

01069



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

4

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

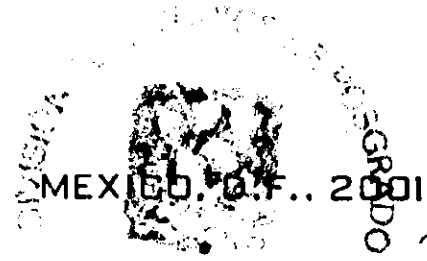
ADECUACION DE LAS IDEAS POETICAS
DE JOSE GOROSTIZA EN
MUERTE SIN FIN

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
LITERATURA MEXICANA

PRESENTA:

ILIANA MAGDALENA RODRIGUEZ ZULETA

ASESORA: MTRA. ALICIA CORREA PEREZ



291403

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
LIBRERIA ESCOLARES



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.

Índice

INTRODUCCIÓN.....	5
1. FUENTES DE LA POÉTICA DE JOSÉ GOROSTIZA.....	8
1.1. TEXTOS EN PROSA	12
1.1.1. <i>Notas sobre poesía</i>	12
1.1.2. <i>Prosa</i>	14
1.1.3. Las cartas	15
1.1.4. Las entrevistas.....	16
1.2. OBRA LÍRICA	18
1.2.1. <i>Canciones para cantar en las barcas</i>	19
1.2.2. <i>Muerte sin fin</i>	19
1.2.3. <i>Del poema frustrado</i>	21
1.2.4. "Poemas no coleccionados".....	22
1.2.5. "Poemas inconclusos".....	23
2. DESARROLLO DE LA POÉTICA DE JOSÉ GOROSTIZA.....	24
2.1. POÉTICA TEMPRANA	24
2.1.1. Poética de <i>Canciones para cantar en las barcas</i>	25
Cuadro I. Métrica de <i>Canciones para cantar en las barcas</i>	27
2.1.2. Poética de los "Poemas no coleccionados".....	41
Cuadro II. Métrica de los "Poemas no coleccionados".....	44
2.1.3. Poética de los textos tempranos de <i>Del poema frustrado</i>	49
Cuadro III. Métrica de <i>Del poema frustrado</i>	50
2.1.4. Poética en los textos tempranos de la <i>Prosa</i>	54
2.1.5. Poética en la correspondencia temprana.....	58
2.2. POÉTICA DE MADUREZ	63
2.2.1. Poética de los textos de madurez de <i>Del poema frustrado</i>	64
2.2.2. Poética de los "Poemas inconclusos".....	73
2.2.3. Poética en los textos tardíos de la <i>Prosa</i>	85
2.2.4. Poética en la correspondencia tardía.....	112
2.2.5. Poética en las entrevistas.....	117
3. ADECUACIÓN DE LAS IDEAS POÉTICAS DE JOSÉ GOROSTIZA EN <i>MUERTE SIN FIN</i>	125

3.1. LA POÉTICA DE <i>MUERTE SIN FIN</i>	125
Cuadro IV. Métrica de <i>Muerte sin fin</i>	127
Cuadro V. Métrica de los cantos I a IV y VI a IX de <i>Muerte sin fin</i>	128
3.2. CONCEPTO Y REALIZACIÓN DE LA POESÍA EN <i>MUERTE SIN FIN</i>	145
CONCLUSIONES	167
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA	174
OBRAS DE JOSÉ GOROSTIZA.....	174
ENTREVISTAS Y ENCUESTAS: JOSÉ GOROSTIZA.....	174
CRÍTICA DE LA OBRA DE JOSÉ GOROSTIZA	176
CONTEMPORÁNEOS.....	178
OTROS	179

A mis padres (gracias otra vez)

A Rosario, Ocuiloc y Cayo

Introducción

No de manera gratuita la bibliografía sobre *Muerte sin fin* resulta, más que abundante, abrumadora. Poema multívoco, provoca constantemente el asedio crítico. Sus palabras invitan como una ciudad pletórica de edificios y calles. Cada verso, una avenida; cada canto, una mansión: misterio verbal. El ejército reflexivo que sitia el poema idealmente desea, más que tomar despojos —vestigios inertes del análisis—, penetrar los muros vivos: aprehenderlos.

El caballo de Troya puede ser el plano del poema. *Muerte sin fin* se erige a partir de un *plan incisivo y luminoso*: el de su poética. Resta armar el rompecabezas cuyas piezas se hallan dispersas en la prosa crítica, la correspondencia, las entrevistas y los otros poemas. Resta descifrar los rastros de una evolución literaria que parte de textos expósitos —los poemas nunca recuperados para un libro—, toma su primera corporeidad en *Canciones para cantar en las barcas*, pasa una temporada de mutismo, cobra su plenitud en *Muerte sin fin*, se recupera provisionalmente del fantasma del malogro en *Del poema frustrado* y de nuevo se encuentra con él en los poemas inconclusos que mediante su abstinencia testimonian una intención definitiva de silencio. En la periferia de este tránsito queda la prosa crítica en la que José Gorostiza, más que explicar a los otros, se explica a sí mismo; quedan las cartas, esos monólogos a dos voces que de vez en vez confían a los corresponsales reflexiones sobre la poesía. Quedan también las entrevistas en las cuales es posible escuchar las opiniones literarias del autor circunscritas en la parafernalia personal a través de la mediación, lúcida o torpe, del periodista.

La poética de José Gorostiza antecede a *Muerte sin fin* y después sigue su curso; de forma paralela, la ejecución de esta obra en tanto que objeto textual construye una poética. El poema representa a la vez el punto culminante de un planteamiento y su nueva edificación. De qué manera se relaciona esta obra con la poética de su autor constituye el punto central de la presente investigación: se parte de la premisa de que *Muerte sin fin* es consecuente con las ideas poéticas de Gorostiza en general, tanto previas como posteriores, enunciadas explícitamente en su prosa y realizadas en su lírica.

El primer capítulo se centra en la dilucidación de las fuentes de la poética, mientras que el segundo persigue las huellas de su desarrollo a partir de una visión diacrónica. El último reflexiona sobre *Muerte sin fin* en tanto que realización y enunciación de una poética.

El análisis de la lírica se realiza en dos niveles: el formal, que propone con su existencia misma una poética —la idea de la poesía como canto—; y el discursivo, en el que se explora la manera en que se expresan ciertos contenidos. También se analiza la poética por omisión: aquellos poemas que no se recogen en libro alguno y los inconclusos, así como el significado del repudio hacia ciertos temas —anecdóticos, biográficos, ambientales y patéticos— y el hecho contundente del silencio final. En cuanto a la prosa, se presupone que, excepto en *Notas sobre poesía*, hay que realizar una labor de reconstrucción de una poética dispersa, fragmentaria y no sistematizada.

Cabe mencionar asimismo el hecho de que ciertas preocupaciones teóricas de José Gorostiza, tales como el viaje inmóvil, el rigor crítico, la pureza de la poesía y la universalidad de la misma, coinciden con las de algunos de los Contemporáneos. Sin embargo, la existencia en tanto que colectivo de un "grupo sin grupo" que nunca se entendió sino como "archipiélago de soledades" acabó de manera temprana en comparación con la aparición de *Muerte sin fin*. Para cuando se publicó el poema, la diáspora de Contemporáneos se había consumado para ceder el paso a las producciones individuales. Además, se presenta el problema de la heterogeneidad del grupo y de su existencia siempre al filo de lo virtual. Por esas razones el tema se toca sólo de manera periférica, cuando las coincidencias más evidentes lo reclaman. Un estudio comparativo de las poéticas de Contemporáneos rebasa con mucho el planteamiento de este trabajo: sea una invitación.

Por último, debe tenerse en cuenta que este acercamiento a *Muerte sin fin* es solamente uno entre los —estoy por decir infinitos— posibles. Los estudios existentes intentan descifrar el poema desde perspectivas que se complementan y contradicen (y por contradecirse se complementan). Algunos enfocan la dilucidación de las ideas filosóficas y religiosas del poema; otros lo exploran en tanto que discurso poético; incluso hay quien lo investiga a través de la comparación con la música. Ofrezco este trabajo a todas esas voces y a las que están por venir, y en particular a los lectores del poema que, como Elena Poniatowska confiesa haber hecho, pasan días repensando sus versos en la fascinación del misterio lírico.

Muerte sin fin constituye una nítida construcción verbal de buscada complejidad: laberinto, ofrece en la contradicción de sus pasillos su propio hilo de Ariadna. Su aparente oscuridad se convierte en diafanidad cuando se explora la dinámica de pares de opuestos que subyace en sus palabras. La sustancia muere en la forma que muere en la sustancia: en el instante intermedio se sostiene, apenas por un segundo, la unión de los contrarios: el poema, sustancia y forma, es. Antes y después —como el mundo— se despeña hacia su desintegración. El misterio de su proceso no puede descifrarse por principio, ya que el análisis conlleva la disgregación de los elementos que, sólo fusionados, permiten al poema su existencia. Pero sí puede acecharse y aprehenderse. Si con la aproximación a *Muerte sin fin* por medio de la poética de Gorostiza se logra vislumbrar el sentido de este hecho, la presente investigación habrá cumplido su propósito.

1. Fuentes de la poética de José Gorostiza

Una poética es el sistema de ideas que un autor —creador o crítico— concibe para dilucidar, justificar, sancionar u orientar el fenómeno literario. A la vez, entraña una toma de posición en tanto que adopción y defensa de una manera determinada de entender o ejercer la literatura.

La poética incluye tanto conceptos generales —la definición misma de literatura—, como detalles —las especificidades que observan los géneros—. El campo de reflexión de la poética abarca una extensión vasta; sin embargo se circunscribe a la literatura en sí misma, deja fuera los fenómenos sociales, económicos, políticos, etcétera, que influyen en su gestación. Ciertamente, la elaboración de una poética surge no sólo de la literatura propiamente dicha sino también de sus contextos: no obstante, la reflexión acerca de las relaciones entre la literatura y los hechos que han influido en su creación, cae fuera del campo de la poética y entra en el de la sociología de la literatura.¹

La poética no debe confundirse tampoco con la crítica literaria. La poética generaliza, trata de la literatura en cuanto tal, y no de una obra en particular, mientras que la crítica literaria se interesa por casos específicos. Aun en el caso de que la poética entre en detalles —por ejemplo el tipo de verso que se usa en las obras dramáticas—, siempre lo hace con el fin de llegar a un concepto generalizador. Si se vale de casos específicos es para englobarlos después hallando sus puntos comunes: va de un grupo de dramas para explicar en qué consiste el drama; de las diferencias entre los géneros surge su explicación de literatura en cuanto tal. En ese sentido, la poética se apoya en la crítica literaria.

También la teoría literaria trata de las generalidades de la literatura. Sin embargo, la teoría se distingue de la poética porque ésta representa una toma de posición, mientras que aquélla intenta elaborar un análisis objetivo —hasta donde pueda lograrlo en realidad una teoría—. La diferencia radica no tanto en los resultados, sino en las intenciones con que se realiza una poética o una teoría literaria. Quien elabora una poética,

¹ Jean-Paul Sartre, por ejemplo, ha definido a la literatura a partir de su interacción con la economía, la sociedad y la política en *¿Qué es la literatura?* (*Situations, II*), donde defiende la llamada doctrina del compromiso. Más que una poética, desarrolla un lúcido estudio sociológico de la literatura, a la vez que una reflexión filosófica.

conscientemente toma partido por una manera de entender y ejercer la literatura; es parcial y lo sabe, defiende su posición. El teórico pretende ser neutral, analizar sin parcialidades la literatura; no se compromete con ninguna manera de realizar en una creación literaria una poética. Mientras que la poética representa un ejercicio secular, que encuentra la primera piedra de su tradición en el célebre tratado de Aristóteles —*El arte poética*—, la teoría literaria comienza su tarea vinculándose con la ciencia moderna, en especial con la lingüística.²

El teórico tampoco logra del todo ser imparcial: él también toma posición al elaborar su teoría. Pero desea fundamentar sus reflexiones en la ciencia, mientras que quien escribe una poética se contenta con sus intuiciones y reflexiones personales, por más serias que sean. Dice Octavio Paz acerca de *El arco y la lira*:

No sé si la pregunta que ha dado origen a este libro les haya quitado el sueño a muchos; y es más dudoso aún que mi respuesta conquiste el asentimiento general. Pero si no estoy seguro del alcance y de la validez de mi contestación, sí lo estoy de su necesidad personal.³

Las relaciones entre la obra literaria y la poética guardan una gran complejidad. Cuando el artista se basa en sus creaciones personales para elaborar su poética —el caso de Lope de Vega en su *Nuevo arte de hacer comedias deste tiempo*—⁴ explica o analiza a la vez que justifica su quehacer literario. Lo explica y analiza porque convierte en enunciación explícita, crítica y sistemática aquello que antes sólo se podía colegir *a posteriori*, al ponderar otras personas sus textos de creación. El artista ayuda, con sus reflexiones, al esclarecimiento de sus propias obras. Pero un escritor va cambiando tanto su manera de hacer literatura como las ideas que sustentan su creación. El escritor puede concebir más de una poética, y hasta puede darse el caso de que sus poéticas sucesivas se contradigan.

El escritor que emprende una reflexión acerca del fenómeno literario entra también en el terreno de la justificación. El sustento ideológico que se explicita funciona entonces a manera de enunciación y sistematización de las razones por las que eligió una manera específica de hacer literatura. El escritor reflexiona acerca de sus causas ante él mismo y

² Véase "Hacia una ciencia del arte poético" de Roman Jakobson, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*.

³ "Advertencia a la primera edición", 1956, en *El arco y la lira*, p. 7.

⁴ Lope de Vega contaba con una vasta producción literaria cuando apareció el *Arte nuevo*, en 1609. Para su análisis, véase Juan Manuel Rozas, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*.

ante quienes lo leen: el público, los otros escritores, los críticos. La obra literaria encuentra su contraparte en la poética: poética y literatura se sancionan mutuamente... o se contradicen. En todo caso, se explican.

En ocasiones el escritor —o el grupo de escritores— que elabora una poética intenta convertirse en guía de sus contemporáneos. Es el caso de los manifiestos —como el *Manifiesto del surrealismo* de André Breton—. El escritor no sólo expone sus ideas sino que, además, alienta a los otros escritores a estar de acuerdo con él porque cree haber encontrado un nuevo, mejor o diferente camino. El manifiesto es la poética militante, que no se detiene en la reflexión; la poética que, con su publicación, desea intervenir en el proceso de creación. Cuando Breton dice que "El surrealismo es el 'rayo invisible' que nos permitirá un día triunfar sobre nuestros adversarios",⁵ no sólo intenta definir lo que es el surrealismo, además desea *triunfar* sobre sus *adversarios*: incita a la acción, trata de modificar el rumbo de la literatura.

Constituye un caso aparte el de las poéticas de quienes, siendo creadores o críticos, han intentado reglamentar la literatura. Difieren de los manifiestos en tanto que si estos últimos surgen del ejercicio literario entendido como experiencia vital, en el origen de las poéticas reguladoras subyace el concepto de la corrección en el arte —es el caso del *Arte poética* de Nicolas Boileau—. ⁶ Los manifiestos se pronuncian por un tipo de literatura; las poéticas reguladoras quieren discernir entre lo "correcto" y lo "incorrecto" en el campo literario. A pesar de estas diferencias, manifiestos y poéticas reguladoras coinciden en su deseo de modificar el desarrollo de la literatura: aquéllos para alentar innovaciones, éstas para conservar una manera consagrada.

En los orígenes de la poética se mezcla un anhelo reflexivo con uno valorativo. Aristóteles comienza su poética de esta manera:

Trataremos de la Poética y de sus especies, según es cada una; y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; y asimismo del número y calidad de sus partes, como también de las demás cosas concernientes a este arte [...].⁷

⁵ André Breton, "Manifiesto del surrealismo", 1924, en *André Breton. Antología (1913-1966)*, p. 55.

⁶ Nicolas Boileau publicó *L'art poétique* en 1674. Es un poema en cuatro cantos que quiso especificar las normas que deberían seguirse para la escritura de tragedias, comedias y poemas épicos.

⁷ Aristóteles, *El arte poética*, p. 25.

