas: la bola de fuego, así, se transfigura en río. El poema culmina cuando el trituradero del universo se convierte en un *fecundo río / de enamorado semen que conjuga, / inaccesible al tedio, / el suntuoso caudal de su apetito...* La masa inapacible del cosmos se ha convertido en un río enamorado que lo único que anhela es restituirse a la fuente de donde surgió.

En efecto, se restituye a ella. El apetito voraz no cesa sino cuando el río de *enamorado semen* desemboca en las entrañas del Creador. Se diría que Dios se convierte en mujer para recibir en su seno las semillas de este universo retrógrado que sólo quiere aniquilarse, dejar de ser. Entendiéndolo bien, creo que sólo una esencia femenina podría recibir este semen y volver a dar a luz, en su momento, a partir de la semilla refractada, el universo entero. Estos son, sin ninguna duda, los versos más importantes del poema. Sí, porque en ellos se realiza la *apocatástasis*, la restitución universal, pero sobre todo, porque gracias a ella el poema alcanza por fin la meta a la que dedicó sus esfuerzos: la de describir un estado en el que la muerte, por un instante fugaz del tamaño de un parpadeo, o por siglos inagotables, no hay modo de averiguarlo, deja de ser posible. ¿No es esta la verdadera maravilla? El atormentado remolino de la materia ha triturado a todos sus objetos, y éstos se han convertido en un río portentoso que se dirige, enfebrecido, hasta con furia, podría

²⁴⁹ Juan David García Bacca, *Los presocráticos*, p. 245

decirse, aunque también enamorado, hacia su punto de partida. El apetito insaciable de la materia no cesa, en efecto, hasta que

no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes,
entre un fulgor de soles emboscados,
en donde nada es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido --¡ay, Él también!-- por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.

¡Aleluya! ¡Aleluya!

Creo que estos *aleluyas* son gritos de victoria, y que están plenamente justificados. Con ellos cesa la lucha y la contrariedad. Cesa el *escarnio brutal de esa discordia / que nutren vida y muerte inconciliables*, de la que hablaba el primer gran movimiento del poema. La vida y la muerte dejan de ser, por fin, polos enemigos. La escena de la reconciliación cósmica no podía parecer más afortunada: esta conciliación se produce *entre un fulgor de soles emboscados*, es decir, en una oscuridad total en la que sin embargo el poeta distingue una luz "emboscada", una luz acallada de soles que se ocultan, y que nadie ve, pero que no dejan, de algún modo, de estar presentes, así sea como promesa, como anticipación. Una anticipación, ¿de qué? Regresaré a este asunto más adelante. Como lectores, entramos por nuestro propio pie en el *escenario de la nada*. A ese lugar indescriptible, como afirma Gorostiza, *en donde nada es ni nada está*. En donde, por fin, sin necesidad de recurrir a ungüentos, infusiones, o sustancias narcóticas, *el sueño no duele*. La vida aquí en la tierra, que el poema ha descrito de modo sistemático como un sueño, deja de ser un trance doloroso. Y deja de serlo porque en estricto sentido tampoco hay vida

ya. Estamos en un lugar utópico, que rompe con los parámetros de lo concebible, un lugar *donde nada ni nadie, nunca, está muriendo*.

Con este verso culmina la gigantomaquia imaginada por José Gorostiza. Hablar de un lugar en *donde nada ni nadie, nunca, está muriendo*, implica suponer un espacio en el que la muerte ya no tiene ninguna jurisdicción. En la escueta desnudez de este verso formado por dos heptasílabos, puedo apoyarme para afirmar que el fin del mundo esbozado por Gorostiza no tiene nada que ver con las atrocidades y los horrores de la imaginación apocalíptica, mencionados por Kant. Este final de Gorostiza, como quiera que se lo vea, es un final pacificador, que conjura la noción de conflicto. Es patente que un lugar en *donde nada ni nadie, nunca, está muriendo*, es de modo inevitable un espacio en donde, de modo literal, no hay nada. Como no hay nada, no puede suceder nada. La muerte deja de ser atosigante porque en realidad tampoco la muerte sucede. Por eso he dicho que se trata de un lugar utópico, creado sólo por la fuerza de la imaginación. Un lugar así, en realidad, es un no-lugar. Presupone, este espacio, una negación tal del mundo, que la palabra negación resulta débil e insuficiente para describirlo. Si espacio no hay, tampoco hay espacio para la muerte. Ni, por lo tanto, para la angustia. Toda vez que el mundo se ha evaporado como una quimera surgida de la ilusión, y por lo tanto deja de existir, la angustia también desaparece. Heidegger tenía razón cuando decía que el "ante qué" de la angustia es el mundo en cuanto tal. Al acabarse el mundo, se acaba también aquello ante lo cual la criatura experimentaba desasosiego.²⁵⁰

Cuando el verso de Gorostiza afirma que en ese lugar nada ni nadie *nunca, está muriendo*, en realidad no sólo excluye a la muerte, y al tiempo dentro del cual ésta puede acontecer; el sentido implícito es que lo que ha cesado es la idea misma del transcurrir. De tal suerte, podría considerarse (guardando las distancias del caso, por supuesto) que el verso de Gorostiza traduce en realidad un pensamiento de Parménides que dice: "El devenir se ha extinguido y la destrucción ha desaparecido totalmente".²⁵¹ Lo que hace Parménides en este

²⁵⁰ Martín Heidegger, *El ser y el tiempo*, § 40, p. 207

²⁵¹ Citado por Werner Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 108 El equivalente de este verso en la versión de García Bacca es el siguiente: "toda génesis queda extinguida, / toda pérdida queda extinguida por no creederla." Cesan la vida y la muerte por ser inverosímiles, podría decirse de otro modo. Véase, Juan David García Bacca (ed.), *Los presocráticos*, p. 43

verso es suspender el devenir. Sin devenir, no hay destrucción; y sin destrucción, tampoco hay muerte. Hasta este punto cero del movimiento conduce el río enamorado de Gorostiza.

Pero los parámetros del poema de Gorostiza son algo más que cosmológicos. Con peculiar sincretismo el autor entremezcla nociones tomadas de Parménides, y sobre todo de Heráclito,²⁵² con la tradición hebreo-cristiana representada por la Biblia. Por eso inmediatamente después de estas aserciones acerca de un lugar *en donde nada es ni nada está*, por eso después de dibujar de modo contundente un espacio en *donde nada ni nadie, nunca, está muriendo*, aporta los signos que indican en propiedad este espacio, y estos signos indican que es el lugar de Dios. Por eso de inmediato continúa el poema: *y solo ya, sobre las grandes aguas, / flota el Espíritu de Dios que gime / con un llanto más llanto aún que el llanto...* El poema de Gorostiza concluye, pues, donde principia el *Génesis*, lo que quiere decir, si estoy entendiendo bien, que los versos de Gorostiza remiten al texto bíblico de la Creación, justo al lugar y al instante en el que Dios se dispone, flotando sobre las grandes aguas del abismo, a crear el mundo. El verso de Gorostiza es casi una cita literal, aunque muy condensada, del versículo bíblico que dice: "y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas."²⁵³

Lo problemático del asunto es que Gorostiza agrega enseguida una descripción que para nada está en el *Génesis*, relativa a un estado de ánimo del creador que parece ser extraordinariamente negativo. El Espíritu de Dios puede flotar sobre las aguas, o bien sobre el semen de la materia que ha llegado a buscarlo. Esto no tiene por qué dar mayor problema. Lo delicado es que Gorostiza afirma que este espíritu gime de un dolor que uno puede adivinar desconsolado, y no sólo esto, sino que agrega que lo hace *con un llanto más llanto aún que el llanto*. No cabe duda que éste es un verso perturbador. La tristeza de Dios se torna así infinita, incommensurable. Se entiende que en este momento la creación se le ha revertido al Creador produciéndole una herida a la que no puede sustraerse. Lo hiere *un cabello*, lo cual sugiere una extrema fragilidad que linda con lo increíble, lo hiere *el ojo en*

²⁵² José Gaos da a las prensas en 1940 una antología del pensamiento griego, que incluye traducciones de los fragmentos de Heráclito y del poema de Parménides. No sería descabellado pensar que Gaos pudo publicar en revistas algunos "adelantos" del libro, que pudieron ser conocidos por Gorostiza.

²⁵³ *Génesis*, 1. 2

almendra de esa muerte / que emana de su boca Se diría que el *logos* creador es de modo simultáneo un *logos* asesino, y que a efectos de esta palabra termina sucumbiendo, aunque parezca imposible, el ser que lo emitió. Entendido de esta manera, el de Gorostiza tendría que ser un poema negativo, un poema, como se ha dicho, de "la muerte de Dios." La mayoría de las interpretaciones del texto, a partir de los años cincuenta, se inclinan de modo insistente por esta lectura.²⁵⁴ No debería perderse de vista, empero, que el período consiste en una comparación, por eso se inicia con la expresión "como si": *como si herido... como si... hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta*. Mejor que una descripción fáctica, lo que hay en estricto sentido es una comparación, un supuesto que queda flotando como una imagen aproximativa, y que, por esto mismo, no es la imagen real.

¿Qué garantiza que el Espíritu de Dios, como pretende una lectura sesgada de estos versos, habría en efecto ahogado, y además para siempre, *su palabra sangrienta*? ¿Algo impide, dentro de la lógica del poema, que este Espíritu que flota solitario sobre las grandes aguas, vuelva a crear el universo, tal y como podría sugerirlo el versículo del *Génesis* al que remite el texto de Gorostiza?

Se me dirá que me equivoco. Que el sufrimiento inenarrable de Dios es la mejor prueba de que lo que aquí se dirime es el asunto de su muerte. Si no fuera porque se está, en efecto, muriendo, ¿por qué tendría que emitir el Espíritu de Dios ese gemido incomprensible, ese gemido que está más allá de todo lenguaje imaginable y por imaginar? El patetismo hiperbólico del verso de Gorostiza así parece demostrarlo. El Espíritu de Dios gime no por la muerte del universo, que puede ser exterior a él, sino por su propia, intransferible muerte, de la que nada podrá salvarlo. Dios está inconsolable de su propia aniquilación. Por eso llora, para insistir en el patetismo, *con un llanto más llanto aún que el llanto*. A lo que me gustaría replicar que este patetismo puede ser engañoso, y que interpretarlo al pie de la letra implica un deficiente conocimiento de las fuentes en las que abreva Gorostiza. Lo que yo tendría que decir es que el verso en cuestión no es sino la adaptación de unas palabras de Pablo en el Nuevo Testamento, que hay que tener en mente

²⁵⁴ En su reseña del poema, publicada en 1951, Octavio Paz escribió: "El poema de Gorostiza es un himno fúnebre. Canta la muerte de Dios, que regresa a lo oscuro. Canta también la muerte de la conciencia universal". Véase Octavio Paz, *México en la obra de Octavio Paz*, vol. II. *Generaciones y semblanzas*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 441

para no dejarse llevar por un efecto emocional. La afirmación de que el Espíritu de Dios gime *con un llanto más llanto aún que el llanto*, traduce, en la retórica del poeta, una expresión de Pablo: "el Espíritu mismo intercede por nosotros con *gemidos indecibles*."²⁵⁵ Lo de la intercesión, por ahora, puede dejarse de lado. Lo que importa fijar son los gemidos indecibles, es decir, inefables²⁵⁶, que han sido puestos sobre el tapete de la discusión. Es evidente que lo que Gorostiza intenta traducir con su hipérbole es este carácter "indecible" o "inefable" de los lamentos del Creador.