Para que la poesía salga perfecta: todo un juicio de valor que surge de una manera de hacer literatura, consagrada ya en los tiempos del filósofo.

Actualmente las poéticas han perdido su carga valorativa. Se defiende una manera, entre muchas, de hacer y entender la literatura. La defensa continúa siendo apasionada pero se ha abandonado el concepto de corrección.

Por otra parte, el crítico, profesional del análisis literario, se apoya también en una poética, que en su caso nace no del ejercicio creador sino del analítico. Al pensar en las creaciones literarias de otros, construye su propia poética. Con ella valida o invalida las obras que examina. El escritor, entre tanto, al sistematizar sus ideas, duplica sus funciones: sin dejar de ser creador, se convierte en crítico.

Existe, pues, un proceso complejo de relaciones, en el cual la literatura y la poética se originan, se dilucidan, se justifican, se modifican o se desdicen mutuamente.

En un sentido amplio, todo escritor lega una poética: implícita en sus obras, puede ser reconstruida. En el caso de José Gorostiza, además de ésta se encuentra una poética explícita —que no sistematizada— en sus textos en prosa.

Su poética explícita derivó de un fin reflexivo: expresar sus impresiones tanto acerca de su propia creación literaria como acerca de la de los demás. Se mezcla con su crítica literaria. Su poética implícita subyace en su lírica; es a la vez un punto de partida no enunciado del autor y una conclusión a la que llega el lector. Las elaboraciones teóricas de José Gorostiza surgieron de sus poemas. Sus poemas surgieron de sus elaboraciones teóricas.

Para él, la función del poeta no es la de construir una teoría sino la de ejercer la literatura:

El poeta no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar todo el rigor del pensamiento al análisis de la poesía. Él simplemente la conoce y la ama. Sabe en dónde está y de dónde se ha ausentado. En un como andar a ciegas, la persigue. La reconoce en cada una de sus fugaces apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitanes. [1955]⁸

⁸ José Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 190. En adelante, para este texto, se citará —a menos de que se indique— la edición que publicó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en 1995. Además, a continuación de todas las citas de Gorostiza, se indicará entre corchetes el año de su primera publicación, con el fin de que se aprecie el desarrollo de su poética a través del tiempo.

Gorostiza —sin convertirse en filósofo— realizó serias reflexiones acerca de la poesía. No fue su propósito elaborar una poética de manera sistemática, pero expuso ideas a partir de las cuales se puede deducir.

Gorostiza, por otra parte, no estaba de acuerdo con quienes han intentado reglamentar la literatura:

No creo que la noción de "deber" sea compatible con la de "poesía". Cuando se habla de caminos que debe seguir la poesía, se está imponiendo en verdad una retórica. La poesía obedece a un destino mayor que el de cualquier retórica. Busca sus propios caminos y los encuentra siempre. [Publicación póstuma, 1990]⁹

En ese sentido, se opuso a las poéticas reguladoras. La suya no buscaba orientar ni reglamentar el ejercicio literario de otros. Tampoco se propuso alentar a nadie para que siguiera el camino que había encontrado. Deseaba expresar sus opiniones, y así lo hizo.

1.1. *Textos en prosa*

La poética explícita de José Gorostiza se encuentra dispersa en su prosa. Hay cuatro fuentes principales: *Notas sobre poesía*, textos de crítica (de literatura, pintura, música, cine), cartas y las entrevistas que concedió.

1.1.1. *Notas sobre poesía*

Representa un caso singular en la obra de José Gorostiza *Notas sobre poesía*, que leyó en su ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1955. Fue el único texto en el que abordó expresamente la tarea de exponer sus ideas acerca de la poesía. Sin embargo, para él solamente constituía un conjunto de "impresiones personales", y no una sistematización teórica.¹⁰ Declaró haber escrito el texto de manera apresurada en su oficina —era Subsecretario de Relaciones Exteriores desde 1953—. ¹¹

⁹ Gorostiza, "Encuesta" (publicada póstumamente en 1990), en *Prosa*, p. 189.

¹⁰ *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 190.

¹¹ Silvia Pappe, "Cuadro sinóptico-cronológico", en *Poesía y poética*, p. 218.

Como trabajo de mi ingreso en la Academia preparé y voy a leer a continuación un manojito de apuntes sobre poesía. Un ir y venir de gente, un incesante repicar de teléfonos, un responder sin tregua a urgencias sucesivas, han interrumpido muchas veces la frágil continuidad de estas notas [...]. [1955]¹²

Se sabe que tuvo la idea de elaborarlas por lo menos desde 1940, un año después de la publicación de *Muerte sin fin*, cuando redactó un proyecto de trabajo que contemplaba poesía, novela, teatro y ensayo. De ese proyecto sólo se publicó *Notas sobre poesía*. Mónica Mansour explica que "Bajo 'Ensayo' aparece: 'antigua idea del 'Dédalo': 1. Nausicaa, 2. *Notas sobre poesía*, 3. los caracteres (el Ch.), etcétera."¹³ Según este proyecto, además, los datos para *Notas sobre poesía* deberían ser recopilados durante los últimos cuatro meses de 1940. El proyecto era antiguo cuando Gorostiza le dio la forma definitiva de 1955.

Notas sobre poesía se divide en "Prólogo", "Substancia poética", "Definiciones", "El viaje inmóvil", "Paréntesis", "Poesía-canto", "El desarrollo poético", "La construcción en poesía", "La cuestión del ambiente" y "Un hombre de Dios". En estas secciones, Gorostiza esclarece una a una sus principales preocupaciones acerca de la poesía: de la definición misma del género hasta la manera específica en que se construye un poema; del escritor hasta el lector.

Notas sobre poesía son posteriores, por su publicación, a *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1939), *Del poema frustrado* (1927-1948; apareció como una serie organizada por primera vez en 1964, dentro de *Poesía*) y los "Poemas no coleccionados" (1918-1927; incluidos en la *Poesía completa* de 1996). *Notas sobre poesía* representan una reflexión que Gorostiza realizó sobre su obra lírica; reflexión que concibió por primera vez después de la aparición de *Muerte sin fin*.

¹² Gorostiza, "Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua", en *Prosa*, p. 188.

¹³ Mónica Mansour, "Armar la poesía", en *Poesía y poética*, p. 274. En la nota seis de la misma página, aclara: "El Ch.", según José Gorostiza O., significa 'El Chingón' y representa un personaje típico de barrio que le interesaba al escritor."

1.1.2. Prosa

Aunque no se reconocía como crítico profesional, José Gorostiza ejerció la labor reflexiva con seriedad: "Si se lo hubiera propuesto —dice Octavio G. Barreda—, sería hoy nuestro mejor crítico literario."¹⁴

Examinó el quehacer artístico de personajes como Siqueiros, Carlos Chávez, Eisenstein, Nahui-Ollin, Gabriela Mistral, Ramón López Velarde, Jaime Torres Bodet, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán, Carlos Pellicer... De esos textos, declaró:

En cuanto a mi persona escribí solamente algunas notas "impresionistas" destinadas a comentar libros de mis amigos, cosa que ha sido considerada como generosa y legítima en todos los tiempos. [1965]¹⁵

Gorostiza expuso de manera dispersa ideas que, al organizarse, constituyen una buena parte de su poética. Miguel Capistrán reunió en 1969 los escritos en un libro llamado *Prosa*, aprobado entonces por el mismo poeta, y con un epílogo de Alfonso Reyes. Recoge textos que antes habían aparecido en diferentes publicaciones, como periódicos, revistas, un catálogo y otros libros:¹⁶ en la columna "Torre de señales", que tuvo a su cargo en la revista *El Universal Ilustrado*, y que firmó con el seudónimo de Tai-Po-Hsing; en *El Maestro*, *Revista de Revistas*, *Contemporáneos*, *Examen*, *El Universal*, *El Nacional*, *México en la Cultura*, *Siempre*, *El Sol de México*, etcétera... Asimismo, incluye un —hasta entonces— inédito: el "Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero", al que Capistrán considera un probable antecedente de *Muerte sin fin*.¹⁷

La edición de 1969 de la *Prosa* está dividida en varios rubros: "Teatro", "Artes plásticas", "Música", "Varia" y "Letras" —que es la sección más extensa, y por cierto incluye el texto de *Notas sobre poesía*—. El libro aborda una variedad de temas artísticos: pintura, música, teatro, cine y, por supuesto, literatura.

En 1995 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes publicó una nueva edición de la *Prosa*, que respeta la estructura original que Capistrán dio al libro, y que, a la vez

¹⁴ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, pp. 219-220.

¹⁵ *Ibid.*, p. 258.

¹⁶ Véase la hemerografía y bibliografía de *Prosa* (edición de 1969), pp. 257-279.

¹⁷ *Ibid.*, pp. xxx-xxxI.

que incluye todos los textos de Gorostiza de la edición de 1969, agrega otros:¹⁸ "Ventana a la calle", "La pintura de María Izquierdo", "Caroline Durieux", "Doña Elvira Alcalá de Gorostiza", "París", "Aforismos", "Nocturno. Las arengas", "Las *Rubaiyá*" y "Encuesta".

Casi todos los textos de la *Prosa* de 1995 son de crítica, pero el libro también incluye algunos de creación: "Ventana a la calle" (teatro), "Doña Elvira Alcalá de Gorostiza" (memoria), "París" (memoria), "Metamorfosis del amigo" (memoria), "Esquema para desarrollar un poema" (borrador de un poema), "Aforismos" y "Nocturno. Las arengas" (borrador de un poema). Aunque estos textos de creación no exponen una poética explícita, son también importantes para entender las ideas de Gorostiza acerca del proceso para crear un poema, en especial, el "Esquema para desarrollar un poema" y el "Nocturno. Las arengas".

Los textos que reúne la *Prosa* de 1995 fueron publicados por primera vez entre 1921 y 1968 (excepto los póstumos). La mayoría de ellos apareció

principalmente entre 1921 y 1938. En promedio, se dan a conocer uno o dos artículos por año, con excepción de 1930 (doce textos) y 1931 (cinco textos), años que coinciden con el apogeo de la revista *Contemporáneos*. Después aparecen textos muy esporádicos [...], siguiendo una línea de gusto más personal [...].¹⁹

Gorostiza escribió sus textos en prosa de manera paralela a su obra lírica (1918-1948).²⁰

1.1.3. Las cartas

José Gorostiza sostuvo correspondencia con personajes como Carlos Pellicer, Gabriela Mistral, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, Carlos Chávez, Rufino Tamayo, Jaime Torres Bodet, Enrique González Martínez, Alfonso Reyes, Genaro Estrada, Roberto Montenegro, Antonin Artaud, Bernardo Ortiz de Montellano, Jorge Cuesta y su hermano Celestino...

¹⁸ Excluye tanto el prólogo de Capistrán como el epílogo de Reyes. En cuanto a los textos de Gorostiza es más completa que la anterior. Por eso será usada en adelante como la edición de referencia.

¹⁹ Pappé, "El mar de uno mismo, gotas de poesía", en *Poesía y poética*, p. 183.

²⁰ La fecha de 1918 corresponde a los primeros poemas publicados de José Gorostiza, incluidos en *Poesía completa*. 1948 corresponde a la "Declaración de Bogotá", el último poema que el autor publicó. (No se toma en cuenta el grupo de "Poemas inconclusos" que aparece en la *Poesía completa*.)

Estas cartas —y algunos telegramas— fueron recopilados de manera completa por Guillermo Sheridan en el *Epistolario (1918-1940)*, publicado en 1995 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Reúne tanto cartas antes compiladas en otros libros, como otras inéditas hasta entonces.

José Gorostiza también expuso una poética en su correspondencia, no dirigida a la publicación, sino al intercambio privado de ideas con la gente que estuvo cerca de él. Por la naturaleza de la literatura epistolar, "género sin reglas, pero con modos y modales",²¹ el poeta sólo expresó opiniones estéticas cuando venían al caso, de manera informal.

Muchas de sus cartas, más que aportar ideas, confirman las expuestas en otros de sus escritos. Atestiguan la solidez de su pensamiento.

El *Epistolario* es contemporáneo tanto de la obra lírica como de los demás escritos en prosa. Mientras que la mayor parte de éstos ya había sido publicada hacia 1938, la correspondencia termina justo un año después de la aparición de *Muerte sin fin*, es decir, en 1940. Anota Sheridan que "Si fuera útil proponer el argumento subyacente de la historia que este epistolario contiene, ése sería el de la historia de la redacción de *Muerte sin fin* [...]".²²

El *Epistolario* contiene también la historia del desarrollo de la poética que le dio origen no sólo a *Muerte sin fin* sino a casi toda la obra lírica de Gorostiza. Su correspondencia contextualiza, desde el ámbito de la vida personal, el proceso de relaciones entre el desarrollo de sus poemas y el de su poética.

1.1.4. Las entrevistas

José Gorostiza concedió entrevistas a diversos personajes, como Emmanuel Carballo y Elena Poniatowska, entre otros. Casi todas fueron elaboradas de manera seria y bien intencionada, pero también se encuentra el caso de la entrevista con Febronio Ortega, que desató una polémica, y a la cual el mismo Gorostiza descalificó por haber

²¹ Guillermo Sheridan, "José Gorostiza en sus cartas", en José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, p. 15.

²² *Ibid.*, p. 30.

tergiversado sus opiniones.²³ El caso de las entrevistas difiere del de las cartas: Gorostiza no escribió aquéllas directamente sino otra persona, que a veces logró hacer escuchar de manera nítida el pensamiento del poeta, y otras lo deformó hasta hacerlo enmudecer. Gorostiza lo sabía; desconfiaba de las entrevistas, probablemente a raíz del incidente de 1932. Como resultado, por ejemplo, accedió a que Emmanuel Carballo lo entrevistara... pero le contestó por escrito.²⁴

Queda también constancia del pensamiento del autor en las encuestas a las que respondió. Se les incluirá en el apartado de las entrevistas por resultar similares: la encuesta constituye una suerte de *collage* de pequeñas entrevistas a partir de un cuestionario fijo.

Las entrevistas que José Gorostiza concedió y las encuestas a las que respondió se publicaron entre 1923 y 1971, excepto las que aparecieron de manera póstuma.²⁵ La mayoría corresponde a la década de los treinta o a la de los sesenta. En los veinte —la década de *Canciones para cantar en las barcas*— sólo fueron publicadas una entrevista²⁶ y una encuesta. De los textos de los treinta, casi todos pertenecen a la polémica acerca de la generación de vanguardia de 1932. Curiosamente no hay ninguno del año de la publicación de *Muerte sin fin*. De los que aparecieron en la década de los sesenta, la mayor parte es de 1968, año en que le otorgaron a Gorostiza el Premio Nacional de Letras. En los cuarenta se publicaron sólo dos entrevistas, en los cincuenta, tres. Después del interés que suscitó el premio de 1968, en los setenta se publicaron cinco entrevistas

²³ Véase la participación de Gorostiza en la polémica de 1932 en *Poesía y poética* de José Gorostiza, pp. 311-334. La recopilación completa de la polémica puede consultarse en *México en 1932: la polémica nacionalista* de Guillermo Sheridan.

²⁴ Carballo, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Al final se incluye la hemerografía y la bibliografía de las entrevistas y encuestas utilizadas en esta investigación, basadas en las de *Poesía y poética* de José Gorostiza (pp. 356-357), más otra ficha (la de la encuesta de Antonio Magaña Esquivel). De las que incluye Edelmira Ramírez, encontré casi todas (veintitrés), excepto las de Alejandro Avilés (1953), Sara Hernández Cata (1942) y dos anónimas ("José Gorostiza, una memoria apasionada", 1972 y "Todo depende de la elevación...", 1971). La ficha de "¿Quién debe sustituir en la Academia al señor López-Portillo y Rojas" contiene un error en la hemerografía de Ramírez, pues aparece como de 1932, cuando en realidad es de 1923. Hablaré sólo de los textos que efectivamente pude consultar (veinticuatro en total) cuando haga referencia a las entrevistas. Por otra parte, Sheridan anota en *Los Contemporáneos ayer* (p. 142) que Gorostiza participó en la encuesta "¿Quién es el escritor más malo de México?" respondiendo que lo era Torres Bodet. Sin embargo, la encuesta, publicada en dos números de 1922 de *El Universal Ilustrado* (291, del 7 de diciembre, pp. 19 y 53; y 292, del 14 del mismo mes, pp. 44 y 65), no contiene respuesta de Gorostiza.

²⁶ No fue posible encontrar el número de *El Universal Ilustrado* que la incluye, pero se supone que apareció el 1° de abril de 1926, en la página 32. La referencia proviene de *Los Contemporáneos ayer* de Guillermo Sheridan, p. 198, nota 41.

—frente a las nueve de los sesenta—, pues Gorostiza falleció apenas empezada la década, en 1973.

El interés de los periodistas y críticos que entrevistaron a Gorostiza surgió, en gran medida, o de la polémica del treintaidós o del Premio Nacional de Letras.

Al igual que la correspondencia, las entrevistas, más que aportar datos para la reconstrucción de su poética, confirman lo que Gorostiza expresó en otros textos. A diferencia de las cartas, las entrevistas sí contienen una poética que quiso hacer pública su autor.

1.2. *Obra lírica*

En la obra lírica de José Gorostiza subyace la historia del desarrollo de su poética. Desde los primeros poemas de 1918 —compilados en su *Poesía completa*— hasta la “Declaración de Bogotá” de 1948 —último poema publicado— Gorostiza construyó un andamiaje de ideas, oculto al lector, pero que a él le sirvió como punto de partida.

Gorostiza publicó únicamente tres libros de poesía en vida: *Canciones para cantar en las barcas* (México, Cvltvra, 1925), *Muerte sin fin* (México, Cvltvra, 1939) y *Poesía* (México, Fondo de Cultura Económica, 1964), que recopila *Notas sobre poesía*, *Canciones para cantar en las barcas*, *Del poema frustrado* y *Muerte sin fin*. *Del poema frustrado* apareció en aquella ocasión por primera vez como una serie: sus textos formaban parte de proyectos más amplios que Gorostiza no logró terminar; de allí su nombre. El volumen de *Poesía* fue preparado por Ali Chumacero y el autor durante el año anterior, 1963. Aunque Chumacero había encontrado otros poemas publicados por Gorostiza, éste se negó a incluirlos en la *Poesía*. “Gorostiza no había accedido a aceptar todas las composiciones por mí propuestas —dice Chumacero— porque su ‘mala calidad’ afearía el conjunto del libro.”²⁷ Se puede decir, con base en esto, que José Gorostiza propuso este libro suyo como “poesía completa”.

No se resignaron los investigadores. En 1996 el Fondo de Cultura Económica publicó *Poesía completa*, recopilado por Guillermo Sheridan. Reúne, además de todo el material de 1964, una sección de *Poemas no coleccionados* y una de *Poemas inconclusos*.

²⁷ Ali Chumacero, “Recuerdos de José Gorostiza”, en *Poesía y poética*, p. xix.

1.2.1. *Canciones para cantar en las barcas*

El primer poemario de José Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*,²⁸ revela un oficio sólido en cuanto al conocimiento de las formas poéticas: romances, silvas, un cosante, un poema de un solo verso... Preocupación por la poesía popular hispánica del Renacimiento, depuración del lenguaje, recurrencia de temas de la naturaleza, como el mar, caracterizan este libro. Enrique González Martínez comentó:

Poesía emocionada, fina, sutil, diáfana y de engañosa sencillez la suya.
Y digo de engañosa sencillez porque no se llega a expresión tan pura
sino a costa de grandes esfuerzos y complicaciones espirituales.²⁹

Sin embargo, para Gorostiza

fue un libro juvenil, verde, ayuno de los ricos sabores que da la madurez.
Recuerdo que me hizo sufrir años enteros durante su lenta gestación.
[1965]³⁰

Pero el poeta no repudiaba *Canciones para cantar en las barcas*. Para él, el libro tenía validez en tanto que selección hecha a partir de su gusto en el tiempo de su publicación. A la vez, veía en él el fundamento de su obra entonces futura:³¹ *Muerte sin fin* cumpliría el presagio tras largos años de silencio.

1.2.2. *Muerte sin fin*

Guillermo Sheridan fecha la escritura de *Muerte sin fin* entre noviembre de 1937 y noviembre de 1938, aunque aclara que Gorostiza empezó a “padecer” la idea durante su

²⁸ Sus poemas fueron publicados por primera vez entre 1919 y 1925. Véase la edición crítica de Edelmira Ramírez en *Poesía y poética*. Para el análisis de *Canciones para cantar en las barcas*, *Del poema frustrado* y *Muerte sin fin*, se citará esta edición, por ser crítica y anotada —la más confiable en ese sentido—. Para el análisis de los poemas no coleccionados y los inconclusos, se citará la de Sheridan, *Poesía completa*, 1996.

²⁹ Enrique González Martínez, carta a José Gorostiza, Madrid, 13 de enero de 1926, en Carballo, *op. cit.*, p. 259.

³⁰ Carballo, *op. cit.*, p. 254.

³¹ Véase la “Declaración” de 1928. *Prosa*, p. 122.

estancia en Londres, once años antes de su redacción.³² Se basa en la evidencia del antecedente: el mencionado borrador en prosa, "Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero".³³ Gorostiza aclara que

una gota de agua fue el motor que movió la creación del poema. [...] En mi casa, para purificar el agua, teníamos uno de esos filtros de piedra porosa en forma triangular y muchas veces la gota de agua que caía sin cesar no me dejaba dormir... O más bien, yo padecía insomnio; siempre lo he padecido... El antecesor de *Muerte sin fin* lleva el título de Insomnio tercero, esquema para desarrollar un poema... [1971]³⁴

Este borrador en prosa —o al menos la experiencia que lo originó— data de la estancia de José Gorostiza en Londres, en 1927, como Primer Escribiente de la Embajada de México.³⁵

Sheridan aclara que Gorostiza declaró haber escrito el poema

en seis meses, cuando Ávila Camacho acaba de ser nombrado ministro de la Defensa. Como Ávila Camacho asume la responsabilidad de esa recién fundada secretaría en noviembre de 1937, habrá que suponer que el poema se redacta en algún momento entre esa fecha y noviembre de 1938.³⁶

El poeta relató en una entrevista concedida a Elena Poniatowska³⁷ que el presidente Lázaro Cárdenas desencadenó indirectamente la escritura del poema. José Gorostiza era secretario particular del ministro de Relaciones Exteriores, Eduardo Hay. Una vez el presidente llamó, y no encontró al ministro... en realidad parecía estar buscando a Ávila Camacho. A raíz de ese incidente, Hay le encomendó a Gorostiza llegar una hora antes —a las siete de la mañana—, por si algo se ofrecía.

Resulté el de los platos rotos, pero como a las siete de la mañana nada sucedía en la Secretaría de Relaciones y estaba yo solo, en vez de mirar barrer a los mozos, me puse a escribir *Muerte sin fin*, y esto me obsesionó de tal modo que, a pesar de que trabajaba yo hasta las diez,

³² Sheridan, "José Gorostiza en sus cartas", en *Epistolario*, pp. 28-29.

³³ *Prosa*, pp. 90-91.

³⁴ Elena Poniatowska, "José Gorostiza en la intimidad literaria. Aniversario de un poeta". Para las entrevistas y encuestas, se citará sólo el autor, el título y el año. La ficha completa puede encontrarse en la "Bibliografía y hemerografía" de esta investigación.

³⁵ Pappe, "Cuadro sinóptico-cronológico", en *Poesía y poética*, p. 213.

³⁶ Sheridan, art. cit., p. 29, nota 26. Extrae los datos de Poniatowska, art. cit.

³⁷ Poniatowska, art. cit., 1971.

once de la noche en Relaciones, a las siete de la mañana estaba yo en mi mesa de trabajo y terminé el poema en seis meses. [1971]³⁸

El cuidado de la edición de *Muerte sin fin* estuvo a cargo de Bernardo Ortiz de Montellano, dado que Gorostiza se trasladó a Roma, en calidad de Primer Secretario, una vez entregado el manuscrito de su obra a la editorial Cúltvra.³⁹

El poema se publicó en 1939, año en que concluyó la Guerra Civil Española, en la época en que se desencadenaron los hechos que conducirían a la Segunda Guerra Mundial. El ambiente político opacó, en cierta manera, la acogida que tuvo *Muerte sin fin*. Sin embargo, muchos supieron desde un principio que se encontraban ante una gran obra de arte. “[...] estimo que este libro representa —en poesía— la hora mayor de nuestra entera generación”, expresó Jaime Torres Bodet.⁴⁰ Desde entonces, *Muerte sin fin* ha sido comentado desde muy distintos puntos de vista... Silvia Pappe, en su texto “Destinos”⁴¹ brinda un panorama general de la crítica del poema.

Muerte sin fin constituye, junto con *Notas sobre poesía*, la fuente más importante de la poética de Gorostiza.

1.2.3. *Del poema frustrado*

Los poemas que José Gorostiza incluyó en la *Poesía* de 1964 bajo el título *Del poema frustrado*, datan de 1927 a 1948. Formaban parte de otros proyectos de Gorostiza.

De ellos comentó:

representan otras tantas puertas a las que llamé para entrar a *Muerte sin fin*. No recuerdo cuál de ellas fue finalmente la que se me abrió. Tal vez los restos del hilo de Ariadna (lo pienso ahora) podrían encontrarse en alguno de los cuatro sonetos si no en la unidad de su conjunto. [1965]⁴²

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Pappe, “Cuadro sinóptico-cronológico”, p. 215. Ver también las cartas de 1939 en *Epistolario (1918-1940)*.

⁴⁰ Jaime Torres Bodet a José Gorostiza, Bruselas, 1º de febrero de 1940, carta # 177 del *Epistolario (1918-1940)*, p. 409.

⁴¹ Pappe, “Destinos”, en *Poesía y poética*, pp. 197-211.

⁴² Carballo, *op. cit.*, p. 255.

Importan estos poemas para la cabal comprensión de la poética de Gorostiza. Son textos que no alcanzaron el objetivo que su autor se había propuesto, pero que, sin embargo, rescató para su publicación.

1.2.4. "Poemas no coleccionados"

En la *Poesía completa* se encuentra la sección de poemas no coleccionados, de los que comenta Sheridan:

El seguidor de un poeta llama "rescates" a los hallazgos de sus expediciones por el mar hemerográfico. Para él son preciado botín, en tanto que para su dueño son quincalla, "brincos" que carecen de sitio en el salto mortal de su obra.⁴³

En efecto: los poemas no coleccionados representaban quincalla para Gorostiza, en tanto que los excluyó de la edición de 1964. Estos rescates, aclara Sheridan,⁴⁴ provienen tanto del material que publicó Edelmira Ramírez en *Poesía y poética*, como de la *Suite en dolor de Luz Velderráin* (México, Cvltvra, 1990). Además incluye la edición de 1996 tres inéditos, que Sheridan encontró cuando preparaba el volumen de la *Correspondencia 1918-1928* entre Gorostiza y Pellicer.

Los veintiún poemas no coleccionados datan de 1918 a 1928.⁴⁵ Es decir, casi todos coinciden con la aparición de los de *Canciones para cantar en las barcas*. Gorostiza los excluyó sistemáticamente de los tres libros de poesía que publicó en vida, lo que da un indicio de la estimación que le merecían.

Sin embargo, funcionan como testimonio de su poética, en tanto que desechados de la poesía que aceptó como completa.

⁴³ Sheridan, "Nota sobre la edición", en *Poesía completa*, p. 9.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 9-10.

⁴⁵ *Idem.*

1.2.5. "Poemas inconclusos"

La sección de poemas inconclusos de la *Poesía completa* hace públicos textos que Gorostiza dejó en distintos niveles de avance y arroja luz sobre el proceso de escritura que seguía el poeta, al igual que los borradores ya mencionados de la *Prosa* de 1969 y 1995.

Se conoció algo de los poemas inconclusos por primera vez en 1988, cuando Mónica Mansour publicó el estudio "Armar la poesía" en el libro *Poesía y poética*, basándose en los originales y manuscritos que José Gorostiza Ortega, hijo menor del poeta, le proporcionó. Entre ellos

no aparece ningún original de los poemas publicados, puesto que —según cuenta su hijo— Gorostiza tiraba todos los manuscritos una vez que la última versión le satisfacía lo suficiente para darla a conocer al público.⁴⁶

En 1990, Julio Hubbard reprodujo parte de los poemas inconclusos en "Los manuscritos de José Gorostiza". No fue hasta 1996, con la aparición de la *Poesía completa*, que los borradores se conocieron de manera íntegra.

Datan de 1940 a 1941 aproximadamente. Son posteriores a *Muerte sin fin*. "Es y no es obra de Gorostiza",⁴⁷ en tanto que obra no terminada. Sirven tanto para dar una idea clara del proceso de escritura que seguía Gorostiza, como para desechar algunos mitos sobre su poesía —por ejemplo, el que afirma que no se interesaba por la realidad mexicana—.

A través de las fuentes mencionadas es posible reconstruir la poética de José Gorostiza. Las fechas de sus publicaciones resultan elocuentes: casi toda su labor creativa y reflexiva se concentra entre la década de los veinte y la publicación de *Muerte sin fin*. Siguió trabajando y dio a conocer algunos textos todavía —entre ellos sólo un poema—, pero ya había realizado sus aportaciones más relevantes.

⁴⁶ Mansour, "Armar la poesía", en *Poesía y poética*, pp. 273-274.

⁴⁷ Sheridan, art. cit., en *Poesía completa*, p. 17.

2. Desarrollo de la poética de José Gorostiza

La poética de José Gorostiza se encuentra diseminada en su obra. Además, se presenta la cuestión de la evolución que sufrió su pensamiento. No se puede proponer una división tajante —ya que la realidad de su poética forma una continuidad— sino más bien un método para poder acercarse de manera ordenada a su obra. Es por ello que la poética se analizará en dos partes delimitadas con un criterio más literario que cronológico. El parteaguas es *Muerte sin fin*: se llamará poética de juventud o temprana a la que se elaboró antes de su aparición; de madurez, a la realizada a partir de su escritura.

¿Por qué *Muerte sin fin*? Casi resulta ocioso decirlo: obra maestra, marca un antes y un después como todo acontecimiento cardinal.

2.1. Poética temprana

Una parte de la poética temprana de José Gorostiza se encuentra implícita en su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas*. El análisis atento de las formas y fondos que empleó el autor en su elaboración permite leer entre líneas la poética que animó su creación. Su construcción significó tanto organización como discriminación del material. Los textos no recopilados jamás en un libro por José Gorostiza pueden considerarse la otra cara de la moneda que el poeta sólo mostró tímidamente en publicaciones periódicas, siempre propensas a perderse. Su evidencia, en este sentido negativa, da fe de aquellos textos que cayeron fuera de la poética que quiso reconocer formalmente, mediante su inclusión en *Canciones para cantar en las barcas*.

Caso similar, aunque no idéntico, es el de algunos poemas de la serie *Del poema frustrado* de los años 1927 y 1929, posteriores a la publicación del primer poemario. Por su ubicación cronológica y por su construcción y tema, se hallan más cercanos a las *Canciones para cantar en las barcas* que a *Muerte sin fin*. Constituyen, en ese sentido, una suerte de epílogo de la poética temprana de José Gorostiza.

Por otra parte, se expresa esta poética en la prosa crítica que publicó el autor durante la década de los veinte. Allí declaró las ideas que de hecho practicaba en ese

tiempo en sus poemas. Lo mismo sucede con la correspondencia perteneciente a aquellos años.

En cuanto a las entrevistas y encuestas, no se contará con ellas en esta ocasión para el estudio de la poética temprana. En la década de los veinte, como ya se dijo, sólo aparecieron una encuesta y una entrevista. La encuesta no contiene ideas poéticas, y no fue posible hallar la entrevista... Además del impedimento técnico, se presentó el problema de la marcada escasez de los textos. Por tales razones se utilizará esta fuente de manera exclusiva en el análisis de la poética de madurez.

José Gorostiza publicó su primer poema —“Los árboles del camino”, sin título— en 1918. El último antes de *Muerte sin fin* —“Espejo no”— apareció en 1929. Puede considerarse que su poética temprana abarca el período que se extiende entre dichos años, aunque en realidad se trata de un discursar continuo que no acepta límites sino los artificiales, necesarios para el análisis.