Pero todavía no he hecho nada para disipar el patetismo que parece colonizar este trozo del enunciado. Lo que falta es restituir el contexto en el que aparecen las palabras de Pablo. De lo que se trata en este pasaje de la *Epístola a los Romanos*, es del anuncio de un nuevo mundo que está por venir. Los cristianos de los primeros tiempos esperan con ansiedad la segunda venida del Señor, de cuyo retorno hay signos inminentes. Un aire de consumación de los tiempos recorre estos pasajes evangélicos. La segunda venida de Cristo es un acontecimiento tan radical, transformará de tal modo el universo existente, que éste gime con dolores de parto, señal de que está próximo el alumbramiento. De hecho, y por sorprendente que parezca, lo que se discierne no es sólo la redención del género humano, sino la del universo como tal. Según ciertos pasajes del Nuevo Testamento, Cristo redime a la creación entera, y no sólo a las almas que han incurrido en pecado. De seguro esto aporta una nota inquietante de panteísmo. Pero así lo dice la *Epístola* en términos inequívocos: "también la creación misma será libertada de la esclavitud de corrupción..."²⁵⁷ A lo que agrega Pablo: "Porque sabemos que toda la creación gime a una, y a una está con dolores de parto hasta ahora; y no sólo ella, sino que también nosotros mismos, que tenemos las primicias del Espíritu, nosotros también gemimos dentro de nosotros mismos, esperando la adopción, la redención de nuestro cuerpo."²⁵⁸ Apenas tres versículos más adelante, aparece

²⁵⁵ *Romanos*, 8. 26 El subrayado es mío.

²⁵⁶ Esta es la palabra empleada en la traducción de esta epístola en los comentarios de los Profesores de la Compañía de Jesús. Véase, Profesores de la Compañía de Jesús, *La sagrada escritura. Texto y comentario por profesores de la Compañía de Jesús. Nuevo Testamento*, vol. II, *Hechos de los Apóstoles y Cartas de S. Pablo*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1962, p. 250

²⁵⁷ *Romanos*, 8. 21

²⁵⁸ *Romanos*, 8. 22-23 José Ignacio Vicentini, al comentar este pasaje, anota al pie de la página: "Muchos pasajes bíblicos testifican que la venida de un mundo nuevo es como un doloroso alumbramiento." Véase, Profesores de la Compañía de Jesús, *op. cit.*, p. 249

la frase que cité con anterioridad: "pero el Espíritu mismo intercede por nosotros con gemidos indecibles." De aquí se desprende, no invento nada, que los *gemidos indecibles* del Espíritu de Dios son, en realidad, ¡dolores de parto! Demuestran, además, lo mucho que le importa a Dios el renacimiento de esas criaturas por las que está intercediendo.

Estos gemidos anuncian que algo está por nacer. No son, como se ha creído, los gemidos luctuosos de un Dios que se prepara a cumplir con sus funerales. Hay dolor, sí, y mucho más que esto: un dolor inconmensurable, pero ninguna huella que conduzca hacia el trillado asunto de la muerte de Dios. Todo lo contrario: Dios sigue siendo tan Dios, que una vez que concluyan las "vacaciones" de la muerte, parece dispuesto a engendrar otra vez el universo que acaba de destruir. Por eso sus *gemidos indecibles* no son otra cosa que el preludeo de un nuevo "¡Hágase la luz!" Mientras que estos gemidos anuncian en el Evangelio la instauración del reino de Dios, habría que entender que en el poema de Gorostiza indican la inminencia de una nueva Creación, con lo que de paso se muestra que, aunque apegado a sus fuentes, Gorostiza deriva de los textos antiguos soluciones originales.

La relación del autor de *Muerte sin fin* con el texto de Pablo que habla de los gemidos del Espíritu se torna evidente por sí misma. Basta comparar el sentido para comprender que el verso que aquí se comenta se limita a traducir el respectivo pasaje de la *Epístola a los Romanos*. ¿Pero habría otro indicio, extratextual, de que Gorostiza está parafraseando este pasaje de Pablo? El otro probable indicio se encuentra en un libro de Vasconcelos. En los últimos párrafos de su *Filosofía estética*, en efecto, Vasconcelos refiere estas palabras de Pablo, aunque las atribuye, por equivocación o por descuido, al teólogo católico F. Pratt. La cita dice así: "Porque nosotros sabemos que hasta ahora, la creación entera gime y sufre los dolores del alumbramiento."²⁵⁹ Pienso que no sería extraño que Vasconcelos hubiese llamado la atención de Gorostiza hacia este pasaje, que, como acabo de decir, se encuentra en el mismo sitio de esos gemidos *indecibles* que presagian la redención del universo.

²⁵⁹ José Vasconcelos, *Filosofía estética*, p. 160 Vasconcelos tiene en tan alta estima las enseñanzas de Pablo, que lo coloca por encima de los grandes filósofos de Occidente. Transcribo sus palabras: "Filosofía y escatología rematan entonces en verdad del Evangelio. Pensamos hoy como San Pablo y no como Aristóteles o Santo Tomás, menos aún como Platón." *Op. cit.*, p. 157

Mostrar el vínculo de unos textos paulinos con el poema de Gorostiza no equivale a postular una identificación. La increíble tensión de los contrarios que recorre el poema de Gorostiza impide el tono reconfortante lo mismo que la visión unilateral. Si el objetivo que se ha trazado Gorostiza es vencer a la muerte, es decir, imaginar un escenario en el que ésta deja de ser posible, hay que decir que, pese a lograrlo, nunca aparece en el poema el menor tono de triunfalismo. La victoria sobre la muerte, podría decirse, está ella misma contaminada de muerte. Los poderosos *aleluyas* con que concluye el segundo gran movimiento del poema se resienten, y no lo oculta Gorostiza, de la inmediata cercanía de esa *palabra sangrienta* que se supone que el Espíritu de Dios acaba de segar.

El asunto se torna inquietante si se repara en que la expresión *palabra sangrienta* podría muy bien ser la traducción dentro del universo de Gorostiza, de la palabra *logos*, central no sólo en la historia de la filosofía, sino del pensamiento de la cristiandad. A título de ejemplo, y para mostrar la potencia disruptiva de la expresión, propongo una paráfrasis, que no consiste sino en sustituir un término por el equivalente aportado por Gorostiza. De tal suerte, al empezar a leer el *Evangelio de San Juan* me encontraría con lo siguiente: "En el principio era la palabra sangrienta, y la palabra sangrienta era con Dios, y la palabra sangrienta era Dios." Hay que leer de nuevo. ¿Verdad que suena fuerte? Esta identificación de Dios con la palabra sangrienta, una identificación inexcusable --por otra parte-- dentro de la lógica del poema, basta para comprender el recelo con el que siempre se han aproximado a Gorostiza los intelectuales cristianos. Pero Gorostiza, bien visto, no está diciendo ninguna impertinencia: el atosigante problema de la muerte no es sino una consecuencia natural de la vida, de que hay vida. Puesto que hay un *logos* creador, es decir, un *logos* dador de vida, hay también su contrario, la muerte. El *logos* creador es, como quiera que se lo vea, pero siempre que se vea la otra cara de la moneda, un *logos* asesino. La palabra instauradora, una palabra aniquiladora. En este punto, y aunque pertenecen a ámbitos muy distintos, la implacable dialéctica de Gorostiza, a la que me gustaría llamar una dialéctica sin ilusiones, se parece bastante a la de Walter Benjamin, quien sostenía en

sus "Tesis acerca de filosofía de la historia": "no hay documento de cultura que no sea también un documento de barbarie."²⁶⁰

Ahora bien, el poema no concluye con la palabra fatal, sino con su borradura, que de cualquier modo deja una mancha en el papel. El poema dice que el Espíritu de Dios gime, *como si él mismo... hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta*. Tal palabra, en efecto, ha quedado en suspenso. Es más, el poema como un todo no se proponía otra cosa que conducir a este instante portentoso de interdicción, entendiendo el término no sólo en su habitual sentido jurídico, sino en su más pura acepción gramatical: la interdicción sería el espacio incalculable que separa una palabra (una dicción) creadora de otra. Un tramo insólito de vacío. Durante un lapso infinitesimal, que puede ser también un milenio, o un ciclo de duración indeterminada, no hay modo de saberlo, el agujón de la muerte se ha quedado sin potestad. Los gemidos de Dios, circundados de nada, y acicateados acaso por esta misma nada, revelan ser los gemidos inconcebibles que preceden a un nuevo acto creador. Esto quiere decir que no son sino el preludio de una *palabra sangrienta* que está a punto de pronunciarse, y que vendría a sustituir a la anterior palabra, ahogada, como se vio en el poema, por Dios mismo.

¿Para engendrar de nuevo el universo? Sí, en efecto, de esto se trata. Que habrá un nuevo universo surgido de la nada lo sabemos no sólo por los *gemidos indecibles* que aquejan al Creador, según la expresión de Pablo,²⁶¹ sino por ese *fulgor de soles emboscados* con el que Gorostiza ha tenido el cuidado de describir la oscuridad suprema del cosmos en el momento de la aniquilación. El semen ha regresado a la matriz originaria, a las incognoscibles entrañas del Creador, *entre un fulgor de soles emboscados...* En la tiniebla incomparable de este escenario vacío, momento supremo del poema pues es el momento de su culminación, de su perfección cumplida, se oculta, se disimula, tal como lo ve Gorostiza, el brillo deslumbrante de los futuros soles que otra vez brillarán. Estos *soles emboscados*, ocultos en la tiniebla del fin del mundo, amenazan con regresar. Cuando termine el momento de la interdicción, la palabra creadora de Dios será pronunciada otra vez y hará

²⁶⁰ Walter Benjamin, citado por Irving Wohlfarth, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*. México, Taurus, 1999, p. 106. Hasta donde sé, ni Gorostiza ni Benjamin vislumbran alguna manera de acabar con esta desconcertante "fusión" de los contrarios.

surgir un nuevo universo, con sus piedras, sus plantas y sus criaturas vivas. Con el nuevo universo, esto es inevitable, se reiniciará la execrable cadena de la corrupción: la muerte regresará por sus fueros. En este orden de ideas, habría que agregar que los gemidos de parto emitidos por Dios, anunciadores de un nuevo ciclo del universo, tendrían que ser, al mismo tiempo, y aquí sí hay razones para la melancolía, los gritos inconsolables por esa muerte infinita, sin fin, fuera de toda medida, que el Creador sabe, con su presciencia, que está a punto de desatar.