2.1.1. Poética de Canciones para cantar en las barcas

En *Canciones para cantar en las barcas* (1925), José Gorostiza mostró un gran interés por la versificación española, tanto la perteneciente a la poesía “cultura”, como la propia de la poesía “popular”.¹ Utilizó —y modificó— la silva, el terceto, el romance, el romancillo, el cosante, el sexteto y el verso libre.²

¹ El término de poesía popular ha causado controversia. Margit Frenk la define como “poesía oral y colectiva, basada en un repertorio circunscrito de formas, temas, modos de expresión, pero permeable a toda clase de influencias culturales; poesía cuyos autores serían, básicamente, iletrados, pero podían también ser *literatti*. En suma, ‘escuela poética popular’, como la ha definido Sergio Baldi, y por lo tanto, fenómeno estrictamente histórico.” *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, pp. 144-145. Sin embargo, la misma Frenk dudó de que el término “popular” sirviera para intitular el *Cancionero folklórico de México*, dado que lo “popular” se puede confundir con lo “famoso” en determinada sociedad de determinados época y lugar. Prefirió para ese libro el término poesía “folklórica”, que es “un modo de poetizar, que pertenece al ‘saber’ de una comunidad y se transmite por el espacio y por el tiempo, a veces a lo largo de muchos siglos.” *Cancionero folklórico de México*, t. I, pp. XXI-XXII. Véase también: Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*, p. 118. Este autor no acepta el término “escuela poética popular” por la carga academicista de la palabra “escuela”; prefiere hablar de “estilo popular”. La poesía “cultura”, por otra parte, sería la que se contrapone a la “popular”.

² Véase el CUADRO I, p. 27.

El despliegue de versificación que llevó a cabo en su primer poemario indica su afición por el estudio y el ejercicio de la métrica hispánica. Su poética implícita de esa época propugna por rescatar las formas tradicionales —cultas y populares— de la poesía hispánica, sobre todo de la renacentista, si bien no se cifó a ellas de manera ortodoxa.

CUADRO I. Métrica de *Canciones para cantar en las barcas*

TIPO MÉTRICO	NÚM. DE POEMAS	TÍTULOS	COMENTARIOS
variantes de SILVA	15 (+1)*	<ul style="list-style-type: none"> • Borrasca • Dibujos sobre un puerto: 1. El alba, 2. La tarde, 3. Nocturno, 4. Elegía, 5. Cantarcillo, 6. El faro* y 7. Oración) • Elegía • La luz sumisa • Luciérnagas (1, 2 y 3) • Otoño • Pescador de luna • Pausas 1 	<p>* "6. El faro" es endecasílabo suelto. Hace juego con las silvas de la serie en que está incluido. Versos de 11, 7, 5 y 9 sílabas y otros en estos poemas.</p>
SILVA	3	<ul style="list-style-type: none"> • El enfermo • La casa del silencio • Una pobre conciencia 	División estrófica en los tres poemas.
variantes de ROMANCE	2	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Quién me compra una naranja? • Romance 	Rima consonante en "¿Quién me compra una naranja?". Ambos poemas contienen versos no octosílabos.
VERSO (casi) LIBRE	2	<ul style="list-style-type: none"> • Pausas II • Acuario 	"Pausas II" presenta rima asonante al final de las estrofas. "Acuario" tiene asonancias dispersas.
variante de TERCETO DANTESCO o <i>terza rima</i>	1	<ul style="list-style-type: none"> • Mujeres 	Estrofas de tres versos de distinto número de sílabas con rima encadenada.
variante de ROMANCILLO	1	<ul style="list-style-type: none"> • La orilla del mar 	Hexasílabos con rima consonante. Incluye estribillo.
COSANTE	1	<ul style="list-style-type: none"> • Se alegra el mar 	Rima consonante.
SEXTETO	1	<ul style="list-style-type: none"> • Nocturno 	Versos alejandrinos.

El ejercicio de la métrica tradicional hispánica lo llevó a una concisión poética donde la construcción de cada verso, cada palabra y cada sílaba nació de una razón rítmica.

José Gorostiza aborda en *Canciones para cantar en las barcas* temas pertenecientes a la naturaleza que se relacionan constantemente con el ser humano: entiende la naturaleza y la civilización en tanto que su relación con las percepciones del hombre.

El mar sobresale entre sus temas. En "La orilla del mar" el asunto de la naturaleza se deriva en reflexión sobre lo abstracto y sobre la impresión que sufre la voz lírica:³

No es agua ni arena
la orilla del mar.

El agua sonora
de espuma sencilla,
el agua no puede
formarse la orilla.
[1925]⁴

La naturaleza se vuelve pretexto para pensar en la abstracción: la orilla representa lo inefable, lo indefinible, lo impensable. Es la unión del mar y la arena en la que dejan de ser ellos mismos para convertirse en algo más. Se erige, en su presencia inquietante, como uno de los símbolos del mundo y de la poesía: presagia la fusión fugaz entre forma y sustancia.⁵

El ser humano presencia el misterio:

³ Al igual que en la narrativa hay un narrador (y no un autor, persona real) cuya misión es relatar; en la poesía hay una voz lírica (no un poeta, ser humano concreto) que se encarga de expresar estados de ánimo, ideas, etc. La voz lírica, como el narrador, es una ficción que puede o no identificarse con el autor. Para este concepto, véase Helena Beristáin, *Análisis estructural de la poesía lírica*. En adelante, cuando se haga referencia, en el contexto de la enunciación de un poema, al poeta, el autor, etc., se entenderá que se trata de la voz lírica y no de la persona real.

⁴ José Gorostiza, "La orilla del mar", en *Poesía y poética*, p. 8. Las fechas entre corchetes siguen la cronología que proporciona Edelmira Ramírez en el mismo libro.

⁵ Se trata, para Juan Gelpí, de "un compuesto verbal en el cual se destruye el límite —la forma— de las palabras y su significado. Así, la orilla, la ventana y la linde enemiga se constituyen, en el panorama de la poesía de Gorostiza, en las tres cifras principales de su obra." *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*, pp. 143-144.

A mí venga el lloro,
pues debo penar,
no es agua ni arena
la orilla del mar.

[1925]⁶

Interrogante y símbolo, la orilla del mar impresiona, a la vez que frustra: no se puede penetrar cabalmente en su significado. Permanece como recordatorio de los límites humanos ante la abstracción.

La naturaleza se humaniza:

Porque la luna aprende consejo del mar,
en perfume de nardo se quiere mudar.

[1925]⁷

Se hermana con el poeta, se convierte en su espejo:

Siete varas de nardo desprenderé
para mi novia de lindo pie.

Se alegra el mar.

[1925]⁸

En "Pescador de luna", como en "La orilla del mar" simboliza la naturaleza una clase de imposibilidad, la de asir lo inasible:

Pez de luna bruñida no se pesca,
pescador.

[...]

No persigas la forma del lucero,
que ni el agua dormida la dará;
si él, como un sonámbulo viajero,
sólo viene y se va.

[1923]⁹

⁶ Gorostiza, "La orilla del mar", en *Poesía y poética*, p. 8.

⁷ "Se alegra el mar", en *ibid.*, p. 9.

⁸ *Idem.*

⁹ "Pescador de luna", en *ibid.*, p. 14.

La forma de la luna y del lucero se reflejan en la materia informe del mar. No es posible atrapar la forma pura ni la sola materia. Es un asunto de fugacidad.

La inquietud que los símbolos de la naturaleza imprimen en el ser humano provocan que éste se contagie de sus elementos:

¡El mar, el mar!
 Dentro de mí lo siento.
 Ya sólo de pensar
 en él, tan mío
 tiene un sabor de sal mi pensamiento.
 [1925]¹⁰

El fenómeno se ha invertido: el hombre toma las características del ambiente.

Por su concisión y tema, el poema hace recordar el haikai japonés. Escribe Basho:

Ya anochecido en el mar,
 es de una blancura suavísima
 el graznido de un pato silvestre.¹¹

Caso similar es el de "Pausas II", que en cada una de sus estrofas brinda una definición del grillo:

No canta el grillo. Ritma
 la música
 de una estrella.
 [1925]¹²

Compárese la estrofa con este otro haikai:

¡Qué silencio!
 El canto de la cigarra
 penetra al fondo de una roca.¹³

La relación estrecha entre naturaleza y ser humano se evidencia en "Borrasca":

¹⁰ "Pausas I", en *ibid.*, p. 18.

¹¹ Haikai de Basho, poeta japonés del siglo XVI, en *Apuntes sobre poesía japonesa*, de Gabriel Martínez Montes de Oca, p. 39. Dice Martínez Montes de Oca sobre este tipo de poemas: "Salvo casos excepcionales, el Haikai es una composición poética de diecisiete sílabas divididas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas." P. 28. Generalmente tocan temas de la naturaleza, dando una especie de descripción o definición. Sobre esto, véanse las pp. 26-30 del mismo libro.

¹² Gorostiza, "Pausas II", en *Poesía y poética*, p. 25.

¹³ Haikai de Basho, en Martínez, *op. cit.*, p. 38.

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.
[1925]¹⁴

Desea el hombre convertirse en naturaleza, adoptar sus rasgos. Pero en "Borrasca" se humaniza la naturaleza:

¡Ponga Dios una lenta lágrima de mujer
en los ojos del mar!
[1921]¹⁵

El proceso se realiza por medio de Dios, quien también interviene en "La luz sumisa":

Pero puso el Señor,
a lo largo del día,
esencias de dolor
y agudo clavo de melancolía.
[1921]¹⁶

La naturaleza sirve de término de comparación para definir las características de una persona en "Romance":

¿Has visto flechar las garzas
a las nubes?
Me recuerdan
si diste al aire los brazos
cuando salimos de tierra,
y el biombo lila del aire
con tus adioses se llena.
[1925]¹⁷

¹⁴ Gorostiza, "Borrasca", en *Poesía y poética*, p. 21.

¹⁵ "Elegía", en *ibid.*, p. 24.

¹⁶ "La luz sumisa", en *ibid.*, p. 22.

¹⁷ "Romance", en *ibid.*, p. 27.

La relación difiere de la de los poemas anteriores: no se mezclan los elementos, sólo se resalta la similitud.

Es en la serie "Dibujos sobre un puerto" donde Gorostiza trata más extensamente el tema del mar. Al igual que en los poemas anteriores, la vida inunda las cosas:

La barca morena de un pescador,
cansada de bogar,
sobre la playa se puso a rezar:
¡Hazme, Señor,
un puerto en las orillas de este mar!
[1922]¹⁸

También en esta serie los objetos se humanizan:

Rubio pastor de barcas pescadoras.
[1922]¹⁹

El poema da un paso más allá en las definiciones concisas. Le basta un verso. Es como un haikai reducido a su mínima expresión, con una métrica muy occidental. Se le puede equiparar asimismo con adivinanzas de la lírica popular hispánica:

Una viejita con solo un diente
hace correr a toda la gente.
(La campana)

Chiquitito como un ratón
y cuida la casa como un león.
(El candado)

Caballito de banda a banda,
que ni come, ni bebe, ni anda.
(El puente)²⁰

Las soluciones se asemejan al título del poema de Gorostiza. Sin embargo, los endecasílabos son raros en las adivinanzas, que abundan en versos de cinco, seis y ocho sílabas. No hay adivinanzas de un solo verso —al menos de las que se han recopilado en la citada antología, que se formó a partir de una selección del *Cancionero folklórico de*

¹⁸ "Oración", en *ibid.*, p. 35.

¹⁹ "El faro", en *ibid.*, p. 34.

²⁰ Adivinanzas # 148, 149 y 159, en Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, pp. 82-83.

México—; y en cambio hay de dos, tres, cuatro y seis versos. El discurso también es otro: en las adivinanzas populares se utiliza un tipo de lenguaje pueril que se hace patente, por ejemplo, en el uso frecuente de diminutivos.

El vínculo entre la naturaleza y el ser humano no sólo aparece relacionado en *Canciones para cantar en las barcas* con el mar. Funciona con otros ambientes naturales:

En el fino paisaje se depura
una tristeza del atardecer,
y el reioj descompuesto parece una dolida
conciencia de caoba en la pared.
[1919]²¹

Una vez más, la naturaleza y el hombre se mimetizan. Constituye un caso similar “La casa del silencio”, en donde la casa abandonada en la montaña simboliza la soledad y la melancolía:

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.
[1925]²²

Las ciudades se confunden con el ser humano:

Córdoba, cofre de mujeres, dulce embeleso:
Les prometí la luz de un arrebol
por esa gota lánguida de un beso...
[1921]²³

New York era pequeño entonces.
Las casitas de cuatro pisos
debían de secar la ropa
recién lavada
sobre los tendedores

²¹ Gorostiza, “Una pobre conciencia”, en *Poesía y poética*, p. 11.

²² “La casa del silencio”, en *ibid.*, p. 12.

²³ “Mujeres”, en *ibid.*, p. 20.

azules de la madrugada.
[1925]²⁴

Y la ciudad, con íntimo candor,
bajo el rudo metal de una campana
despierta a la inquietud de la mañana,
y en gajos de color
se deshilvana.
[1921]²⁵

Al utilizar la prosopopeya, José Gorostiza une hombre y ambiente. Los funde y los confunde. El hombre simboliza el mundo; éste, al ser humano. Se desdibujan los límites, el mundo es un todo, una interrogante absoluta que espera al poeta en cada rincón. No se trata solamente de *sentir la voz del paisaje*²⁶ como González Martínez sino de apropiársela. A la vez, la palabra humana es pronunciada por la naturaleza.

Más que *poesía ambiente* —aquella en la que se utiliza el paisaje como escenografía de ambientes estereotipados— Gorostiza ejercita la comunión en su obra primeriza: cada uno abandona su identidad para convertirse en otredad. *El paisaje soy yo y yo soy el paisaje*. El universo se levanta ante el artista como un misterio y el misterio es el ente que el artista es. Los procesos de identificación de *Canciones para cantar en las barcas* pueden leerse como un esfuerzo por descifrar lo indescifrable. Pues si el entorno es el ser humano que es el mundo, se pierde todo punto de comparación. No hay dónde asirse: la investigación en un mundo de vasos comunicantes sólo halla respuestas tautológicas. La respuesta se transforma en pregunta: se ha desencadenado un proceso tan circular como infinito.

Otra de las máscaras que adopta la exploración del mundo en *Canciones* es la del viaje. El viaje como circunnavegación interior sugiere, otra vez, comunión. El viaje que se emprende por los mares se prolonga sobre las aguas subjetivas:

²⁴ "Acuario", en *ibid.*, p. 26.

²⁵ "La luz sumisa", en *ibid.*, p. 22.

²⁶ "[...] puede verse [...] como puesta en práctica de una de las pautas poéticas de González Martínez: el sentir la voz del paisaje. El yo no se limita [...] a sentir el paisaje: lo incorpora, lo absorbe." Gelpi, *op. cit.*, p. 56. En "Busca en todas las cosas" dice González Martínez: "Busca en todas las cosas el oculto sentido; / lo hallarás cuando logres comprender su lenguaje; / cuando sientas el alma colosal del paisaje / y los ayes lanzados por el árbol herido..." *Tuércete el cuello al cisne y otros poemas*, p. 40.

Esta noche sin luces aguardo ante mi puerta
 los tres choques de aldaba que tocará un viajero,
 y, no obstante, podría negarle mi dinero,
 el calor de la alcoba o la paz de mi huerta;
 pero vendrá a mi casa y al corazón alerta
 porque siempre me busca cuando yo no lo quiero.
 [1920]²⁷

Como frente a un abismo, se siente el vértigo. La idea de perderse repugna a la vez que fascina. La desgracia llama con cantos de sirena. Desdoblado en su otro yo, el poeta se visita a sí mismo en su calidad de viajero.²⁸ El estatismo y la seguridad de su hogar se ven trastocados en virtud del encuentro con la posibilidad abierta de convertirse a la vida nómada.

Pero 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,
 o busca el más secreto bálsamo si resistes
 a no probar el ímpetu fantástico del viaje.
 [1920]²⁹

En su delectación ante la posibilidad del extravío, el viajero terminará por varar en sus arenas interiores. Náufrago en su propia isla, disfrutará su perdición:

Robinsón y Simbad, náufragos
 incorregibles, ¿mi queja
 a quién la podré confiar
 si no a vosotros apenas?
 Que yo naufragara un día.
 [1925]³⁰

²⁷ "Nocturno" (no confundirlo con su homónimo de la serie "Dibujos sobre un puerto", número 3), en *Poesía y poética*, p. 16.

²⁸ Puede ser también Simbad el marino que se encuentra con el Simbad de tierra. O el Hijo Pródigo que visita al hermano menor. Novo tocó este último tema en 1919 en "Parábola del hermano": "Lo que revestía de una enorme importancia este primer poema publicado de Novo no era tanto su alusión a Maeterlink [...], sino a Gide y, particularmente, a un libro que resulta capital no sólo para los Contemporáneos sino para todo un momento de la literatura mexicana: *Le retour de l'enfant prodigue* (1907) [...] El hijo pródigo, pero, sobre todo, su *hermano menor*, el que en el relato de Gide tiene que heredar la condición 'rara', vagabunda y rebelde del mayor, habrá de convertirse desde este momento, dentro de las mitologías particulares del grupo, en un emblema tan importante como Ulises o Sindbad, en un símbolo del desarraigo interior y del amor a la aventura que Novo y Villaumutia concentrarían más tarde en su divisa, tomada de Fénélon: '*Il faut se perdre pour se retrouver*.'" Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, p. 77.

²⁹ Gorostiza, "Nocturno", en *Poesía y poética*, p. 17.

El hombre que se pierde es por antonomasia el Náufrago. El Ulises cuyo regreso se dilata tal vez voluntariamente, el Crusoe que prueba reconstruirse al reconstruir la civilización, el Simbad que se entrega a la aventura por puro placer estético. En su jornada descubre que el verdadero viaje le aguardaba en su interior porque el reto para estas figuras legendarias consiste ciertamente en enfrentarse con su propio yo. De manera paralela a lo que ocurre con la transfiguración recíproca de hombre y ambiente, en la travesía se descubre la especularidad del mundo.³¹

En *Canciones para cantar en las barcas* también se ensaya el cambio de identidad —juego de máscaras y espejos— por medio del encuentro con las culturas orientales. Un país más verbal que físico hace posible la experiencia de ser el otro.

Además del aire de haikai que presentan algunos poemas de *Canciones*, transitan por sus versos personajes y atmósferas orientales nombrados de manera explícita:

Una delgada niebla
florece las copas de durazno.
[1925]³²

También en "Luciémagas" se evoca a lady Yang Kuei-Fey:³³

³⁰ "Romance", en *ibid.*, pp. 27-28.

³¹ Explica Sheridan que en 1926 "El viaje es un asunto determinante ya en ese momento del 'grupo sin grupo' y, con mayor justicia, de la 'generación bicápite' [Villaurrutia y Novo] plus Owen. De Gorostiza [...] también: es el primero que integra como funciones emblemáticas en sus poemas a Simbad y a Ulises (el mismo viajero de nombre dual); Novo y Villaurrutia prefieren al Hijo Pródigo. Son los años en los que Gide y Cocteau preconizan de nuevo *l'invitation au voyage* baudelairiana. El viaje 'hacia uno mismo' en el que, como señala Villaurrutia parafraseando a Gide, 'uno corre el riesgo de encontrarse': el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias." *Los Contemporáneos ayer*, p. 222. Más adelante agrega: "La paradoja, en Villaurrutia, se asume como tal y asume también un dejo de ironía: se trata del 'viaje inmóvil', del viaje íntimo por la alcoba o la biblioteca, es decir, por uno mismo. [...] Villaurrutia prefiere alinearse del lado de Juan Chabás, continuador del viaje *autour de ma chambre*. En 1924 lee en la *Revista de Occidente* su espléndido relato *Peregrino sentado*, en el que se realiza la apología del 'mejor viajero', es decir, del que, sin moverse jamás, sabe que su vida está determinada por el anhelo del viaje." *Ibid.* Vicente Quirarte opina al respecto que "la figura de Simbad no es exclusiva de Owen. Al igual que el agua, los espejos o el viaje del hijo pródigo, es patrimonio común de su generación. En la revista *Ulises* de agosto de 1927 aparece una cita de André Gide, perteneciente a sus *Morceaux choisis*: 'Il y a un peu de Sindbad dans Ulysse'." *Perdersse para reencontrarse. Bitácora de Contemporáneos*, p. 80.

³² Gorostiza, de la serie "Luciémagas", poema # 1, en *Poesía y poética*, p. 36.

Sonrojada de brisa te pareces
 a Lady Yang Kuei-Fei
 en la fiesta imperial de la peonía,
 [...] [1925]³⁴

La mujer se descubre en la otra, la oriental, que si se aleja histórica y geográficamente de la difícil realidad mexicana de los veinte, se acerca en lo humano por la actitud. El mundo es uno y el mismo; vuelve la circularidad.

En la misma serie se produce más adelante un fenómeno similar:

Pobre de mí, borracho.
 Li-Po desandaré conmigo
 las acuarelas malvas del crepúsculo,
 y desde las colinas taciturnas
 haremos de luciérnagas perdidas,
 con los faroles de papel al hombro.
 [1925]³⁵

Se da un paso adelante en la identificación: Li-Po y Gorostiza pueden caminar juntos, a pesar del tiempo y del espacio, por la equiparación de sus actitudes —más literarias que humanas en el caso del Contemporáneo—.

Los personajes chinos sostienen con el poeta la misma relación de recíproca identificación que el mundo y el hombre. No aparecen como simple ambientación exótica: el uno se vuelve a transformar en el otro.

En el tratamiento de los sentimientos también se lleva a cabo una metamorfosis. En "El enfermo" la tristeza y la desolación encarnan en el personaje del moribundo, que deja de ser él mismo para convertirse en símbolo:

³³ Edelmira Ramírez explica en una nota a este poema que "Yang Kuei-Fei o Yang Kue-Fei, fue concubina del emperador chino Hiuan-Tsong (712-756), emperador chino [sic.] de la dinastía T'ang. La celebridad de su reino se debe en gran parte a los pintores y a los poetas. Apoyó el confucionismo y se inclinó hacia el taoísmo y misticismo. A Yang Kue-Fei se le han atribuido todas las desgracias que señalan el reinado del mencionado Emperador." Nota 27, en *ibid.*, p. 107.

³⁴ Gorostiza, poema # 2 de la serie "Luciérnagas", en *ibid.*, p. 37.

³⁵ Poema # 3 de la serie "Luciérnagas", en *ibid.*, p. 38. Explica Ramírez: "Li-Po o Li-Tai-Po. Poeta chino, nació en Kin-Chen (h. 701-762). Hombre de vida errante y costumbres desordenadas, cantó con extraordinario talento al vino, a la amistad y a la vida efímera del hombre." Nota 29, en *ibid.*, p. 107.

Tal vez fingen las cortinas altas
plegarse al toque de una mano intrusa,
y el incierto rumor
a las pupilas del enfermo acusa
un camino de llanto en derredor.

En sus ojos opacos, mortecinos,
se reflejan las cosas con candor,
mientras la queja fluye
a los labios exangües de dolor.

[1919]³⁶

El agonizante es agonía. Todo lo que lo rodea siente el dolor:

Pero invade la sombra vespertina
un extraño temor,
y en el péndulo inmóvil se adivina
la séptima caída del amor.

Tal vez gira la puerta sin motivo.
Afuera canta un pájaro cautivo,
y con gota fugaz el surtidor.

[1919]³⁷

No agoniza el enfermo en una habitación indiferente. La habitación misma, las demás personas, padecen con él.

En el poema "Otoño" la melancolía se simboliza mediante la caracterización tradicional de la estación:

Un aire frío dispersó a la gente,
ramaje de colores.
Mañana es el primer día de otoño.
Los senos quieren iniciar un viaje
de golondrinas en azoro
y la mirada enfermará de ausencia

¡Otoño,
todo desnudez de oro!

[1925]³⁸

³⁶ Gorostiza, "El enfermo", en *ibid.*, p. 13.

³⁷ *Idem.*

³⁸ "Otoño", en *ibid.*, p. 39.

El otoño mismo es melancolía. Viene con él la carga que para el mundo occidental tiene tradicionalmente.

Constituye otro símbolo emocional la naranja:

¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?
Una naranja madura
en forma de corazón.

[...]
Como se pierden las barcas
¡ay de mí!
como se pierden las nubes
y las barcas, me perdí.

Y pues nadie me lo pide,
ya no tengo corazón.
¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?
[1925]³⁹

La naranja sustituye al corazón —al amor—. Órgano apócrifo, se coloca en el sitio que ha abierto la ausencia.

José Gorostiza expresa los sentimientos a través de símbolos: reflejos, ecos, sombras, sugieren a la vez que opacan la visión del desgarrar interior. El poeta se construye una mampara verbal: detrás se vale la agonía. Para el lector queda apenas la intuición de lo que sucede en el espacio así vetado.⁴⁰ La emoción se contiene en el plano de lo discursivo.

En general, en *Canciones para cantar en las barcas*, los paisajes y los seres se vinculan estrechamente con estados anímicos. Al mirarse en ellos el hombre, los convierte en su *alter ego*. Proceso recíproco: si el mundo es el espejo del poeta, en el poeta se refleja el mundo.

³⁹ "¿Quién me compra una naranja?", en *ibid.*, p. 7.

⁴⁰ Según Juan Gelpí, en *Canciones* "se filtra lo estentóreo, se depura la voz y, en la segunda parte del libro, se depura el deseo erótico. Emerge la figura de un yo que silencia, reprime, la pasión." *Op. cit.*, p. 71.

Los vínculos entre el escritor y su entorno se presentan en toda su complejidad ante el joven Gorostiza: el hombre se mimetiza con su entorno, el entorno se humaniza. Las entidades dejan de ser para convertirse en símbolos.

En medio del hombre y el mundo queda la poesía. La poesía salva por su capacidad de comprender sin entender. En ella el todo es el uno. Identidades son alteridades. Lo subjetivo es objetivo. Devela relaciones: sendero transitable, permite la existencia en un terreno de explicaciones circulares.

De la misma manera ocurre con el viaje. En la travesía el hombre descubre que se dirige hacia su interior. La poesía significa tránsito y discurso.

El recorrido se intenta con precisión y claridad. La palabra busca las formas más rítmicas. La poesía es canto.

Canciones para cantar en las barcas plantea líneas y caminos. Representa una poética incipiente, un descubrimiento y un ensayo. Gorostiza supo valorar su primer poemario como premonición de su obra posterior:

Mi libro es un libro de liquidación espiritual. Lo poco que hay en él de mi gusto de ahora fue puesto entonces, cuando hube de preferir entre lo mío de antes. No condeno mi obra sin embargo. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura. [1928]⁴¹

A la par que una búsqueda personal, *Canciones para cantar en las barcas* constituye una indagación común: las dedicatorias a Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet y Roberto Montenegro, entre otros, revelan un anhelo de solidaridad. En el mismo sentido se verifican algunas coincidencias con escritores del "grupo sin grupo": la preocupación por el viaje, el simbolismo de Simbad, la presencia entrelíneas de González Martínez y la emoción contenida, por ejemplo.⁴²

⁴¹ Gorostiza, "Declaración" (texto de presentación de sus poemas incluidos en la antología *Galería de poetas nuevos de México*, selección de Gabriel García Maroto), en *Prosa*, p. 122.

⁴² Sheridan aclara que "A pesar de la elaborada modestia de Gorostiza, las *Canciones* se convirtieron en la tarjeta de presentación del grupo. Era el libro que parecía reunir los atributos que justificarían su existencia, hasta ese momento virtual. El libro se convirtió en la manifestación tangible de lo que Villaurrutia había propuesto como principio: la 'seriedad y la conciencia artística' como rasgos característicos del grupo." *Los Contemporáneos ayer*, p. 194. Villaurrutia inauguró el concepto del "grupo sin grupo" en una conferencia de 1924: "Pero por la seriedad y conciencia artística de su labor, porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un *grupo sin grupo* a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio

José Gorostiza habría de discurrir aún por un largo sendero de silencio —apenas interrumpido por poemas esporádicos, correspondencia y prosas críticas— para lograr acceder a *Muerte sin fin*. En sus versos habrían de fructificar las semillas de *Canciones para cantar en las barcas* para convertirse en una de las obras líricas más exquisitas de todos los tiempos en la poesía hispánica.

2.1.2. Poética de los “Poemas no coleccionados”

En la “Nota sobre la edición” de la *Poesía completa*, anota Guillermo Sheridan que

agregamos a esta edición veintinueve poemas fechados entre 1918 y 1928 que tienen diversos orígenes. En la sección “Poesías no coleccionadas” de José Gorostiza, *Poesía y poética* (Madrid, 1988), Edelmira Ramírez recogió trece poemas fechados entre 1917 y 1927 que los investigadores habíamos trillado de la hemeroteca. Poco después, las redivivas Ediciones Cvltvra (México, 1990) pusieron en circulación el breve volumen titulado *Suite en dolor de Luz Velderráin* [...]. Eduardo Lizalde [...] piensa que estos sonetos “fueron escritos en época muy anterior a los de *Canciones*” (1925), quizá en 1919, pero anota ciertas señales que permiten pensar que son más bien de 1922, lo que me parece más adecuado. Después, en 1993, al preparar para la editorial El Equilibrista la *Correspondencia 1918-1928* entre Gorostiza y Carlos Pellicer, encontré tres poemas fechados en 1918 y en 1919. Todos ellos los he incorporado en un orden cronológico aproximado a la sección “Poemas no coleccionados”.⁴³

Según esta explicación, los “Poemas no coleccionados” de Gorostiza serían anteriores, contemporáneos o un tanto posteriores —dos o tres años cuando mucho—⁴⁴ a la publicación de *Canciones para cantar en las barcas*. Como dos de los poemas de este libro —“Una pobre conciencia” y “El enfermo”— habían sido ya publicados desde 1919,

Barajas Lozano.” “La poesía de los jóvenes de México”, en *Obras*, p. 828. Según asienta el mismo Sheridan, Gorostiza repudió el hecho de verse incluido en ese grupo, y respondió tardíamente, en 1937, con “La poesía actual de México”. (Sheridan, *op. cit.*, pp. 166 y 168.)

⁴³ Sheridan, “Nota sobre la edición”, en *Poesía completa* de José Gorostiza, p. 10.

⁴⁴ Aunque Sheridan señala en su “Nota sobre la edición” que estos poemas datan de la época que va de 1918 a 1928, en la fecha correspondiente a cada uno de los poemas en la misma *Poesía completa*, se pone 1927 como la correspondiente al último poema, “Eco”. ¿Cuál sería el texto de 1928?

resulta que los más antiguos de los no coleccionados —1918— sólo los anteceden por un año. Pertenecen a la misma época. De los fechados hasta 1925 puede decirse que Gorostiza los excluyó de la selección para su primer poemario. De los otros hay que apuntar que no los rescató ni siquiera para la serie *Del poema frustrado*.

Los "Poemas no coleccionados" muestran, al igual que las *Canciones*, una preocupación por la versificación tradicional hispánica —culto y popular—. Abundan los sonetos. También predominan los endecasílabos, octosílabos y alejandrinos y la combinación de endecasílabos y heptasílabos. Perdura la rima, tanto asonante como consonante. Por otro lado, sólo hay un poema, "Eco", que realmente puede considerarse verso libre, y que por cierto es posterior a *Canciones*.⁴⁵

Las similitudes y las diferencias entre "Poemas no coleccionados" y *Canciones para cantar en las barcas* en la métrica señalan las preferencias formales de José Gorostiza. Parece ser que no le satisfacían sus sonetos. Mientras que en *Canciones* no se encuentra ninguno, dentro de los no coleccionados hay siete, mismos que no recogió jamás en un libro.

Coincide el primer poemario de Gorostiza con los "Poemas no coleccionados" en el gusto por el endecasílabo. Los octosílabos representan otra similitud.

Se nota la ausencia dentro de los "Poemas no coleccionados" del cosante. Su caso es diferente al del romance, pues aunque éste fue una forma popular al principio, se extendió su uso en la poesía culta desde los Siglos de Oro, fenómeno que no ocurrió con aquél.