A mí me parece que el poema de Gorostiza se mantiene en esta aterradora ambigüedad, a la que no podemos sustraernos en tanto lectores. El instante de la máxima alegría creadora tiene que confundirse así con el de la tristeza más profunda, y no hay modo de distinguir estos estados anímicos contrapuestos. Están fundidos de antemano. De tal suerte, cuando Gorostiza anota que el Espíritu de Dios gime *con un llanto más llanto aún que el llanto*, no hace sino refractar, por una parte, como he dicho antes, un versículo de Pablo que contiene la promesa de una redención inminente, tanto del hombre como del universo material. Tal redención, por supuesto, tendría que ser motivo de júbilo. Pero por otra parte, y de modo simultáneo, este llanto inefable remite al dolor anticipado que experimenta el Creador en tanto que sabe que al engendrar otra vez al universo, restablece su consecuencia: la sentencia de sufrimiento y muerte que pesa sobre las criaturas. Una lectura triunfalista deja de tener sentido. También Dios tendría que saber que su palabra creadora es, y él mismo no lo podría evitar, un "documento de barbarie", como podría decir Benjamin, o bien una *palabra sangrienta* como la llama Gorostiza.

Incluso el triunfo sobre la muerte, que perseguía el poema de Gorostiza, queda así en entredicho. Es cierto: en un señalado pasaje del poema, en unos versos muy específicos, que anteceden a los *aleluyas* finales, la muerte deja de tener significado. Cuando los seres del universo logran construir con sus cuerpos transfigurados *el escenario de la nada*, termina como por arte de encantamiento el terrible embate de los contrarios. Es el *momento justo*, utilizo de toda intención la frase de Gorostiza, en que el poema neutraliza a la muerte. El ser deja de ser, nada transcurre ya. Hemos llegado al tiempo cero, un tiempo sin devenir

²⁶¹ La pasividad absoluta del quejido puede vincularse a los momentos climáticos del acto sexual. A la luz de lo anterior, los "gemidos indecibles" de Dios adquieren una innegable connotación orgásmica.

y sin objetos, donde no hay nada. A un espacio vacío, despojado de sombras. Si el primer movimiento del poema había producido una victoria especulativa, una victoria *pensada*, que por lo mismo, no era real; la nueva vía intentada en el segundo movimiento instaura por fin un escenario *donde nada es ni nada está*, un lugar, en consecuencia, *donde nada ni nadie, nunca, está muriendo*. ¿Pero no es esta, de igual modo, podría preguntarse, una victoria intelectual, quizás no pensada pero sí *imaginada*, y apoyada en una peculiar manera de entender la función del Creador?

EL CONTRAPUNTO DE LA SABIDURÍA POPULAR

Sí, en efecto, hasta aquí ha hablado una voz altamente intelectual. Una voz sacerdotal que puede apoyar sus disquisiciones en los proverbios de la Biblia, en pasajes del *Génesis* y de las epístolas de Pablo, y que no es ajena, como se ha visto, a un rigor que viene de la filosofía. Aunque quizás sea imposible demostrar, con toda la certeza del caso, que el autor de *Muerte sin fin* leyó a Orígenes y a Plotino, se vislumbran en el poema algunas resonancias que podrían derivar de su pensamiento, mediadas sin duda por la cercanía del autor con textos de Vasconcelos. La compleja y sinuosa voz intelectual que domina en los dos grandes movimientos del poema, sin embargo, no tiene la última palabra. Una técnica de alto contraste obliga a Gorostiza a insertar, después de cada tirada "seria", un contrapunto popular. La voz solemne del tratadista que domina en el primer movimiento del poema, contrasta con las juguetonas seguidillas (el episodio de las flores) del intermedio. Las elevadas elucubraciones metafísicas del segundo movimiento, que celebran con *aleluyas* la neutralización de la muerte y los gemidos propiciatorios del Creador, son "contestadas" por la voz terrenal, acaso demasiado escéptica, del saber común. Me importa subrayar que lo que emerge en los octosílabos, no es ya la voz de la alta sabiduría, sino la voz llana del hombre de la calle, y que esta voz establece no sólo una distancia irónica ante las sesudas disquisiciones que la preceden, sino incluso lo que se podría llamar una voz discordante. Tener en mente que ambas voces hablan desde ámbitos distintos de la experiencia, y que no es válido confundirlas, me parece esencial para una correcta interpretación del texto de Gorostiza.

Con el romance octosilábico, el Diablo, el personaje de las ferias, los entremeses y de los autos sacramentales, hace su entrada en el poema. Podría especularse acerca del

significado de este personaje. Su sorpresiva aparición en el último tramo del texto, ¿significa que él ha ganado la pelea? No lo creo. Esta figura emergente en el texto de Gorostiza, mejor que un personaje mitológico, que simbolizaría las potencias del mal, es el diablo socarrón de la imaginería popular mexicana. A él se alude cuando se dice que a alguien se le ha "metido" el diablo. Es el que aparece en el conocido refrán que reza: "El hombre es fuego, la mujer estopa, llega el diablo y sopla." Es también, como lo dice el poema, *un ansia de consumir / el aire que se respira*. O bien: *de disfrutarnos enteros / en sólo un golpe de risa*. Es el gran tentador que todos traemos dentro. El que nos impulsa a desbordar fronteras y arriesgarnos en el arte de vivir la vida. El que en ciertos momentos decisivos se acerca para soplarnos en la oreja: no desaproveches la ocasión. Los instantes no vuelven: *carpe diem*. Es el deseo de apurar la copa de la vida y de beberla hasta las heces. Como en el verso de Vallejo, el personaje que habla en estos pasajes de Gorostiza quiere morir de vida y no de muerte.

Este deseo de vivir, por supuesto, no sería nada sin la acechanza de la muerte. Puesto que llevamos sobre las espaldas una sentencia mortal, y esta sentencia es inexorable, hay que aprovechar el tramo disponible; no hay otro y no se vale desperdiciarlo. No queda sino disfrutar la vida con cada uno de sus momentos. Este mensaje ya se había escuchado en el intermedio festivo. *Este morir a gotas / me sabe a miel*, podía leerse ahí. Ahora en el romance octosilábico se muestra otro aspecto de la misma idea: se habla de una muerte procaz que nos asesina *a distancia, desde el gusto / que tomamos en morirla, / por una taza de té, / por una apenas caricia*. Se habla también, como quien paga una cuota con monedas de vida, de la combustión de la carne, de *la carne que se gasta / como una hoguera encendida, / por el canto, por el sueño, / por el color de la vista*. Lo podría resumir así: Vivir es gastar la vida, pero no nos queda sino gastarla. Estamos obligados quemar hasta la última moneda.

El broche final del poema tiene cierto aire de una ronda infantil: *¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo, / es una espesa fatiga, / un ansia de trasponer / estas lindes enemigas*. El Diablo parece ser el travieso que todos llevamos dentro. Quiere ir siempre más allá, atreverse en lo prohibido, romper las barreras. Pero es también la acción puntual de la finitud: traer al Diablo dentro es saber que nuestro tramo es finito, que morimos de modo

irremediable, instante tras instante, y estar poseído por un deseo de vivir que se inconforma contra la limitación, aunque termine acatándola. El Diablo es: *este morir incesante, / tenaz, esta muerte viva, / ¡oh Dios! que te está matando / en tus hechuras estrictas*. Vivir, en efecto, es una muerte sin fin, un morir incesante que afecta a las criaturas, por supuesto, pero que... ¡también afecta a Dios! Dios no es insensible al destino del universo. Dios sufre con el sufrimiento de sus criaturas y muere, a su modo, también, con la muerte de cada una de ellas. El sufrimiento de Dios, en este orden de ideas, se torna inconmensurable. La muerte, dice el verso, está matando a Dios *en sus hechuras estrictas*. Hay que interpretar bien este verso para no incurrir en los automatismos de "la muerte de Dios." La muerte no mata a Dios; a lo que mata es a las "hechuras" de Dios, es decir, a sus criaturas. Sólo en un segundo momento, y como una consecuencia de lo primero, puede decirse que con cada criatura que muere también muere un poco Dios, quien no podría ser ajeno a la suerte de los seres a los que ha dado existencia. El poema menciona enseguida, por vía de ejemplo, cuáles son los objetos en los que se festeja la muerte: *en las rosas y en las piedras, / en las estrellas ariscas / y en la carne que se gasta / como una hoguera encendida...* Ahí, en la concreción de esas muertes, y a resultas de ellas, podría decirse, también está padeciendo Dios.

La asombrosa reciprocidad de esta experiencia de la muerte, podría tener su precedente en otro de los aforismos de Heráclito. El aforismo 62 reza así: "Inmortales los mortales, cuando éstos viven de la muerte de aquéllos; pero mortales los inmortales, cuando los inmortales mueren la vida de los mortales." ¿No es obvio que Gorostiza tenía en mente esta imbricación? Dios y las criaturas pensantes, cada quien desde su orilla, muere y a la vez se vuelve inmortal en este mutuo compenetrarse. En esta confrontación lo mortal se experimenta como inmortal, y lo inmortal como mortal. No hay más: este es el misterio revelado de la Creación, y el concepto que otorga su trascendencia (y su complejidad, podría añadirse) a la *muerte sin fin* develada por el poema.

Aunque esta dialéctica totaliza el proceso, al grado de convertirlo en un nudo inextricable, el *ritornello* reaparece para señalar la importancia de vivir el momento, lo único a nuestro alcance: *¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo, / ay, una ciega alegría, / un hambre de consumir / el aire que se respira*. No es ocioso recordar que mientras la voz

intelectual del poema había definido a la alegría como *única, riente, claridad del alma*; ahora la voz del hombre de la calle la califica como *ciega*. No sería extraño que esta *ciega alegría* contuviera una alusión al carácter irreflexivo de los impulsos vitales del personaje, quien da rienda suelta a sus deseos sin reparar en las consecuencias. Se dice que el hombre se alimenta del hombre; esto puede explicar que no sólo consuma bocanadas de aire, sino también, maravillas de la sinécdoque, *la boca, el ojo, la mano*. Se nombra la parte para aludir al todo.

La tercera aparición del *ritornello* está erizada de dificultades. En las dos estrofas anteriores, el tema era de modo claro la muerte de las criaturas, y su gana de consumir la porción de vida correspondiente. En la tercera, el texto se plantea la posible muerte de Dios. Subrayo de entrada el carácter conjetural de este acontecimiento. El texto habla de una *muerte de hormigas* que pululan sobre las astillas de Dios, y afirma, como se lee en el texto, *que acaso te han muerto allá, / siglos de edades arriba*. Lo de las *astillas* de Dios, hasta donde entiendo, no es sino un modo metafórico de referirse a las estrellas que pueblan el firmamento. A estas estrellas el poeta las llama *astillas de Dios*, y sostiene, con razón, que también ellas están asediadas por las hormigas de la muerte. La física moderna enseña, en efecto, que las estrellas disipan su energía, y que, después de un período de extrema luminosidad, se apagan para siempre. Pero el problema no radica en la extinción de las estrellas, de la que nadie en su buen sentido se atrevería a dudar. Lo escabroso del asunto estaría en los versos que dicen *que acaso te han muerto allá, / siglos de edades arriba*. Al comentar este pasaje, Mónica Mansour sostiene, tajante: "Las hormigas han dado muerte a Dios."²⁶² Tal declaración categórica no está autorizada por el texto. Se olvida o se ignora, de modo inexplicable, que el verso contiene un modificador. Lo que el verso establece es una conjetura, por eso dice que *acaso*, es decir, que podría presumirse, sin que pueda afirmarse del todo, que las mencionadas hormigas también han matado a Dios.

Insisto en este carácter de presunción, que por otro lado domina en el conjunto de la estrofa. Gorostiza se maneja en el supuesto de que Dios podría estar muerto, del mismo modo que las estrellas podrían haber dejado de brillar... sin que acá en la tierra nosotros nos

²⁶² Mónica Mansour, "El diablo y la poesía contra el tiempo", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Edición de Edelmira Ramírez. México, Conaculta, 1989, p. 248

demos por enterados. Algo ha oído el hombre de la calle de la teoría de la relatividad, algo conoce de las distancias estelares. La astronomía del siglo ha revelado algo estremecedor: dadas las dimensiones del universo, y si se toma en cuenta el tiempo que tarda la luz de una estrella en recorrer su camino hasta el planeta tierra, podría darse el caso de que miremos una estrella que en realidad hace ya cientos de años que dejó de brillar. El texto saca provecho de esta contrariedad. Transcribo, para solaz del lector, la tercera estrofa:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá,
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros,
migajas, borra, cenizas
de ti, que sigues presente
como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

Lo decisivo aquí es la comparación entre la luz diferida de la estrella, y Dios. También Dios pudo haber desaparecido, y nosotros, acá en la tierra, no podríamos saberlo, pues su luz seguiría iluminando nuestra existencia. Lo terrible es que, en este caso, la luz perceptible sería en realidad una luz vacía, y que las criaturas terrestres seguiríamos teniendo presente al Creador, cuando en realidad, él podría muy bien haber desaparecido desde hace muchos siglos. El hombre, acá en la tierra, está sujeto pues a esta ilusión óptica, que acaso se ha convertido, por derecho propio, en una ilusión trascendental. Gorostiza trabaja esta paradoja, sin abandonar nunca el plano de la conjetura. Aunque en otro tono, también Xavier Villaurrutia sacó provecho de estas revelaciones de la astronomía moderna. Transcribo una de sus estrofas: "Estrella que te asomas, temblorosa y despierta, / tímida

aparición en el cielo impasible, / tú, como yo --hace siglos--, estás helada y muerta, / mas por tu propia luz sigues siendo visible."²⁶³

Gorostiza no incurre en esta declaración mortecina. Se limita a registrar un estado de incertidumbre, la explicable zozobra de un hombre del siglo XX al que le han sustraído los parámetros. Si la luz de las estrellas, una luz que manifiesta (o que prueba) la existencia de las estrellas, se ha tornado engañosa, y no puede confiarse en ella, ¿cómo saber que no ha sucedido lo mismo con Dios? El hombre, se podría decir, es el testimonio del Señor. El hombre da fe que Dios existe. Gorostiza parece hacerse cargo de esta función, por eso sostiene que los hombres somos *migajas, borra, cenizas* de su divino material. Muy bien. Pero, ¿cómo estar seguros de que en estas *migajas*, de que en esta *borra*, de que en esta *ceniza* que los hombres somos, se manifiesta la presencia de Dios? ¿No seremos, como sucedió en el caso de las estrellas, acaso *migajas* sin sentido, *borra* y *ceniza* que no tiene nada qué manifestar? En este orden de ideas, no sería descartable que transcurramos engañados, y que la luz de la estrella llegue al mundo ocultando *su catástrofe infinita*. Situación fenomenológica en estado puro: lo que se muestra sirve para ocultar. O como lo decía el Pseudo Dionisio Areopagita: "La luz hace invisible la tiniebla."²⁶⁴

No cabe duda que tal estado de incertidumbre agobia al hombre contemporáneo. Lo agobia, lo angustia y hasta lo "espeluzna", para emplear un verbo de sor Juana, pero no quiere decir que lo paralice. La respuesta del hombre agobiado no es sumergirse en profundas y enredadas elucubraciones que quizás desdecirían de sus inclinaciones prácticas. No solicita un curso para que le expliquen la teoría de la relatividad o el principio de indeterminación de Heisenberg. Ni acude tampoco al sacerdote para que éste lo alivie con piadosos consejos. Lo que el hombre de la calle hace es ponerse a vivir. La muerte está siempre al acecho, no importa; hay que ganarle, mientras se pueda, la partida. *Muerte sin fin* concluye con una estrofa de seis versos, titulada "baile". Los versos son a la vez una despedida del poema y una entrada en la vida, y en ellos, por fin, el hombre común y corriente habla en primera persona, y lo hace para definir, si se la puede llamar así, su filosofía. Lo que alcanza a decir transluce tanto la conciencia de la finitud como el

²⁶³ Xavier Villaurrutia, *Obras*, p. 63

²⁶⁴ Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, p. 383

poderoso impulso vital que lo conduce, más allá de dudas y elucubraciones, a decir sí a la existencia, poco importa que para hacerlo tenga que cogerse del brazo de una prostituta llamada muerte:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

LA DISYUNCIÓN INTERMINABLE

Irse al diablo. Optar por la fiesta. Entrarle al baile de la vida, no importa que esto signifique bailar con la muerte. *Muerte sin fin* parece concluir con un grosero vitalismo que desde las sesudas disquisiciones de los dos movimientos "serios" del poema. Un lector, de manera legítima, podría preguntarse, ¿para qué tanta complicación, si al final todo se va al carajo? La seriedad del poema parece naufragar en los últimos versos: un aire de vitalismo, al que no sé si llamar "irresponsable", rodea la decisión última del anónimo personaje, quien, ajeno a cualquier elucubración filosófica, opta por irse a la fiesta en brazos de la muerte. Parecería, pues, que el final "refuta" el contenido serio del poema, con lo que alguien podría sentirse invitado a decir que el texto de Gorostiza destruye sus propios fundamentos. Me parece que esta lectura no es del todo convincente, pues se basa en un principio de exclusión que no encaja en la contextura del poema. *Muerte sin fin* tiene en realidad dos finales, que se contradicen entre sí, es cierto, pero que plantean los dos términos de una oposición sobre la que el autor no quiere (ni puede) decir la última palabra. Fiel a su debilidad por el oxímoron, la figura de la conciliación de lo inconciliable, que domina, como se ha visto, desde el título del poema, Gorostiza prefiere plantear los dos polos del conflicto, y dejar flotando en el aire su posible resolución, esperando que la última palabra, en caso de que la haya, quede a cargo del lector. Mientras que la tesis, conseguida tras arduas meditaciones intelectuales, y que en realidad contiene un ramillete de posiciones, diría más o menos así: es posible imaginar un lugar ajeno al imperio de la muerte, quien afine los oídos podrá escuchar incluso los quejidos de Dios, quien se dispone

a crear de nuevo el universo, con lo cual restaurará, a su vez, la cadena inhóspita de la muerte; la antítesis, de la que se derivan consecuencias prácticas inmediatas, propone olvidar estas complejas elucubraciones y decirle sí a la vida. Mientras que una voz concluye sus disquisiciones con gritos de *aleluya*, interpretables quizás como expresiones de reverencia ante el misterio del Eterno Retorno cosmológico, la otra opta por el puro camino de la experiencia. De la conjunción entre la tesis y la antítesis, se supone, tendría que surgir la síntesis, que reuniría lo mejor de ambas posiciones, y que permitiría ascender a un escaño superior. Lo que sugiere Gorostiza es que la combinación de la tesis y de la antítesis no necesariamente da una síntesis; puede dar una disyunción. *Muerte sin fin* concluye en efecto no con una síntesis, que de cualquier modo sería reconfortante, sino con una disyunción, y prefiere dejarla abierta, como se deja abierta una herida que nunca ha de cerrar, como se deja abierto un enigma de cuya resolución depende el sentido de nuestra existencia. Contrasta así dos voces antagónicas, que sin embargo se anudan: la voz refinadamente intelectual y la del hombre de la calle, y las sostiene a ambas con su respectivo contenido de verdad, sin inclinarse en favor de una o de otra, pero sin excluir, tampoco, a ninguna. Instaura, de este modo, y sin que lo formule de manera expresa, un diálogo fantasmal que tendría que prolongarse, y resolverse, en la cabeza del lector. Si la tesis y la antítesis se excluyen la una a la otra, al menos en términos formales, la misión del lector no consistirá en otra cosa que en decidir, a partir de una meditación que permanece abierta, cuáles serían los caminos de una posible conciliación. La pregunta sobre si una tal conciliación es posible, por supuesto, es la primera que tendría que plantearse. Visto de esta manera, en lugar de implicar el fin de la filosofía, como se ha llegado a decir, un poema como *Muerte sin fin* no hace sino señalar la necesidad de su restablecimiento.

APÉNDICE.

PROSIFICACIÓN DE *MUERTE SIN FIN*.

I

Saturado de mí, acosado en mi piel por un dios inasible que me sofoca, engañado acaso por su radiante atmósfera luminosa que oculta la dispersión de mi conciencia que se ha derramado sin yo saberlo en el exterior, así como oculta mis alas rotas convertidas en esquirlas de aire, y mis pasos a tientas en el lodo del mundo. Saturado de mí, y hasta disgustado, me descubro a mí mismo estupefacto en la imagen del agua que tan sólo es un tumbo que nunca se marchita, un caer de ángeles destronados que disfrutaban la intacta delicia de su gravidez, y que no tiene nada sino la cara en blanco, hundida a medias ya como una risa de agonía entre las delicadas holandas de una nube y los funerarios cánticos del mar (más reliquia de sal o blancura de nube, que pura prisa de acosada espuma). No obstante, y esto es una paradoja, apretada por el rigor del vaso que la aclara, el agua toma forma. En el vaso se asienta, ahonda y edifica, y ahí mismo cumple una edad amarga de silencios, lo mismo que un amable reposo de muerte niña, la cual sonrío y desflora un ramillete de pájaros en desbandada, que sugiere una imagen del más allá. En la red de cristal que la sofoca, ahí, como si fuera el agua de un espejo, se reconoce, encadenada ahí con cada una de sus gotas, como si se le hubiera marchitado el tropo de espuma en la garganta. Realmente qué agua tan desnuda e intensa, qué agua de verdad tan agua ésta que sueña en su mundo de color tornasol, como si anticipara cantando un deseo puntual de convertirse en hielo. Pero qué vaso, también, más providente, éste que así se hinche cual si se tratara de una estrella en germen, que así se enciende --por la fuerza de una heroica promesa-- como un seno habitado por la dicha, ofreciendo, de modo puntual, una redonda flor de transparencia al agua, un ojo que se proyecta a las alturas y una ventana hecha de gritos luminosos, con lo cual trasciende esa libertad enardecida que se agobia en la cárcel inocente del vaso.