También faltan dentro de los "Poemas no coleccionados" formas concisas de la poesía, parecidas a la adivinanza popular hispánica y al haikai japonés.

Todo lleva a pensar que, hacia 1925, José Gorostiza decidió modificar un tanto su horizonte de versificación —al menos "oficialmente", dentro de su primer poemario—, abandonando, por una parte, formas tan consagradas como el soneto, para revivir, por otra, algunas ya en desuso como el cosante. También se permitió jugar con las formas tradicionales, como la de la silva o la del romance, variando sus metros, distribución estrófica y rima.

Explicó las preferencias métricas de *Canciones* cuando declaró que sus poemas habían sido

⁴⁵ Véase el CUADRO II, p. 44.

sugeridos por la lectura de mayores poetas; muchos vaciados en moldes viejos, y en los más viejos quizá, con el deseo de producir —aun por paradoja— un tono nuevo. [1928]⁴⁶

Los "Poemas no coleccionados" dan fe, por omisión, de la temprana concepción de la poesía como canto por parte de José Gorostiza. No de manera gratuita excluyó de su obra oficial estos poemas un tanto anárquicos en cuanto a lo formal.

⁴⁶ Gorostiza, "Declaración" (presentación de sus poemas incluidos en la antología *Galería de poetas nuevos de México*, selección de Gabriel García Maroto), en *Prosa*, p. 122.

CUADRO II. Métrica de los "Poemas no coleccionados"

TIPO MÉTRICO	NÚM. DE POEMAS	TÍTULOS	COMENTARIOS
SONETOS	7	<ul style="list-style-type: none"> • Gaviota • Suite en dolor de Luz Velderráin (Nombre, Presencia, Ausencia, Orgullo y Final) • Válgame la penumbra de la sala desierta 	"Válgame la penumbra de la sala desierta" es de alejandrinos, con un corte de palabra al final del verso. Presenta irregularidades métricas y una rima interna.
COMBINACIONES MÉTRICAS	7	<p>PREDOMINIO DE OCTOSÍLABOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cuando asomo a mi ventana • Romance en oro viejo • Otro nocturno <p>OCTOSÍLABOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Los árboles del camino <p>ABUNDANCIA DE ENDECASÍLABOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Poema de esperanza <p>PREDOMINIO DE ENDECASÍLABOS Y HEPTASÍLABOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La palabra <p>PREDOMINIO DE ALEJANDRINOS:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vuelvo a ti 	No pueden considerarse verso libre por la presencia de la rima, por el predominio evidente de un tipo de verso o por su división estrófica. "Los árboles del camino" contiene sólo octosílabos, pero no es una forma consagrada.
variantes de SILVA	4	<ul style="list-style-type: none"> • ¿Conoces la vereda? • Nunca viví más pobre y más perplejo • Yo no conozco el mar • Yo no sé dónde 	"Yo no sé dónde" está formado sólo de endecasílabos. En los demás se usa la combinación habitual y algunos versos de distinto número de sílabas.
SILVA	2	<ul style="list-style-type: none"> • Una tarde de octubre • Cuando la tarde... 	"Una tarde de octubre" contiene un verso decasílabo.
VERSO LIBRE	1	<ul style="list-style-type: none"> • Eco 	Verso libre con algunas asonancias.

Al igual que en *Canciones para cantar en las barcas*, en los "Poemas no coleccionados" el autor investiga los vínculos entre el mundo y el ser humano a través de la palabra poética.

A veces, como en el primer poemario, la naturaleza se humaniza:

Los árboles del camino
ensombrécense de tedio.
De sus ramas se desprenden
las hojas como recuerdo.
[1918]⁴⁷

En este poema —el primero que publicó Gorostiza Alcalá— se plantea ya uno de los rumbos que seguiría su poesía posterior con frecuencia.

Asimismo, a semejanza de lo que sucede en *Canciones*, en los "Poemas no coleccionados" el ser humano se convierte en naturaleza:

Tu boca es como un trémulo poniente
de otoño, dormido entre las brisas,
[...]

"Sus cabellos creyéronse castaños;
sus besos, como seda en el capullo. [...]"
[1918]⁴⁸

También en los "Poemas no coleccionados" se recurre a la transformación de un elemento en símbolo —en este caso, una mujer—:

Tú fuiste junto al brazo del camino
la única ilusión,
y me alegró tu voz como si el vino
de mi sangre llenara el corazón.

¡Oh! Hermana que desdeñas
el júbilo fugaz,
y creces como el musgo entre las peñas
adomando mis ansias con tu paz.
[1919]⁴⁹

La mujer deja de ser mujer para convertirse en símbolo de pureza y de paz. Ella es la pureza y la paz.

⁴⁷ Sin título. Comienza con el verso: "Los árboles del camino". Gorostiza, *Poesía completa*, p. 155.

⁴⁸ "Una tarde de octubre", en *ibid.*, p. 162.

⁴⁹ "Nunca viví más pobre y más perplejo", en *ibid.*, p. 167.

Se nota la preocupación constante por descubrir las relaciones ocultas entre los distintos elementos del mundo y el ser humano mediante la palabra poética. En ese sentido, existe una gran semejanza con *Canciones para cantar en las barcas*.

La relación entre este poemario y los textos que Gorostiza excluyó de su selección se hace evidente en "Otro nocturno", que originalmente formaba parte de la serie "El puerto" —más tarde "Dibujos sobre un puerto"—,⁵⁰ publicada en 1922.

El mar se puso negro,
se miran dos orificios
a lo lejos:
Una luz en Isla Verde
y otra en la Isla de Sacrificios.
{1922}⁵¹

A diferencia de los demás textos de la serie, que son silvas (con versos de once, siete y cinco sílabas, más el endecasílabo suelto de "El faro"), en "Otro nocturno" predominan los octosílabos —aunque presenta también versos de nueve, siete y cuatro sílabas—. Es posible que una de las razones de su exclusión haya sido la métrica, lo cual deja entrever el cuidado que puso Gorostiza en este punto.

Por otra parte, los "Poemas no coleccionados" transparentan más las lecturas del joven Gorostiza que los que seleccionó para su *opera prima*:

Porque es grato a los hombres reposar su tristeza
en un viejo poniente de labios de cereza
donde hilvana la Vida los hilos de su tui.
Y a la sed del viandante un recuerdo muy vago
es como la ribera cristalina de un lago
azul, azul, azul!
[1920]⁵²

Resuenan los ecos del primer Modernismo en el vocabulario (cereza, tui, lago), la atmósfera de lo inefable (un recuerdo muy vago) y en la connotación —casi ineludible en la poesía latinoamericana posterior al Modernismo— del color azul.⁵³

⁵⁰ Ramírez, *ibid.*, p. 109, nota 54.

⁵¹ Gorostiza, "Otro nocturno", en *ibid.*, p. 102.

⁵² "Vuelvo a ti", en *ibid.*, p. 173.

También resuenan en los "Poemas no coleccionados" ecos de Ramón López Velarde, a quien por cierto dedicó Gorostiza la "Elegía" (1921) de *Canciones para cantar en las barcas*):

Mi lívido cansancio se confía
 y sacia su avidez en el centeno,
 mientras luce la eterna
 y frágil mansedumbre de su ovillo
 un crepúsculo débil y amarillo.
 [1919]⁵⁴

La construcción evoca algunos versos del poeta jerezano:

Mi corazón retrógrado
 ama desde hoy la temerosa fecha [...].⁵⁵

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.⁵⁶

Mi virtud de sentir se acoge a la divisa
 del barómetro lúbrico [...].⁵⁷

Mi carne pesa, y se intimida [...].⁵⁸

En todos estos versos se desdobra el poeta. Su cuerpo o sus atributos morales ya no son parte de él, actúan por su cuenta: son sujetos —con frecuencia adjetivados— de un verbo. Tal sucede en los versos citados de Gorostiza.

El caso lleva a pensar que el joven autor descartó los poemas en los que las influencias se mostraban con más claridad. No significa que *Canciones* esté libre de resonancias, sino que a partir —o a pesar— de ellas, José Gorostiza construyó su voz personal.

⁵³ Para las características y evolución del modernismo, ver: Max Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo*; José Emilio Pacheco, *Antología del modernismo*; e Iván A. Schulman, *Génesis del modernismo*.

⁵⁴ Gorostiza, "Cuando la tarde...", en *Poesía completa*, p. 165.

⁵⁵ Ramón López Velarde, "Día 13", en *La suave patria y otros poemas*, p. 86.

⁵⁶ López Velarde, "Mi corazón se amerita...", en *ibid.*, p. 92.

⁵⁷ López Velarde, "Anima adoratriz", en *ibid.*, p. 113.

⁵⁸ López Velarde, "La última odalisca", en *ibid.*, p. 116. De la relación entre el poeta jerezano y Gorostiza ha hablado Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*, p. 61.

Su búsqueda poética lo introdujo a nuevas posibilidades desde la escritura de la *Suite en dolor de Luz Velderráin* (ca. 1922). En el primer soneto se aborda el problema de la relación entre el nombre y el ente —el que es—:

Tienes dos nombres, Luz, dos pensamientos,
en lo más puro de mi voz centrados [...]

Espejos a tu gracia siempre atentos [...]

Así, el uno te encierra en su estructura
de no más de una sílaba segura
que, luz al fin, el corazón inflama,

y aunque también el otro te refleja,
amor, nunca respondes a su queja,
¡ay, pues te nombra, pero no te llama!
[ca. 1922]⁵⁹

El nombre es un espejo y una cárcel de la esencia. El juego de conceptos quizás revela las prácticas de los escritores de los Siglos de Oro en los sonetos, pero muestra también algunas de las preocupaciones que retomaría Gorostiza en su obra posterior: el espejo, la palabra, la enunciación.

Suite en dolor de Luz Velderráin fue excluido de *Canciones* tal vez por su "atmósfera de emoción directa": los cinco sonetos refieren claramente la historia de un amor. No existe la protección de la mampara. El dolor se exhibe. O quizá también Gorostiza los excluyó por su forma demasiado tradicional, pues estaba buscando, como ya se mencionó, crear la novedad "aun por paradoja".

⁵⁹ Gorostiza, "Nombre", en "Poemas no coleccionados", *Poesía completa*, p. 179. Sheridan atribuye en *Los Contemporáneos ayer* (p. 152) este poema a Jorge Cuesta, quien supuestamente lo habría escrito a los catorce años. Cita como fuente *Documentos sobre su existencia*, tesis manuscrita de Panabière (Universidad de Perpignan, Francia, 1978), p. 910. Más tarde, el poema fue incluido en *Suite en dolor de Luz Velderráin* de Gorostiza y en la *Poesía completa* del mismo autor preparada por Sheridan. La primera edición de *Los Contemporáneos ayer* es de 1985; la de *Suite en dolor de Luz Velderráin*, de 1990; la de la *Poesía completa*, de 1996. Por otra parte, las versiones de *Los Contemporáneos ayer* y la *Poesía completa* presentan pequeñas variantes.

2.1.3. Poética de los textos tempranos de *Del poema frustrado*

Edelmira Ramírez comenta acerca de *Del poema frustrado* en una nota a su edición crítica de *Poesía y poética* de José Gorostiza:

El último libro publicado por Gorostiza consta de poemas que originalmente formaban parte de otros proyectos. Todos habían aparecido antes en revistas, con una diferencia de hasta veinte años, y los cambios de estilo son notorios. "Adán", "Espejo no" y "Lección de ojos" tienen muchas afinidades con los poemas de *Canciones para cantar en las barcas*, mientras que "Preludio" y "Presencia y fuga" son muy cercanos a *Muerte sin fin*. "Declaración de Bogotá", aunque también trata el tema de la poesía, como los dos anteriores y tiene afinidad con "Preludio", muestra una flexibilidad mayor en los motivos de sus metáforas, recogiendo algunas imágenes tratadas en *Canciones*, pero desarrolladas con función distinta.⁶⁰

Se puede considerar que "Adán", "Espejo no" y los poemas de "Lección de ojos" dan indicios sobre la transición entre la poética de *Canciones para cantar en las barcas* y la de *Muerte sin fin* y *Notas sobre poesía*, aunque claramente se acercan más al primer libro. Por esa razón se les estudiará en este apartado.

El "Preludio" (1936), los sonetos de "Presencia y fuga" (1938-1939) y la "Declaración de Bogotá" (1948), por su parte, se hallan ya muy alejados cronológicamente de *Canciones*. De hecho, la "Declaración" fue el último poema que Gorostiza publicó. Corresponden a su poética de madurez.

En *Del poema frustrado*⁶¹ se hace notorio que Gorostiza se permitió más juego métrico. Mientras que en *Canciones* sólo dos poemas —"Pausas II" y "Acuario"— se aproximan al verso libre, los siete poemas de "Lección de ojos" lo utilizan. Se trata de un tipo de verso rítmico que le abrió nuevas posibilidades para practicar la poesía entendida como canto.⁶²

⁶⁰ Ramírez, *Poesía y poética*, p. 41.

⁶¹ Véase el CUADRO III, p. 50.

⁶² En una entrevista declaró Gorostiza abiertamente que no le gustaba el verso libre porque le hacía perder al poema su origen musical (Guillermo Ochoa, "El problema del poeta y del torero: escapar del tiempo", 1968). Probablemente no consideraba propiamente verso libre lo que había practicado, sino combinaciones métricas. En el mismo sentido tal vez puede entenderse la predilección de Gilberto Owen por las formas "impuras". Aclara Vicente Quirarte que "Villaurrutia y Gorostiza se valen del verso blanco en algunos de sus mejores momentos. El *Canto a un dios mineral* está desarrollado en liras. Ya desde los poemas de *Desvelo*, Owen se muestra decidido

Después de su primera obra, Gorostiza había adquirido el sentido musical que no abandonaría jamás.

Entre los textos más cercanos a *Canciones de Del poema frustrado* dos son variantes de silva: el poeta continuó la experimentación formal emprendida en sus obras primerizas.

Los textos tempranos de *Del poema* dejan constancia del afán que puso Gorostiza en practicar la métrica. A la vez, señalan el nuevo camino que llevaría a *Muerte sin fin*.

CUADRO III. Métrica de *Del poema frustrado*

TIPO MÉTRICO	NÚM. DE POEMAS	TÍTULOS	COMENTARIOS
VERSO LIBRE	9	<ul style="list-style-type: none"> • Lección de ojos (Panorama, Caminos, Comparaciones, Mancha, Máscara, Ventanas y Elementos) • Preludio • Declaración de Bogotá 	En "Preludio" y "Declaración de Bogotá" abundan los endecasílabos. Incluyen también versos de 5 y 7 sílabas y de otras medidas.
SONETO	4	<ul style="list-style-type: none"> • Presencia y fuga (cuatro poemas) 	Sonetos clásicos.
variantes de SILVA	3	<ul style="list-style-type: none"> • Adán • Espejo no • Épodo 	Además de la combinación habitual, incluyen versos de 9 y 5 sílabas.

partidario de formas *impuras* [...]” *Op. cit.*, p. 60. Antes de una lectura de *Sindbad el varado* en septiembre de 1997 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, Tomás Segovia explicó cómo, en realidad, este poema sigue una lógica combinatoria en el plano métrico: los versos se acomodan en esta obra a partir de la ubicación de sus acentos. Lo mismo sucede en el caso del “verso libre” de Gorostiza.

Los poemas más tempranos de *Del poema frustrado* muestran el quehacer de Gorostiza después de 1925: quehacer "frustrado", como lo dice su título, y como lo indica el silencio —sólo interrumpido esporádicamente— que guardó hasta 1939, año en que publicó su segundo libro, *Muerte sin fin*.

"Adán", "Espejo no" y "Lección de ojos" abordan el tema de la mirada. En el primero, el jardín que simboliza la desolación funge de *antiparaiso* para el Adán que lo ve desmoronarse:

Jardín de otoño en mi ventana, claro.
 [...]