II

¡Pero qué vaso, también, más providente! Tal vez este hueco que nos sofoca y nos convierte en islas de monólogos sin eco, aunque le damos el nombre de Dios, no sea otra cosa que un vaso de cristal que nos amolda el alma perdidiza; un hueco que el alma sólo advierte en la forma de una transparencia que se acumula en capas sucesivas que tiñen la noción de Dios de un color azul. Dios mismo, debido a su timidez, seguramente usa un rostro azul y una clara inocencia que no seríamos capaces de juzgar, que se esconde al ojo pero que se revela fresca al tacto, como ese mar fantasma en que respiran los hombres, esos peces del aire más alto que es posible concebir. Claro que es azul, claro que tiene que ser azul, un coagulado azul de lejanías, un circular y abarcador amor por la criatura, un azul en donde el ojo de agua del cuerpo de la criatura, que crece en lentas ondas de estatura, entre fiebres y llagas; un azul en donde el río hostil de su conciencia, que semeja agua inconsistente que se derrama en el suelo incapaz de mantener su cohesión; en donde el repentino andar de la criatura, amortigua su rabia y logra redondearse, tal una generosa cifra, y alcanza a ponerse de pie, verdaderamente, como si se tratara de una estatua. ¿Qué puede ser este azul sino un vaso? Es un minuto quizás que se enardece hasta volverse incandescente, y que prolonga el éxtasis de su brasa, qué dolor, tanto más hacia el instante en la medida en que es más profundo el tiempo que lo llena. Un minuto cóncavo del espíritu que una noche inesperada, como si se dijera, al azar, por pura casualidad, y en cualquier escenario sin importancia --en el terco fatigar de una banquetta, en la cantina, a la mitad de dos amargas copas, o bien en las cumbres tremendas del insomnio-- ocurre, sin pensarlo, madura, cae, esto es tan simple como hablar de la edad, el fruto y la catástrofe. ¿No se diría, que mejor que un lecho, es el vaso para el agua algo así como el minuto enardecido de su maduración? Sí, en efecto: es el tiempo de Dios que emerge un día, que acontece, que madura y ocurre para regresar de nuevo el día de mañana de modo inesperado, en una suerte de inútil repetición mecánica, como le sucede a esas relampagueantes palabras --nunca logramos capturarlas y sin embargo son siempre

nuestras-- que esquivan el amor de la memoria pero que inevitablemente nos sonríen desde sus huecos despoblados, a partir de las frases que llegamos a articular. Es un vaso de tiempo que nos eleva a las alturas en sus azules botareles de aire, y ahí nos coloca su máscara grandiosa, la cual resulta ser tan perfecta que no difiere un rasgo de nuestro auténtico rostro. Pero en las zonas esenciales del ojo, en su minúsculo saber, no ocurre nada, realmente nada, tan sólo esta luz, esta transparencia a la vez febril y tensada, que está hecha de pura exaltación, y que a través de su sustancia incolora nos permite mirarlo, sin verlo efectivamente, a Dios, y a todo lo que detrás de Él anda escondido: el tintero, la silla, el calendario --;Se revela aquí con palabras azules el secreto de la pueril mecánica del mundo!-- en el instante mismo en que insisten en prolongar el afán circular del universo.

III

Pero en las zonas esenciales del ojo no ocurre nada, tan sólo esta luz --qué dolor, hermano Francisco--, esta alegría que es la única claridad que conoce el alma. Lo único que ocurre es este disfrutar todos en grupo la presencia de los pronombres, que en otra época estaban turbios por las gruesas secreciones de su egoísmo, pero que ahora aparecen límpidos en el triángulo de mí, de Él y de nosotros tres, ¡siempre tres!, mientras disfrutamos con hondo placer esta ingenuidad que ignora todo y que se pone a soñar en pleno día, y lo que sueña es el musgo de las primeras aguas, lo mismo que la antigua rosa hoy inexistente, y el fruto que se nos prometió en el alba de los tiempos; ¡qué contrariedad!, pareciera como si el alma consultara un espejo del revés, opaco todo él, y que al consultar el baldío de la imagen no encontrara como respuesta sino otro espejo opaco. Hay que ver con qué graciosa austeridad verdaderamente infantil distribuye los mundos en el caos, y los echa a andar todos al unísono como si se tratara de mecanismos autómatas; todo esto al impulso didáctico de su batuta orquestal, de modo oscuro, hop, los llama, los interpela, y extrae de ellos largas cintas de sorpresas que se articulan en un juego sinfónico, como si se mezclaran con insistencia los ritmos del universo, planta-semilla-planta, planta-semilla-planta, mezclando una brisa tierna, un follaje tierno; la luna azul, descalza, que camina sobre la nieve,

radiantes mares color cobre, y mil y un fascinantes gorgoritos. Después, en un crescendo insoportable, hay que ver cómo dispara cielo arriba, desde el mar, el tiro portentoso de la carne que incluso a la nube más alta logra tocar con el vuelo del pájaro, y que estalla en el aire como si se tratara de un cohete herido que precipitara en una explosión de sonoras plumas su pólvora dispersa.

IV

Pero en el centro de esta alegría no ocurre nada, no, sólo un sueño inocente que recorre todas las estaciones de su ruta, de manera tan amorosa, que no evita seguirla a sus infiernos, ay, y con qué miradas inmóviles e hinchadas, inquiere el curso de la luz, su instante resplandeciente en la piel de una gota de rocío; con qué miradas concibe el ojo y el aceite invisible que le otorga finura a la mirada; gobierna el crecimiento de las uñas y oculta en la raíz de la palabra el discurso de frondosa retórica y el poema de espigas transparentes. Pero todavía más --porque en su cielo carente de piedad, nada es tan cruel como este goce en estado puro-- somete sus imágenes al fuego de perfectas torturas que imagina --las hinche de pasión, las deshace en el prisma del llanto, las ciega con el lustre de un barniz, las satura de odios purulentos y de rencores zánganos que son como una mala costra, y que son también angustias secas como la sed del yeso. Pero todavía más --porque, ajena a toda mancha, una crueldad tan perfecta no conoce limitaciones-- perfora la sustancia de su gozo con rudos alfileres; piensa el tumor, la úlcera y el chancro que habrán de engalanar el rostro tan cuidado, toma con su mano invisible a la criatura y la chupa, la hincha o la demacra como si se tratara de un copo de cera sudoroso, y en un ilustre hallazgo de ironía, la estrecha enternecido con los brazos glaciales de la fiebre.

V

Pero nada ocurre, no, en este sueño extraviado de su órbita y que se mira a sí mismo en plena marcha; supone, pues, el sueño, su fin inminente y prepara en el acto el plan de su fatiga, su justa vacación, su domingo de gracia en una reunión campestre en la que resplandece lo blanco en mangas de camisa. Qué trebolar tan agradable, qué refugio de niebla se regala en su ánimo para disfrutar la dorada miel de sus días. Pero el ritmo es la norma del sueño, el solo paso, la sola marcha en círculo, sin ojos; de cualquier modo, aún de su cansancio extrae, hop, largas cintas de cintas de sorpresas que en un constante y drástico perecer, en una suerte de morir estupefacto arrasan sin cesar sus bellas construcciones, hasta que --hijo de su propia muerte, pues se ha gestado en la aridez de sus escombros-- siente que se fatiga en grado extremo, y se pone a descansar de su descanso de modo que sueña que su sueño se repite al infinito, eterno e irresponsable, muerte infinita de una muerte tenaz, sueño de garza a quien coge un sopor pesado como el plomo y que cambia de pie, pero no de sueño, que cambia la imagen pero no la inocencia de su atrevimiento, ¡oh inteligencia, soledad en llamas! que lo devora todo, incluso el silencio, y que en esto es como una semilla enamorada que pudiera imaginar su propia futura germinación, y experimentar con el rencor acumulado en la molécula el salto futuro de las ramas que guarda prisioneras, y el gusto, en fin, de la fruta que tiene prohibida, antes de que la fruta como tal exista, ay, qué dolor, sin vulnerar su estado de semilla virgen, ni la impasible estabilidad de sus tejidos.

VI

¡Oh inteligencia, soledad en llamas, que todo lo concibe sin tener la capacidad de crearlo! Simula el calor del lodo, su emoción de sustancia vulnerable, simula el iracundo amor que lo embellece y que lo encumbra más allá de la región a donde son capaces de llegar las alas de los pájaros, hasta que accede a aquel lugar donde lo único que llora es el parpadeo de las estrellas, pero no le infunde al lodo el soplo vital capaz de ponerlo de pie, razón por la cual encerrada en sí misma permanece, única e inmaculada fundida con su Dios, a la manera de una reticencia que no tenemos palabras para nombrar, o de un amoroso temor de la materia

que no se atreve a más, egoísmo angélico que se manifiesta emitiendo un grito de júbilo sobre la muerte --¡oh inteligencia, desierto constituido por espejos!, helada emanación de rosas de piedra en la cumbre de un tiempo en el que no pasa nada; pulso obturado; inescrutable sistema de eslabones que es como una red de arterias temblorosas que apenas se apresura o se demora según la intensidad del deleite experimentado; abstinencia productora de angustia pues presume el dolor pero no lo crea, que escucha ya en la estepa de los tímpanos retumbar el gemido del lenguaje, pero no lo emite, y se limita a absorber las esencias, manteniéndose así, como si fuera un rencor sañudo, y permanece una, exquisita, al lado de su dios estéril, incapaces como lo son de alzar entre ambos la sorda pesadumbre de la carne, sin admitir en su unidad perfecta el brutal escarnio de esta discordia que alimentan inconciliables la vida y la muerte, las cuales se siguen una a la otra como se sigue a la noche el día, y al día la noche, la una y la otra ocultas en los secretos pasadizos de las células cual si se tratara de un tiempo aletargado de crepúsculo, ay, qué dolor, una, nada más, la inteligencia, estéril y agria, con Dios, conmigo, con nosotros tres, como el vaso y el agua, solo una solitaria inteligencia que reconcentra su silencio blanco en la orilla mortal de la palabra y en la inminencia misma del torrente sanguíneo. ¡Aleluya, Aleluya!

Eleva la flor su bandera, agua de colores, en el prado. ¡Oh, qué mercancías olorosas volando!

¡Oh qué mercado tan diverso de tenue olor!, ¡cómo enciende los aires con su rubor!

¡Qué poblado de gritos está el jardín! Se escuchan voces: Yo, dice el heliotropo.

¿Yo? Responde el jazmín.

Ay, pero el agua, ay, si no huele a nada.

Tiene la noche un árbol con frutos de oro; tiene un rostro la tierra, ay, de esmeraldas.

El impulso de la sangre se viste de rojo; el sueño, se viste de añil; la dicha, de oro.

Tiene el amor feroces galgos dorados; aunque también sus mieses y sus pájaros.
Ay, pero el agua, si no brilla a nada.
Sabe a luz, a luz fría, la manzana. ¡Qué madrugadora fruta por la mañana!
¡Qué anochecido sabes, disgusto! ¡cómo hiere en la entraña tu florecido picor!
La muerte sabe a tierra, la angustia, a hiel. Este morir demorado, gota a gota, me
sabe a miel.

Ay, pero el agua, no sabe a nada.

[BAILE]

Pobrecita del agua, ay, que no tiene nada;
ay, amor que se ahoga en un vaso de agua.

VII

Al estar sometida al rigor del vaso que la aclara, el agua toma forma --esto es cierto. El agua trae una sed de siglos en los labios, un sed helada, fría, que ara surcos en el dilatado sueño de la tierra, que perfora las partes del sueño que han florecido con una sangre cáustica, con lo cual logra incendiarlas, abrir en ellas inquietantes úlceras de insomnio. Más amor que sed; más que amor, idolatría, dispersión de criatura atónita ante el fulgor que blande la forma --germen del trueno olímpico-- fascinada por sus mismos contornos. ¡Idolatría, sí, tiene que ser idolatría! Pero al agua no le basta ser un puro salmo, un ardoroso incienso de sonido que busca las alturas; quiere, además, oírse. Ni le basta tener sólo reflejos --briznas de espuma que delatan el ala de luz que en ella anida--; quiere, además, un lecho de sombra, un ojo para mirar el ojo que la mira. En el lago, en la charca, en el estanque, en la cuenca entumida de la mano, se consuma este rito de eslabones, este enlace verdaderamente diabólico, que encadena el amor a su pecado. En el translúcido rostro sin facciones, el agua, poseída, siente que cuaja la máscara de espejos que la forma del vaso le procura. Ha encontrado, por fin, en su existir sonámbulo, una bella, puntual fisonomía. Ya puede estar de pie frente a las cosas. Ya es ella también, así sea gracias al arte de estas metáforas cruzadas, un encendido vaso de figuras. El camino, la barda, los castaños, para

durar el tiempo de una muerte gratuita y a la vez precoz, aunque de cualquier modo bella, ingresan por su propio pie en el suplicio de la imagen propia, y en medio del jardín, bajo las nubes, descarnada lección de poesía, instalan un infierno alucinante.

VIII

Pero el vaso en sí mismo no se cumple. En tanto imagen de una deserción nefasta, ¿qué esconde el vaso en su rigor inhabitado, sino esta triste claridad ciega, sino esta imposible lucidez? Observadlo ahí, sobre la mesa, inútil. Es un epigrama de espuma que se espiga ante un auditorio anestesiado, un incisivo clamor que la obstinada sordera de los objetos amordaza, convirtiéndola en una flor mineral que se abre para adentro, hacia su propia luz, como un espejo ególatra que se absorbera a sí mismo en el momento de contemplarse. Hay algo en el vaso, no obstante, quizás un alma, quizás el instinto prometedor de las arenas, o tal vez una llaga producida por el fuego, en donde la atosiga su vacío. Desde este páramo aspira a ser colmado. Articula el guión de su deseo colmándolo con agua, con vino, con aceite; igual se ablanda que se adelgaza, y su sobrio dibujo de vaso se le desvanece, hasta que, disfrazado en el giro de un reflejo, en un llanto de luces se liquida.

IX

Pero la forma en sí misma no se cumple. Desde su alto trono faraónico, magnánima, deífica y constelada de adjetivos esdrújulos, ordena con dura mano de diamante. La forma está orgullosa de su imperio presuntuoso. ¿Por los imperiales órganos del ónix, no fluye acaso el aroma incensado de la poesía que, postrada, arde a sus pies? Se trata nada más de una ilusión, de un narcótico amable que colma de fantasmas a los sentidos. Pues desde ahí donde el dolor produce, ¡oh turbio sol podrido!, el esmerado brillo que lo oculta, ay, desde ahí adelanta la materia que apenas cuaja su estricta fisonomía y ya es un jardín de huellas

fósiles, un estruendoso fanal, un timbre rojo de alarma en los cruceros que gobierna la ruta hacia otras formas. La edad de rosa que esmalta su piel --aunque apenas nacida, ya senil-- envejece por dentro con una velocidad de siglos. Trajo puesta la proa a lo amarillo. El aire se coagula entre los poros de la rosa con un sudor profuso que destila en ellos de modo anticipado una esencia de rosas emboscadas. Los garfios siniestros de su muerte trepan, como si fueran musgo, por grietas inasibles, hostigan a la rosa con breves mordeduras, qué dolor, y abren un espacio por fin a aquel minuto --puede uno mirarlo en la lenteja del reloj, correrse un eslabón cada minuto, ¡y de un modo neto, puntual, exacto!-- cuando al soplo infantil de un parpadeo, la egregia materia de ademán ilustre habrá de caer de golpe hecha cenizas.

X

No obstante, ¿por qué no?, también en la forma hay un refugio para el sueño, ese árido paraíso sin manzana por donde suele evadirse de su rostro a través del rostro marchito del fantasma que engendra, aletargada, su costilla. El vaso de agua es el momento justo. En su audaz evasión se transfigura, altera la órbita de su destino y se arrastra en secreto hacia lo que carece de forma. La avidez del tacto no se ceba --aquí, en el sueño hostil-- sobre el nácar templado de su vientre, ni la flauta de Don Juan que la piropea alcanza a emitir su lúbrica serenata. El sueño por sí mismo es cruel, punza, roe, quema, sangra, duele. Lo mismo ignora jarabes que pomadas. Gracias a los punzantes martillos que la acosan, la forma encuentra el gozo de la herida y el deleite perverso del colapso. La forma, madre madrugadora de esa muerte precoz que nutre poco a poco con sus escombros, anhela que se hundan sus cimientos bajo sus propias plantas, qué dolor, entorpecidas por la viscosa lentitud del lodo; igual oye nacer el trueno del derrumbe; y siente que su materia se dispersa llevada por una comezón de ácidas hormigas; y que, por fin, ya ingrávida, flota en el aire y se dispersa en medio de un silencio luminoso. Por los espejos fantasiosos de lo inminente, ¡oh terribles derrotas del delirio!, cruza entonces, a toda velocidad, la estupenda visión de una nube.

XI

En la red de cristal que la sofoca, el agua toma forma, la bebe, por decirlo así, en el módulo del vaso, a fin de que éste también se transfigure con el temblor del agua sofocada que sigue ahí, sin voz, pero marcando con sus latidos el pulso glacial de la corriente. Sólo que el vaso, a su vez, cede a la condición de esa agua que carece de forma, a fin de que --a su vez-- la forma misma, la forma tal cual, que sostiene el rencor de su dureza ahí en el vaso, y que está también en el agua de aguzada espuma a la manera de un presagio certero de reposo, se pueda de este modo sustraer al vaso de agua; un instante, nada más un instante, nada más que el mínimo y a la vez eterno instante del derrumbe, cuando la forma en sí, la forma en su pureza se abandona a la estrategia de su muerte y se deja arrastrar hacia las nubes por ese torturado remolino en el que los seres todos se repliegan hacia el sueño primigenio, con el objeto de levantar el escenario de la nada. Al suceder lo anterior, las estrellas ennegrecen. Han regresado el dardo insomne que cintilaba sin cesar a la noche perfecta de su aljaba.

XII

Porque en el lento instante del derrumbe, cuando todos los seres se repliegan hacia el primer, originario sueño, y se abrasan todos en la pira arrogante de la forma, consumidos por su propia muerte --ojos, dedos, labios, invisibles lenguas del atroz incendio--, el hombre ahoga con sus propias manos, con un negro sabor de tierra amarga, los himnos claros y los roncros trenos con que cantaba la belleza, entre tambores de un idioma gangoso y esbeltos címbalos que resuenan en el aire como golondrinas de latón agudo; qué dolor: los trenos y los himnos que elogiaban a la rosa marinera que consuma su viaje en el jardín con sus velas henchidas de fragancia; y el malsano crepúsculo de herrumbre que es como una amapola de aire lacerado que se pincha en las púas de un gorjeo; y la estrella de fiebre, que es una lis de calosfrío y a la vez un punto sobre las íes de las tinieblas; y el rojo cáliz

del pezón macizo, que es como una flor de granada en el clímax angustioso del deseo, y la mandrágora del sueño compañero que crece en los escombros cotidianos --qué dolor: todo el esplendor de la belleza y el bello amor que la reúne toda en un círculo de imanes extasiados.

XIII

Porque los redobles rotundos del tambor y las ricas bengalas de los platillos tremolan en la altura de los cantos, y se anegan con un sabor de tierra amarga cuando el hombre descubre en sus silencios que su hermoso lenguaje se le seca y se le quema confuso en la garganta, carente de sentido; qué dolor: su aéreo lenguaje de colores, que así se jacta de un estricto matiz en el humo aterrado de sus sienas o en el sol de sus tibios bermellones; el mismo lenguaje que se demora como una rosa enamorada en la ansiedad del labio; el que cincela sus celos de paloma y modula sus látigos feroces; el que salta en sus caídas con un ruidoso síncope de espumas; el que prolonga el insomnio de su brasa en las marchitas cenizas del oído; el que de modo oscuro se arrastra e instila enfurecido la palabra de hiel, la frase tuerta de ponzoña; este lenguaje, que labra el amor del sacrificio con columnas que ascienden al cielo en formas espirales; sí, todo él, el lenguaje audaz del hombre, se le ahoga confuso en la garganta, y de su gracia original no queda nada, sino el horror de un pozo vacío que sostiene una mueca de agonía.