 Roto, deshecho en el prisma de esa lluvia,
 [...]

 qué flaca suma resta
 de tu precioso cargamento:
 Maestro de la pérgola, un Apolo
 en actitud de repetir el aria;
 señora de su edad la fuente
 con el rostro añorado de neblina;
 a la banca que fuera confidente
 espesa lama de silencio lame...
 ¿Qué más para un catálogo de ruina?
 [...]

 desnudo, pero infame, el caminito
 que todo alegre
 se cubre de hojarasca
 para dejar el bello paraíso.
 {1929}⁶³

Gorostiza echa mano, como en tantos otros poemas suyos, de la prosopopeya. De ésta pasa al símbolo: el jardín no solamente contiene objetos humanizados; en su conjunto es corrupción. De allí, se salta al mito. No se habla de la corrupción sino de la corrupción de un Edén particular que se encuentra en el jardín y del *antiparaiso* en que se ha convertido. El otoño constituye otro símbolo: como el planeta Venus, acota una muerte y un nacimiento, un final que es un principio.

Un Adán doméstico observa. Le corresponde renombrar su Edén derruido. La percepción se hace acto, la mirada se transforma en palabra. Si la mirada descifra el mundo, la palabra lo dota de nueva codificación. El mundo se transforma primero a través

⁶³ Gorostiza, "Adán", en *Poesía y poética*, p. 46.

de la organización que suscita la mirada en la mente, y luego en la interpretación a través de la palabra. Nombrar implica elaborar una concepción del mundo.

La relación de la palabra con los objetos y seres replantea y profundiza lo ya esbozado en el primer soneto de la *Suite en dolor de Luz Velderráin*.

En "Espejo no", el espejo-ojo observa las formas:

Espejo no: marea luminosa,
marea blanca.

[...]

Conforme en todo a la molicie
con que reposa el agua,

¡Cómo se vuelve hondura, hondura,
marea baja,

y más cristal que luz, más ojo,
intenta una mirada

en la que —espectros de color— las formas,
las claras, bellas, mal heridas, sangran!

[1929]⁶⁴

La molicie se transforma en dureza; el agua se vuelve cristal y espejo. La sustancia se lastima y las formas sólo pueden vislumbrarse en sus reflejos, en sus espectros. El espejo, ya ojo humano, resulta incapaz de aprehender el mundo. El dolor se resume en el juego especular.

La línea de *Canciones* todavía se descubre en el primer poema de "Lección de ojos", "Panorama", en el que el ser humano se mimetiza con la naturaleza:

En la esfera celeste de tus ojos
de noche.
La luna adentro, muerta,
en el gracioso número del naufragio.

[1927]⁶⁵

El tratamiento del color azul ya no tiene connotaciones modernistas:

⁶⁴ "Espejo no", en *ibid.*, p. 47.

⁶⁵ "Panorama", en *ibid.*, p. 48.

Después apenas una atmósfera delgada
tan azul
que el azul era distancia, sólo distancia
entre tu pensamiento y tu mirada.
[1927]⁶⁶

El azul es distancia. Aparece por primera vez en la poesía de Gorostiza la utilización de asuntos de la ciencia⁶⁷ transfigurados en problemas líricos.

De los reflejos y de la mirada se pasa a la máscara que se confunde con el rostro, motivo emparentado probablemente con el concepto latino de persona:

El rostro de mañana,
fruto de las doncellas
líneas de hoy,
ha de traer un hueco necesario
a tus ojos siempre ¡eternos!
en tan justa medida que la máscara
sea sin embargo tu cara.
[1927]⁶⁸

Los poemas juveniles de *Del poema frustrado* tienden un puente entre las poéticas temprana y madura de José Gorostiza. Por una parte, insisten en cuestiones ya planteadas desde *Canciones para cantar en las barcas*, como las relaciones entre el mundo y el ser humano, entre la naturaleza y el hombre, y la preocupación métrica. Al mismo tiempo, muestran al poeta matices distintos de sus ideas y también nociones nuevas: la mirada, la máscara y el rostro, el azul como distancia, el vínculo del nombre con la esencia...

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ El uso de las palabras "atmósfera", "distancia" y "azul" en este poema hace pensar en la reflexión que acerca del color del cielo podrían realizar un físico o un geógrafo. Gorostiza empleará en *Muerte sin fin* otra alusión científica, esta vez astronómica: que es posible ver en la Tierra la luz de una estrella que ya no existe (canto x, vv. 37-42). En ambos textos se relaciona la percepción del hombre —del color y la luz— con la naturaleza —la atmósfera y la estrella—.

⁶⁸ Gorostiza, "Máscara", en *Poesía y poética*, p. 52.

2.1.4. Poética en los textos tempranos de la *Prosa*

Entre 1924 y 1929 —año, éste, de la aparición de "Adán" y "Espejo no"— Gorostiza publicó únicamente cuatro textos en prosa: "Ramón López Velarde y su obra" (*Revista de Revistas*, 1924); "Alrededor de *Return Ticket*" (*Mexican Folkways*, 1928); "Declaración" (presentación de sus poemas incluidos en la antología *Galería de poetas nuevos de México*, selección de Gabriel García Maroto, publicada en *La Gaceta Literaria*, 1928); y "Escalera" (*Contemporáneos*, 1929). Sólo "Ramón López Velarde y su obra" es anterior a *Canciones para cantar en las barcas*, por lo cual estos textos marcan la transición entre el primer poemario y *Muerte sin fin*, aunque todavía se encuentran más cerca de aquél debido a su fecha de publicación y a sus temas. Todos estos escritos se recopilaron en la *Prosa*.

En "Ramón López Velarde y su obra" examina Gorostiza la poesía de uno de los autores que lo influyeron en su quehacer artístico. Y a la vez que reflexiona sobre el poeta jerezano, parece ponderar sus propios poemas juveniles:

Del estío al invierno no conocemos una transición sensible sino durante una semana, cuando el brazo no sostiene impermeable o abrigo; sin embargo, se escriben a menudo poemas a un otoño sentimental, rumoroso por las hojas secas o la lentitud de una llovizna prematura. Y tampoco falta quien, escribiendo un *hai-kai*, cite al Fujiyama porque el único volcán que puede ver, el Popocatépetl, se llama feo y no es mundialmente conocido. [1924]⁶⁹

Estas palabras evocan los poemas de otoño del mismo Gorostiza: "Otoño" (1925) de *Canciones para cantar en las barcas*; "Los árboles del camino" (sin título, 1918), "Romance en oro viejo" (1918), "Una tarde de octubre" (1918), "Nunca viví más pobre y más perplejo..." (1919), de los "Poemas no coleccionados"; y "Adán" (1929) de *Del poema frustrado*. En todos ellos acepta Gorostiza la convención literaria del otoño: tiempo de cambio, caída de hojas, color dorado, melancolía.

Y lo que dice Gorostiza sobre el *haikai* y las alusiones orientales remite a los "Dibujos sobre un puerto" (1924) y las "Luciernagas" (1925), que, aunque no siguen la forma del *haikai*, lo recuerdan por su concisión. En dos poemas de esta última serie, como ya se comentó, se hace mención de personajes chinos: Yang Kuei-Fey y Li-Po.

⁶⁹ Gorostiza, "Ramón López Velarde y su obra", en *Prosa*, p. 110.

El joven poeta tenía conciencia de lo que estaba haciendo. Aunque parezca contradictorio, estaba realizando, a la vez que la búsqueda de su voz personal, una búsqueda de lo mexicano:

Ese poema de otoño y ese hai-kai contienen la visión propia de un mexicano; diré mejor, la versión mexicana de un autor francés o japonés. ¿Qué es lo nuestro en esas poesías? La forma solamente, ya sea dureza del verso o concepción delicada o proporciones endebles. El espíritu no nos pertenece ni nos pertenecerá mientras la forma no se anime con la poesía del suelo.

Lo difícil consiste en que nuestro mexicanismo necesita ser aceptado universalmente como una expresión de humanidad. [1924]⁷⁰

José Gorostiza, en ese entonces, todavía estaba escribiendo —según sus propias palabras— “versiones mexicanas de un autor francés o japonés”. Buscaba lo mexicano en la forma, tal vez por eso el cuidado que puso en dicho aspecto de la poesía. Sin embargo, más allá de la forma, sabía que algo faltaba en el espíritu. No se dio por vencido. Encontraría la manera de universalizar lo propio en los versos de *Muerte sin fin*. Y más tarde, en los poemas inconclusos, mostró un interés todavía más explícito por los ambientes y tipos nacionales.

Por otra parte, la reflexión acerca de la poesía como instrumento para descubrir las relaciones no visibles cotidianamente entre los objetos mismos y entre el ser humano y el mundo aparece también en sus escritos en prosa.

Al analizar *Return Ticket*, de Salvador Novo, Gorostiza precisa los conceptos de sustantivo y adjetivo, vinculándolos con el de poesía:

Novo procede como si las palabras no tuviesen sentido alguno. A sus ojos, los nombres representan a los objetos en sólo dos dimensiones y son como su fotografía. Les falta espesor, es decir, sentido. Por eso su primer movimiento es de repugnancia hacia los nombres y prefiere examinar directamente las cosas, que mide, prueba, analiza, recorriendo todos los grados de gestación del nombre, hasta que al fin lo pronuncia, pero cargado de aquella profundidad que haría caber un poco de agua, por ejemplo, entre las paredes de la palabra vaso. [...] este Adán recorre una y otra vez su paraíso, nombra al león, bautiza al árbol, apoda a sus amigos. [...]

[...] lo que subsiste en él es la capacidad de alabanza o de vituperio —de alabanza y de vituperio juntos, las más de las veces—, que es en suma una capacidad poética, esencialmente adjetiva.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 110-111.

Recordemos que en tanto que el nombre es la definición del objeto y el definir una función estrictamente intelectual, el adjetivo es una apreciación ya no del objeto, sino de sus propiedades, y la sensibilidad el órgano que las abstrae o desprende del objeto a que se hallaban momentáneamente adheridas. De ahí que el adjetivo se produzca en ese plano ideal como espejeado de la realidad, pero desprendido de ella, en que se produce la poesía. [1928]⁷¹

Gorostiza enuncia una de sus ideas primordiales acerca del funcionamiento de la poesía: los sustantivos —los “nombres”— pierden en el uso cotidiano su espesor, se despojan de sentido, quedan sólo como fotografías de los objetos. Al poeta —y al escritor en general— le interesa volver a dotar de sentido, dar profundidad a los nombres. Para lograrlo, se vale de la función adjetiva de la lengua que, al descubrir cualidades transitorias, puede contrarrestar el vacío causado por el desgaste cotidiano y reintegrar hondura. Es la sustancia que llena la forma: el agua que llena el vaso.

El adjetivo, según Gorostiza, se produce en un “plano ideal como espejeado de la realidad, pero desprendido de ella”, al igual que la poesía. Se concibe la palabra poética como un espejo a través del cual resulta posible percibir. La poesía no contempla la realidad directamente; la aprecia en el reflejo que imprime en la palabra. La poesía se produce en un plano ideal como espejeado de la realidad: no refleja en un sentido tradicional. Descubre y recrea. El escritor se vale de la poesía para aprehender y nombrar la realidad con nuevos ojos y palabras; se sirve de ella para descifrarla. De allí, quizá, el interés que puso José Gorostiza Alcalá por vislumbrar — y enunciar— las relaciones entre los elementos de la realidad.

Pero la poesía es poesía: aunque interviene en su gestación la inteligencia —en el texto citado, vinculada con el nombre—, también juega su papel la sensibilidad —en el mismo escrito, relacionada con el adjetivo—. La sensibilidad del poeta revela las cualidades, tal vez ocultas en la vida cotidiana, de los objetos. Con la adjetivación el poeta revitaliza y redescubre. Es de nuevo Adán que mira con ojos vírgenes el mundo. Y su virginidad lo lleva a renombrar, valiéndose del espejo que sorprende estados siempre distintos en el mundo.

Probablemente Gorostiza aprendió el uso perspicaz del adjetivo en López Velarde. Considérese esta confesión:

⁷¹ Gorostiza, “Alrededor de *Return Ticket*”, en *Prosa*, pp. 123-124.

Me acuerdo de que cuando todavía no éramos dueños de nosotros mismos, a Torres Bodet le gustaba González Martínez, a Ortiz de Montellano, Amado Nervo, y a mí, López Velarde. Los tres que éramos muy amigos, discutíamos mucho acerca de nuestras preferencias. [1956]⁷²

En otra entrevista, al hablar de sus publicaciones, declaró que había hecho la primera:

—En una revista fundada por Octavio G. Barreda y otros amigos. Se llamaba *San-év-ank*. Me hizo la nota de presentación Carlos Pellicer... La segunda aparición fue en la revista de Rafael López, *Savia Moderna*, con una notita de López Velarde... [1962]⁷³

Resulta razonable considerar la influencia que ejerció el poeta jerezano sobre el joven Gorostiza no sólo en cuanto a la función y usos del adjetivo —ahora tan celebrados en López Velarde—, sino también en otros aspectos.

Gorostiza trató el tema de la retórica en un texto en prosa de 1929. Al comentar *Escalera*, de Genaro Estrada, expresó que un exceso de retórica puede ahogar el impulso lírico. Un exceso de rigor puede sofocar la poesía:

[...] esta pudorosa continencia, este loable afán retórico puede llegar, convertido en vicio, a negarnos lo más íntimo del impulso poético. En la actualidad no abominamos ya de la retórica, como abominó hace apenas unos lustros el modernismo, no; pero, lejos de caer en el extremo de sujetarnos a ella, queremos sujetarla nosotros. [1929]⁷⁴

Gorostiza se pregunta acerca de las relaciones entre retórica y poesía, entre rigor y poesía. Comienza a plantear su desacuerdo con el exceso de rigor crítico que puede convertirse en retórica y asfixiar lo vivo de la poesía. Más tarde retomaría esta preocupación en "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", donde, tomando como pretexto dicho libro, reflexiona acerca de la poesía de su generación.

José Gorostiza hizo en 1928 una "Declaración" sobre su obra publicada hasta aquella fecha. Se trata del texto —citado anteriormente— en el que evalúa su primer libro. Lejos de condenarlo, ve en él los caminos de su obra futura.

⁷² Elena Poniatowska, "José Gorostiza".

⁷³ Salvador Cruz, "Con José Gorostiza".

⁷⁴ Gorostiza, "Escalera", en *Prosa*, p. 128.

La prosa temprana reafirma la labor creadora del joven Gorostiza, en tanto que explicita la poética contenida en sus versos. A la vez, marca algunos de los caminos que habría de seguir posteriormente.

2.1.5. Poética en la correspondencia temprana

El *Epistolario* de José Gorostiza —recopilado por Guillermo Sheridan— comienza en 1918, es decir, el mismo año en que publicó sus primeros poemas. Sheridan divide el libro en secciones que responden a las etapas del desarrollo intelectual de Gorostiza y de su generación. Para él, la primera época va de 1918 a 1928, en tanto que 1929 forma ya parte de la segunda. Sin embargo, se incluirá aquí el año de 1929 por corresponder a la última publicación de poesía (“Adán” y “Espejo no”) cercana a las *Canciones para cantar en las barcas*. Los últimos años de la década de los veinte marcan el epílogo de la poética juvenil de Gorostiza. O el prólogo de su poética de madurez.

Explica Sheridan en su introducción al *Epistolario* que:

La primera parte [...] se inicia en 1918, cuando Gorostiza tiene diecisiete años, con las encendidas cartas que le remite a Carlos Pellicer de viaje por Sudamérica. [...] El joven Gorostiza aún es su propio dueño: escribe muy bien, posee una inteligencia y un talante orgulloso que procura superar la reciente muerte de su padre y las consecuentes miserias familiares. En este momento, su grupo de amigos aún es un horizonte eficaz sobre el cual trazar las propias certidumbres. Las cartas lo siguen en sus lecturas tempranas, la escuela, las dudas vocacionales, los trabajos que lo atan a los escritorios que aborreció toda su vida, las diversiones generacionales, el viaje a Nueva York y la deslumbrante aparición, en 1925, de las *Canciones*.⁷⁵

Era la época de juventud —y de la poética temprana, culminada en el primer poemario—. Hacia 1927 cambió la situación, tal como señala Sheridan:

La segunda parte acompaña al poeta a partir de 1927, cuando en una impetuosa decisión, abandona el país por el sucedáneo de su astrosa legación en Londres [...] En Londres se desata la crisis de la juventud en

⁷⁵ Sheridan, “José Gorostiza en sus cartas”, en *Epistolario (1918-1940)*, p. 21

trance de perderse. Si Pellicer se baña desnudo en todos los ríos de Europa saludando el sol a gritos, Gorostiza mastica niebla en su encierro de catarros y penurias. Si Villaurrutia viajaba con su muerte en su maleta, Gorostiza dobla entre sus camisas la agonía sin fin de su madre y comienza a confundirla con la suya propia. De cualquier modo, el "deseoso" trata de huir, de realizar el viaje simbólico hacia la playa de su madurez [...] Pero el viaje se frustra [...] Gorostiza "sucumbe" espiritualmente al "ánimo de morir", y concluye que no sólo él no es poeta, sino que la poesía misma es un avatar de la muerte, e inicia, con tanto sistema como dolor, una compulsiva autoflagelación.⁷⁶

Se trata de la famosa época de silencio que se extiende de 1925 a 1939, sólo interrumpida por esporádicas publicaciones.