XIV

Porque el hombre descubre en presencia de su silencio que su hermoso lenguaje se le seca en el minuto mismo del derrumbe, cuando todos los peces, que discurren en cautelosas órbitas como diminutas estrellas cubiertas de escamas en la entumida noche submarina, cuando todos los peces y entre ellos el salmón que es un Ulises de los regresos lo mismo que el apolíneo delfín, que es un pez de dioses, remontan su camino hacia las algas; cuando

el tigre que mancha la castidad del musgo con sus invisibles pisadas de resorte y los ágiles ciervos que son como una ráfaga de viento, y el cordero gemebundo al estilo Luis XV, y el león babilónico que añora el alabastro de los frisos --flores de sangre eterna en el racimo antiquísimo de las especies-- cuando todos inician su regreso a los mudos silencios del vegetal; cuando la fina alondra se desdibuja en el agua del amanecer, mientras todas las aves, entre ellas el búho solitario que medita en la sombra con su antifaz de fósforo, la golondrina de escritura hebrea y el gorrión diminuto, hambre dando breves saltitos sobre la nieve, mientras todas las aves desaparecen en la noche enroscada del reptil; cuando todo, en fin, lo que camina o se arrastra, todo, se encoge con un crujir de mariposas, y regresa a sus orígenes y al inevitable origen de sus orígenes, hasta que incluso su eco mismo se reinstala en el primer silencio tenebroso.

XV

Porque los bellos entes que transitan por el sueño milenario de la tierra --¡duendes de sangre, libres, en la pantalla de su sueño impuro!-- todos se entregan a un frenesí de muerte, que dolor, cuando el sauce acumula su llanto para tramar la sustancia de un delirio en que, a fuerza de atar nombres destemplados --¡tú! ¡yo! ¡nosotros!--, de súbito, qué dolor: no le queda sino el tronco prieto desnudo de oración ante su estrella; cuando con él, desnudos, se sonrojan el álamo temblón de encanecida barba y el eucalipto rumoroso, que es como un témpano de follaje y un tornillo sin fin del crecimiento, el cual, al perseguirse, se pierde entre las nubes; y también el cerezo y el durazno en su loca efusión de adolescentes, y la angustia espantosa de la ceiba, y todo cuanto nace de raíces, desde el roble heroico hasta la menta impúbera de boca helada; cuando las plantas que se caracterizan por ser de plantas sumisas retiran el ramaje presuntuoso, se ocultan en sus ásperas raíces y en la amarga raíz de sus raíces, y como si fueran presas de un absurdo crecimiento se desarrollan hacia la semilla, hasta quedar inmóviles, ¡oh cementerio de talladas rosas!, en los macizos jardines de la piedra.

XVI

Porque desde el anciano roble heroico hasta la impúbera menta de boca helada, qué dolor, todo lo que brota de raíces establece sus tallos paralíticos en los macizos jardines de la piedra, cuando el rubí de melindres angélicos y el iracundo diamante que fulmina a la luz con un reflejo, con el ario zafir de ojos azules y la geórgica esmeralda que se anega en el abril de su robusta clorofila, una a una, las piedras delirantes, pero también sus bellas hermanas cenicientas, la turquesa, el lapislázuli, el alabastro, y el oro prisionero y la plata de lengua fidedigna (ingenuo ruiseñor de los metales que se ahoga en el agua de su canto); cuando las piedras finas y los metales exquisitos, todos regresan a sus nidos subterráneos por las rutas de fuego de la llama, qué dolor, ciegos de su lustre, ciegos de su ojo, que el ojo mismo --como si se tratara de un siniestro pájaro de humo-- en su helada combustión se arranca.

XVII

Porque hasta el raro metal o la piedra rara, así como la roca escueta, sencilla, que imagina castillos con sólo naipes de aridez y escarcha, y así la arena de pechos arrugados y el humus maternal de entraña tibia, qué dolor, todo se consume con un enfadado crepitar de gozo, cuando la forma en sí, la forma pura se entrega a la delicia de su muerte y en su ansia de apurarla a grandes tragos consume en una llama el aceite ritual de los sentidos, los cuales, sin labios, sin dedos, sin retinas, paso a paso, muerte a muerte, locos, se refugian en sus hinchadas matrices, mientras unos a otros se devoran: al animal, la planta; a la planta, la piedra; a la piedra, el fuego; al fuego, el mar; al mar, la nube; a la nube, el sol, hasta que todo este fecundo río de semen enamorado que conjuga, incapaz de aburrirse, el suntuoso caudal de su apetito, no termina desembocando en sus entrañas mismas, en el áspero silencio de sus fuentes, entre un fulgor de soles emboscados, en donde nada es ni nada está, donde el sueño no duele, donde nada ni nadie, nunca, está muriendo, y solo ya, flotando sobre las grandes aguas, flota el Espíritu de Dios que gime con indecibles gemidos, como si

herido --qué dolor: Él también-- por un cabello, por el ojo en forma de almendra de esa muerte que emana de su boca, hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta. ¡Aleluya! ¡Aleluya!

¡Tan-tan! --¿Quién es? --Es el Diablo. Es una ruda fatiga, un ansia de trasponer estas fronteras enemigas, este morir incesante, tenaz, esta muerte viva, oh Dios, que te está matando en quienes son en estricto sentido tus criaturas, en las rosas y en las piedras, en las ariscas estrellas y en la carne que se agosta como si fuera una hoguera, por el canto, por el sueño, y por el color de la vista.

¡Tan-tan! --¿Quién es? --Es el Diablo, qué dolor, una ciega alegría, un hambre de agotar el aire que se respira, aunque también la boca, el ojo, la mano; estas punzantes cosquillas de disfrutarnos todos de golpe en un solo acceso de risa, qué dolor, esta muerte insultante, procaz, que nos asesina a distancia, desde el gusto que tomamos en morirla, a cambio de una taza de té, a cambio apenas de una caricia.

¡Tan-tan! --¿Quién es? --Es el Diablo, es una muerte de incansables hormigas que pululan, oh Dios sobre tus astillas, que acaso han logrado matarte allá, siglos de edades arriba sin que nosotros podamos advertirlo, pues no somos sino migajas, borra y ceniza de ti, que sigues presente como una estrella a la que oculta su propia luz, una luz sin estrella, vacía, que llega al mundo escondiendo su catástrofe infinita.

[BAILE]

Desde mis ojos insomnes, mi muerte me está acechando, me acecha, en tiempo presente, me enamora con su ojo lánguido. ¡Anda, putilla del fulgor helado, anda, vámonos al diablo!

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA:

Adorno, Theodor W., *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus, 2ª. ed. 1999

Alatorre, Antonio, *Ensayos sobre crítica literaria*. México, Conaculta, 1993 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 80)

Allison, Alexander W. y otros, *The Norton Anthology of Poetry*. New York, W. W. Norton & Company, 1970

Aristóteles, *Acerca del alma* Madrid, Gredos, 1983

Aristóteles, *Metafísica* México, Editorial Porrúa, 1987 ("Sepan Cuantos...", 120)

Aristóteles, *Poética*. Introducción, traducción y notas de Ángel J. Cappelletti. Caracas, Monte Ávila editores, 1991

Ayer, A. J. (ed.), *El positivismo lógico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986

Ballart, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994

Barreda, Octavio G., *Obras* Edición de María de Lourdes Franco Bagnouls. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985

Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*. Traducción de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1996

Benjamin, Walter, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Traducción y prólogo de J. F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona, Península, 1988

Benjamin, Walter, *El origen del drama barroco alemán*. Traducción de José Muñoz Millanes. Madrid, taurus, 1990

Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Introd. y selección de Eduardo Subirats. Traducción de Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1991

- Blanco, José Joaquín, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977
- Blanco, José Joaquín, *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México, Cal y Arena, 1996
- Brading, David A., *Mito y profecía en la historia de México*. Traducción de Tomás Segovia. México, Vuelta, 1988
- Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, Secretaría de Educación Pública, 1986 (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, 48)
- Casas, Elena (comp.), *La retórica en España*. Madrid, Editora Nacional, 1980
- Caso, Antonio, *Obras completas*, t. V, *Estética*. México, UNAM, 1971
- Castro Pallares, Alfonso, *Dios en hexámetros*. [s.d.]
- Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna*. Presentación de Guillermo Sheridan. México, Fondo de Cultura Económica-Secretaría de Educación Pública, 1985 (Lecturas Mexicanas, 99)
- Cuesta, Jorge, *Poesía y crítica*. Edición de Luis Mario Schneider. México, CONACULTA, 1991 (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 31)
- Chumacero, Ali, *Los momentos críticos*. Selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores. México, Fondo de Cultura Económica, 1987
- De la Cruz, Juana Inés, *Primero sueño y otros textos*. Estudio preliminar y selección de Susana Zanetti. Buenos Aires, Losada-Océano, 1998
- De Man, Paul, *La ideología estética*. Madrid, Cátedra, 1998
- Dehennin, Elsa, *Antithèse, oxymore et paradoxisme: Approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*. Paris, Didier, 1973
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid, Editorial Trotta, 1995
- Domínguez Michael, Christopher, *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México, Ediciones Era, 1997
- Echeverría, Bolívar (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural, <<Ethos>> barroco*. México, UNAM-El Equilibrista, 1994

- Echeverría, Bolívar, *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI Editores, 1998
- Eliot, T. S., *La canción de amor de J. Alfred Prufrock / Los hombres huecos*. Versión, estudio, notas y cronología de Jaime Augusto Shelley. México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996
- Eliot, T. S., *Selected Essays*. London, Faber and Faber, 1961
- Elizondo, Salvador, *Teoría del infierno y otros ensayos*. México, El Colegio Nacional-Ediciones del Equilibrista, 1992
- Ferenczi, Sandor, *Thalassa, ensayo sobre la teoría de la genitalidad*, en *Obras completas*, t. III. Traducción del francés de Francisco Javier Aguirre. Madrid, Espasa-Calpe, 1981
- Flores, Miguel Ángel, *Del tiempo que pasa*. México, Ediciones Gernika-Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapozalco, 1993
- Forster, Merlin H., *The "Contemporáneos", 1915-1932: A Study in Twentieth-Century Mexican Letters*. Tesis. Urbana, Illinois, 1960
- García Bacca, Juan David (ed.), *Los presocráticos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979 (Colección Popular, 177)
- Godoy, Emma, *Sombras de magia. Poesía y plástica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968 (Letras Mexicanas, 90)
- Gómez de Silva, Guido, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1988
- Góngora, Luis de, *Soledades*. Edición de Robert Jammes. Madrid, Clásicos Castalia, 1994
- González Aktories, Susana, *Muerte sin fin: poema en fuga*. México, JGH Editores, 1997
- González Padilla, María Enriqueta, *Poesía y teatro de T. S. Eliot*. México, UNAM-Difusión Cultural, 1991
- González Rojo, Enrique, *Obra completa. Verso y prosa: 1918-1939*. Edición de Guillermo Rousset Banda y Jaime Labastida. México, Editorial Domés, 1987
- Gorostiza, José, *Cauces de la poesía mexicana y otros textos*. Edición de José Emilio Pacheco. México, Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM-Universidad de Colima, 1988 (La Crítica Literaria en México, 13)

- Gorostiza, José, *Epistolario (1918-1940)*. Liminar de Guillermo Sheridan. México, Conaculta, 1995 (Memorias Mexicanas)
- Gorostiza, José, *Muerte sin fin*. Disco de larga duración. Voz del autor. Presentación de Alí Chumacero. México, UNAM, 1960 (Voz Viva de México, 6)
- Gorostiza, José, *Poesía completa*. Nota y recopilación de Guillermo Sheridan. México, Fondo de Cultura Económica, 1996
- Gorostiza, José, *Poesía y poética*. Edición crítica coordinada por Edelmira Ramírez. México, Conaculta, 1989 (Col. Archivos, 12)
- Gorostiza, José, *Prosa*. Recopilación y notas de Miguel Capistrán. México, Conaculta, 1995 (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 97)
- Hegel, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*. Traducción de Wenceslao Roces. México, Fondo de Cultura Económica, 1973
- Heidegger, Martín, *El ser y el tiempo*. Trad. de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1974
- Heidegger, Martin y Eugen Fink, *Heraclitus Seminar*. Traducción de Charles H. Seibert. Illinois, Northwestern University Press, 1997
- Heidegger, Martín, *¿Qué es metafísica?* Introducción de Enzo Paci. Traducción de Xavier Zubiri. Buenos Aires, Editorial Siglo Veinte, 1974
- Huerta, Efraín, *Transa poética*. México, Ediciones Era, 1980
- Husserl, Edmund, *Investigaciones lógicas*. 2 vol. Trad. de Manuel García Morente y José Gaos. Madrid, Revista de Occidente, 1967
- Jaeger, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*. Traducción de José Gaos. México, Fondo de Cultura Económica, 1952
- Kant, Emmanuel, *Crítica de la razón pura*. Traducción de Manuel García Morente y Manuel Fernández Núñez. México, Porrúa, 1991 ("Sepan Cuantos...", 203)
- Kant, Emmanuel, *Filosofía de la historia*. Prólogo y traducción de Eugenio Ímaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1979
- Kant, Emmanuel, *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir / Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime / Crítica del juicio*. Estudio introductorio de Francisco Larroyo. México, Porrúa, 1991 ("Sepan Cuantos...", 246)

- Kirk, G. S., J. E. Raven y M. Schofield, *Los filósofos presocráticos*. Traducción de Jesús García Fernández. Madrid, Editorial Gredos, 2ª. ed. 1987
- La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamentos*. Versión de Casiodoro de Reina, revisada por Cipriano de Valera. Nashville, Broadman & Holman Publishers, 1989
- Labastida, Jaime, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México, Editorial Novaro, 1973
- Labastida, Jaime, *La palabra enemiga*. México, Editorial Aldus, 1996
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*. Madrid, Gredos, 1983 (Biblioteca Románica Hispánica. Manuales, 36)
- Mallarmé, Stéphane, *Igitur / Divagations / Un coup de dés*. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris, Gallimard, 1996
- Malpartida, Juan, *La perfección indefensa. Ensayos sobre literatura en lengua española del siglo XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998
- Martínez, José Luis, *El ensayo. Siglos XIX y XX*. México, Promexa, 1985
- Maples Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1981
- Maroto [Gabriel García Maroto], *Galería de los poetas nuevos de México*. Madrid, La Gaceta Literaria, 1928
- Monserrat Torrents, José (ed.), *Los gnósticos*, vol. 1. Madrid, Gredos, 1983
- Montemayor, Carlos, *Tres Contemporáneos*. México, UNAM, 1981 (Cuadernos de Poesía)
- Moody, David A., *Thomas Stearns Eliot Poet*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994
- Novo, Salvador, *La estatua de sal* Prólogo de Carlos Monsiváis. México, Conaculta, 1998 (Memorias Mexicanas)
- Novo, Salvador, *La vida en México en el período presidencial de Lázaro Cárdenas*. Compilación y nota preliminar de José Emilio Pacheco. México, Conaculta, 1994 (Memorias Mexicanas)
- Novo, Salvador, *Letras vencidas*. México, Universidad Veracruzana, 1962 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, 10)

Novo, Salvador, *Poesía*. México. Fondo de Cultura Económica, 1977

Olea Franco, Rafael y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, El Colegio de México, 1994

Orígenes, *Contra Celso*. Introducción, versión y notas de Daniel Ruiz Bueno. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967

Orígenes, *De principiis*. Christian Classics Ethereal Library. Http: www.ccel.org/fathers2/ANF-02/TOC.htm

Othón, Manuel José, *Obras completas*, t. I. Compilación de Joaquín Antonio Peñalosa. México, Fondo de Cultura Económica, 1997

Ovidio, *Las metamorfosis*. Estudio preliminar de Francisco Montes de Oca. México, Editorial Porrúa, 1994 ("Sepan Cuantos...", 316)

Owen, Gilberto, *Obras*. Edición de Josefina Procopio. México, Fondo de Cultura Económica, 1979

Palou, Pedro Ángel, *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a <<Contemporáneos>>*. Zamora, El Colegios de Michoacán, 1997

Paz, Octavio, *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1970

Paz, Octavio, *México en la obra de Octavio Paz*. 3 vol. Edición de Octavio Paz y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1987

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México, Círculo de Lectores-Fondo de Cultura Económica, 1994

Pellicer, Carlos, *Obras*. Edición de Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1994

Plotino, *Selección de las Enéadas*. México, Secretaría de Educación Pública, 1988 (Facsimilar de la 1ª. edición de 1923)

Pound, Ezra, *Ensayos literarios*. Selección y prólogo de T. S. Eliot. Traducción de Julia J. de Natino. México, Conaculta, 1993 (Cien del Mundo)

Profesores de la Compañía de Jesús, *La sagrada escritura. Texto y comentario por profesores de la compañía de Jesús. Nuevo Testamento*, vol. II. *Hechos de los Apóstoles y Cartas de S. Pablo*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1962

- Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*. Edición de Teodoro H. Martín-Lunas. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1995
- Quevedo, Francisco de, *Poemas escogidos*. Edición de José Manuel Blecuá. Madrid, Clásicos Castalia, 1989
- Ramos, Samuel, *Estudios de estética / Filosofía de la vida artística*, en *Obras completas*, t. III. Prólogo de Raúl Cardiel Reyes. México, UNAM, 1977
- Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*. 3 vols. Edición facsímil. Madrid, Editorial Gredos, 1990
- Reyes, Alfonso, *Los trabajos y los días*, en *Obras completas*, t. IX. México, Fondo de Cultura Económica, 1959
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Traducción de Graciela Monges Nicolau. México, Siglo XXI Editores, 1998
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, 3 vols. Traducción de Agustín Neira. México, Siglo XXI Editores, 1996
- Rubín, Mordecai S., *Una poética moderna. <<Muerte sin fin>> de José Gorostiza*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966
- Sandoval Zapata, Luis de, *Obras*. Edición de José Pascual Buxó. México, Fondo de Cultura Económica, 1986
- Santamaría, Francisco J., *Diccionario de mejicanismos*. México, Editorial Porrúa, 1992
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo. Una literatura de la estrategia*. México, Ediciones de Bellas Artes, 1970
- Schwartz, Sanford, *The Matrix of Modernism. Pound, Eliot & Early 20th-century Thought*. New Jersey, Princeton University Press, 1988
- Sheridan, Guillermo, *Índices de Contemporáneos. Revista mexicana de cultura (1928-1931)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985
- Sheridan, Guillermo, *México en 1923: La polémica nacionalista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999

- Stanton, Anthony, *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna*. México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1998
- Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica, 1998
- Sucre, Guillermo, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985
- Válery, Paul, *El cementerio marino*. Traducción de Jorge Guillén. Madrid, Alianza Editorial, 1995
- Vasconcelos, José, *Filosofía estética*. México, Espasa-Calpe, 1951
- Vasconcelos, José, *El monismo estético*, en *Obras completas*, t. IV. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1961 (1ª. Edición 1918)
- Vasconcelos, José, *Pitágoras. Una teoría del ritmo, y Estética*, en *Obras completas*, t. III. México, Libreros Mexicanos Unidos, 1959 (1ª. edición 1916 y 1936, respectivamente)
- Vasconcelos, José, *Tratado de metafísica*. México, Editorial México Joven, 1929.
- Villaurrutia, Xavier, *Obras*. Recopilación de Miguel Capistrán, Alf Chumacero y Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Wohlfarth, Irving, *Hombres del extranjero. Walter Benjamin y el Parnaso judeoalemán*. Traducción de Esther Cohen y Patricia Villaseñor. México, Taurus, 1999
- Wong, Óscar, *Hacia lo eterno mínimo. Otra lectura de <<Muerte sin fin>>*. Puebla, Gobierno del Estado de Puebla-Secretaría de Cultura, 1995
- Xirau, Ramón, *Poesía iberoamericana contemporánea*. México, Sep-Setentas, 1972
- Xirau, Ramón, *Poetas de México y España*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1962

HEMEROGRAFÍA:

- Abreu Gómez, Ermilo, "Estrada, crítico", en *Frente a Frente* (México, D. F.) núm. 13, ¿noviembre? de 1937
- Alatorre, Antonio, "Nada ocurre, poesía pura", en *Biblioteca de México*, México, D. F., núm. 0, noviembre-diciembre de 1990
- Artes de México*, "El arte ritual de la muerte niña" (México, D. F.) núm. 15, 1992 (2ª. ed. 1998)
- Asiain, Aurelio, "En el cristal del vaso que la aclara", en *Letras Libres* (México, D. F.) núm. 6, junio de 1999
- Debicki, Andrew P., "Sobre la poética y la crítica literaria de José Gorostiza", en *Revista Iberoamericana*, Universidad de Iowa, núm. 51, enero-junio de 1961
- Escalante, Evodio, "Los Proto-Contemporáneos en *La Falange* (1922-1923)", en *América. Cahiers du CRICCAL*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, núm. 20, 2éme trimestre 1998
- Lafarga, Gastón, "La actualidad literaria en México. De la torre de marfil a la arena candente", en *Frente a Frente*, julio de 1937
- Pacheco, José Emilio, "Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*", en *Diálogos* (México, D. F.) núm. 2, enero-febrero de 1965
- Pacheco, José Emilio, "La traición de T. S. Eliot", en *Letras Libres* (México, D. F.), núm. 1, enero de 1999
- Ponce, Manuel, "Dios y el poeta", en *Ábside*, núm. XIX, julio-septiembre de 1955
- Rodilla, María José, "Las barcarolas de Gorostiza: un retorno a la lírica medieval", en *Biblioteca de México*, núms. 11 y 12, septiembre-diciembre de 1992
- Rivas Sainz, Arturo, "Poesía de filosofar", en *El Hijo Pródigo*, núm. 2, 15 de mayo de 1943
- Tovar de Teresa, Guillermo, "Hallazgo en torno a los Contemporáneos", en *Vuelta*, núm. 206, enero de 1994