A pesar de los cambios sustanciales en la vida y actitud de Gorostiza, un hilo de continuidad une sus primeras publicaciones. Como ya se mencionó, tanto las formas como los contenidos hermanan sus poemas —y la poética subyacente, explicitada en la prosa— de 1918 a 1929.

El *Epistolario* presenta, de esa época, 95 cartas entre Gorostiza y sus corresponsales (Carlos Pellicer, Gabriela Mistral, Ciro Méndez, Xavier Villaurrutia, Genaro Estrada, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Chávez, Rufino Tamayo, Jaime Torres Bodet, Enrique González Martínez y Celestino Gorostiza). Las cartas le permitieron reflexionar, de una manera más íntima, sobre su poética y sobre otros muchos aspectos. Como le escribió Bernardo Ortiz de Montellano,

En una conversación se dicen cosas pasajeras. En una carta se quiere hablar fuera del tiempo, un poco en lo de uno. Con la carta es monólogo siempre.⁷⁷

En su monólogo epistolar, Gorostiza expuso aspectos de su poética como su preocupación por la impopularidad de la poesía, el viaje en relación con la poesía, la autocrítica del artista, la inteligencia y la lectura... Aspectos que retomaría, repensándolos, en su poética de madurez.

Al joven Gorostiza le preocupaba la impopularidad de la poesía. En una carta a Carlos Pellicer, comenta:

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 21-22

⁷⁷ Carta # 55, de Bernardo Ortiz de Montellano a José Gorostiza, México, 25 de octubre de 1927, en *ibid.*, p. 156.

Yo escribo, bien o mal, porque siento necesidad de hacerlo [...] Si algún día gustan [mis poemas], mejor: me veré multiplicado como los panes y los peces. [1919]⁷⁸

No tiene como fin principal gustar al público; pero no lo desdeña; aunque no busque gustar, le agradecería.

En otra carta reitera la idea, añadiendo el problema del financiamiento del artista:

Has olvidado nuestro programa. Nuestro de todos los que por honradez artística estamos obligados a hacer un arte impopular. Es necesario que abandones la idea de gustar a los muchos con lo que te gusta a ti. Por algo tú entiendes lo que haces y ellos no. La cuestión es otra: subsistir. [...] Después, ya podremos pagarnos con nuestros propios recursos el lujo de realizar los propósitos queridos. [1927]⁷⁹

Para José Gorostiza —en ese año, después de sus *Canciones*—, resultaba más importante gustarse a sí mismo que gustar a los demás. El principio de la honradez artística regía desde esa época sus creaciones. No lo abandonaría jamás. Otra convicción que lo acompañó en su vida fue la de autofinanciarse su creación poética. Para ser libre en la poesía, para mantener la honradez artística, había que buscar ingresos en otra parte.

En una carta, dirigida al mismo Carlos Chávez a quien reprochaba querer gustar a un público numeroso, comenta:

Es mejor ir de la aprobación de un público numeroso a la de uno restringido que al revés. [1927]⁸⁰

El paso de la aceptación de un gran público a la de uno selecto quizá implicaba, para el joven Gorostiza, la elevación de la calidad artística.

⁷⁸ Carta # 8, de Gorostiza a Carlos Pellicer; México, 3 de octubre de 1919; en *ibid.*, p. 64.

⁷⁹ Carta # 42, de Gorostiza a Carlos Chávez; México, 4 de julio de 1927; en *ibid.*, p. 132. Gorostiza coincide en cierto sentido con la idea que Paul Valéry expresaría más tarde, en 1933, en "Au sujet du *Cimetière marin*" (*Œuvres*, t. 1, p. 1502): "[...] la simplicité ni la clarté ne sont des absolus dans la poésie, — où il est parfaitement *raisonnable*, — et même nécessaire — de se maintenir dans un condition aussi éloignée que possible de celle de la prose, — quitte à perdre (sans trop de regrets) autant de lecteurs qu'il le faut." La poesía se presenta como un arte impopular por su naturaleza misma en el caso de Valéry; en el de Gorostiza, por la honradez artística del escritor que, a la vez, se compromete con la poesía, y no con el gusto del público.

⁸⁰ Carta # 51, de Gorostiza a Carlos Chávez; Londres, 20 de septiembre de 1927; en *Epistolario (1918-1940)*, p. 147.

El poeta oscila en otros textos en cuanto a su opinión sobre la relación del artista con el público. Finalmente resolvería la cuestión en un apartado de sus *Notas sobre poesía*.

También desarrolló el tema del viaje. A Gorostiza le molestaba viajar: *físicamente*, en un sentido literal.

Ahora me aburro demasiado. El mar sin la tierra no tiene gran interés poético; es más bien una lección de moral sobre lo pequeño y lo grande. Toda la gente es gente no más, inclusive yo, que come y duerme. [...] Un calor estupidizante, criados difíciles de entender, mal servicio, incomodidades [...] No vale la pena ir a ninguna parte [...] Si me llevo a imaginar siquiera una parte de estas dificultades, me quedo en casa. [1924]⁸¹

Reiteró su opinión adversa al viaje en otra carta dirigida a Jaime Torres Bodet:

Pensaba escribirte largamente a bordo [...]; pero todo lo que se acaricia en la intención no llega a convertirse sino en una realidad mezquina junto a la fuerza de pequeñeces que adquieren de pronto una proporción gigantesca. La falta de tinta, la mala pluma, este barco epiléptico, un señor que golpea el piano a dos pulgadas de mí, todo aleja mi atención de otro propósito que no sea arrojarme al mar. Realmente, viajar es una cosa estúpida. Lo importante es permanecer en un sitio o en otro, y sólo a la necesidad de permanecer puede ofrendarse el sacrificio de viajar. [1927]⁸²

La incomodidad provocaba que Gorostiza odiara los viajes desde entonces. Pero no sentía lo mismo por los viajes metafóricos. La figura del viajero lo atraía, como ya se hizo notar anteriormente. La atracción perduró, y en *Notas sobre poesía* formularía la idea del viaje interno en la poesía, que prefirió siempre al viaje físico.

Gorostiza expresa en su correspondencia temprana la idea de que el autor es su propio crítico. En una carta a su hermano Celestino, asevera:

⁸¹ Carta # 13, de Gorostiza a Carlos Pellicer, a bordo de una embarcación hacia La Habana, 1º de julio de 1924; en *ibid.*, p. 82.

⁸² Carta # 46, de Gorostiza a Jaime Torres Bodet, a bordo de un barco hacia Londres, 19 de agosto de 1927; en *ibid.*, p. 137.

La crítica sería que deseas que se te haga, ha de salir de ti mismo. El escritor moderno es su mejor juez. [1928]⁶³

Se sabe cómo el poeta aplicó este precepto a su propia obra. Su severa autocrítica le permitió publicar en vida sólo dos libros de poesía, más la recopilación del Fondo de Cultura Económica.

José Gorostiza, en la época de la carta citada, ya había publicado *Canciones*. Joven aún, quería mostrar la solidez de sus ideas a su hermano Celestino. A la aseveración acerca de la autocrítica había precedido esta otra acerca de la lectura:

En general, ya sabes que se necesita leer y no perder tiempo en leer cosas inútiles. Ojalá pudiera uno saber de antemano cuáles son los libros perfectos y no descubrirlos entre el montón. No es que yo crea que la lectura añada nada a la inteligencia, pero sí la nutre, y así como los alimentos nada añaden al cuerpo sino lo sostienen, así el libro sostiene a la inteligencia y hace posible su función. Pueden existir y existen de hecho grandes inteligencias con pocos libros, pero es fácil advertir que están desnutridas, hambrientas, dejadas a alimentarse de un campo estéril. [1928]⁶⁴

Son recomendaciones a un "joven escritor", más joven aún que él mismo. Resulta paradójico, pues mientras en esa época se permitió aconsejar al nuevo escritor que era su hermano, en su madurez adquirió cierto pudor —presente en las entrevistas— que lo impulsó a no recomendar a la juventud sino que debía encontrar por sí misma su camino literario.

La preocupación por la inteligencia ocupa ya la mente de Gorostiza. Según su opinión, la inteligencia no surge de los libros —de la cultura—, pero sí se nutre de ellos. La inteligencia sería uno de sus temas recurrentes, tratado con profundidad en *Muerte sin*

⁶³ Carta # 79, de José a Celestino Gorostiza; México, 17 de mayo de 1928; en *ibid.*, p. 202. En este punto coincide Gorostiza con Gilberto Owen, según se puede observar en su reseña de *Reflejos*: "Vamos viendo ya que en realidad es un pan-criticismo el que ha dirigido todas las grandes épocas del arte —la nuestra lo es— [...]; porque la verdad es que no son incompatibles, no se excluyen la reflexión y el *furor poeticus*, la función de crear y juzgar, sino que se complementan, y ya se ha dicho, precisamente a propósito de Enrique Díez Canedo, a quien Villaurrutia no sin razón dedica su libro, que sin ser de antemano artista no se puede hacer crítica, y recíprocamente." Gilberto Owen, "La poesía, Villaurrutia y la crítica", en *Obras*, pp. 221-222. Para Sheridan, Owen se adelanta "a la proposición de que todo poeta moderno es, por serio, crítico" y sigue "quizá a Eliot que ya asociaba las dos profesiones en una sola después de Baudelaire". *Los Contemporáneos ayer*, p. 229.

⁶⁴ Carta # 68, de José a Celestino Gorostiza; México, 7 de febrero de 1928, en *Epistolario (1918-1940)*, p. 180.

fin, mientras que el tema de la lectura reaparecería en las entrevistas que le hicieron en su edad adulta.

Las cartas muestran las preocupaciones poéticas de su autor, transmitidas en un tono confidencial a los corresponsales. Más que reflexiones acabadas, parecen un proceso de reflexión llevado a cabo desde el monólogo que —como decía Ortiz de Montellano— representa el discurso epistolar.

Torres Bodet recordaría, en correspondencia posterior, aquella etapa como

años de actividad juvenil, tan desordenada, tan infecunda en apariencia, pero de tan durables resonancias espirituales [...]. No había inventado aún el Abate Brémond [*sic.*] la patraña de la lírica pura, pero ya nos remordía la conciencia aquella otra, tan "fin de siglo", del arte por el arte y [...] nos prestábamos unos a otros la estilográfica para corregir, en el mismo ángulo del incómodo velador, un parecido poema posmodernista, en que tú buscabas una mayor perfección de la forma [...]⁸⁵

En efecto, la época juvenil tuvo para la obra de Gorostiza "durables resonancias espirituales". Estaban ya planteados los principales problemas de su poética: la poesía como investigación del mundo, la poesía como canto, el papel de la inteligencia en la poesía, el viaje espiritual, la tensión entre sustancia y forma poéticas...

2.2. Poética de madurez

Desde de la publicación de *Canciones para cantar en las barcas* en 1925, José Gorostiza guardó un silencio que rompió hasta 1939, con la aparición de *Muerte sin fin*. Sólo lo interrumpió tímidamente con "Adán" y "Espejo no" (1929), "Preludio" (1936) y los sonetos de "Presencia y fuga" (1938-1939), contemporáneos éstos de *Muerte sin fin*. Durante la temporada de silencio, Gorostiza fue fraguando una poética que consolidaría sus ideas de juventud.

⁸⁵ Carta # 130, de Jaime Torres Bodet a Gorostiza, Buenos Aires, 20 de septiembre de 1934, en *ibid.*, p. 317.

Esta poética, poética de madurez, subyace en su poesía: en algunos textos de *Del poema frustrado* y en *Muerte sin fin*. También, aunque de otra forma, en sus poemas inconclusos, publicados en la *Poesía completa*.

Se cuenta también con los textos de la *Prosa* y el *Epistolario* posteriores a 1929 para reconstruir su poética de madurez. A estas fuentes se agrega otra, la de las entrevistas.

2.2.1. Poética de los textos de madurez de *Del poema frustrado*

De los textos que conforman *Del poema frustrado* pueden ser considerados dentro de la poética de madurez de José Gorostiza, por razones cronológicas y literarias, "Preludio" (1936), los cuatro sonetos de la serie "Presencia y fuga" (1938-1939) y la "Declaración de Bogotá" (1948). "Preludio" y los sonetos de "Presencia y fuga" se acercan más a *Muerte sin fin* que a *Canciones para cantar en las barcas*.⁶⁶

"Declaración de Bogotá" fue el último poema publicado en vida por su autor, en tanto que el "Épodo" se forma con los versos 1-8 y 70-73 del "Preludio", de fecha ya muy tardía.

Si hay que fragmentar *Del poema frustrado* por motivos críticos, no debe olvidarse que Gorostiza lo concibió como un todo: para lograrlo, por ejemplo, redondeó su poemario con la inclusión del "Preludio" - "Épodo". Recuérdese también la opinión que le merecía la falta de unidad:

Treinta o cuarenta composiciones (en las cuales se puede reconocer siempre el contenido de pura, auténtica poesía) 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 le 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. [1955]⁶⁷

⁶⁶ Cfr. Emmanuel Carballo, "José Gorostiza" (entrevista, 1965), en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 255.

⁶⁷ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 198.

Del poema frustrado contiene dos poéticas: la de los poemas aislados y la de la unidad nacida en 1964, cuando Gorostiza lo reconstruyó para incluirlo en la *Poesía* del Fondo de Cultura Económica.

En los textos de madurez de *Del poema frustrado* figuran el verso libre y la silva.⁸⁸ "Presencia y fuga" contiene los únicos sonetos que Gorostiza recogió en un libro, aunque publicó otros siete por lo menos, que luego abandonó a su suerte en las hemerotecas. No consideró los poemas de "Presencia y fuga" realizados cabalmente en tanto que obras terminadas: fueron para él puertas de entrada a *Muerte sin fin*.

Visto en su conjunto, *Del poema frustrado* deja ver que Gorostiza cultivó en él formas —en ocasiones modificadas— de la métrica tradicional hispánica a la vez que el verso libre. No aparece, en cambio, el ejercicio de la poesía de corte popular que se presenta en *Canciones* y *Muerte sin fin*. Pero como en realidad un solo poema, "Declaración de Bogotá", es posterior a su obra maestra, no se puede concluir que haya perdido el interés por la versificación tradicional.

El rigor rítmico de los últimos poemas indica que seguía concibiendo la poesía como canto. Antes de publicarlos como poemario, había ya declarado abiertamente la idea en *Notas sobre poesía*.

Los temas de los textos de madurez de *Del poema frustrado* se alejan cada vez más de la anécdota y el suceso biográfico que los desencadenó. Si el poeta de *Canciones para cantar en las barcas* no se libera aun de ciertos detalles circunstanciales, el de los últimos textos de *Del poema frustrado* se empeña en la transmisión de lo puramente lírico. Más que de un cambio de actitud, puede hablarse de una culminación: la búsqueda de la expresión del hecho poético en sí mismo que había comenzado en *Canciones* encuentra su apogeo en *Del poema frustrado*.

El joven Gorostiza rescató algunos datos autobiográficos y anecdóticos en sus poemas. En "Acuario":

Los peces de colores juegan
donde cantaba Jenny Lind.
[1925]⁸⁹

⁸⁸ Véase el CUADRO III, p. 50.

⁸⁹ Gorostiza, "Acuario", en *Poesía y poética*, p. 26.

El autor, que estuvo en Nueva York en 1924, dejó así constancia de que "se construyó un acuario donde había estado el teatro en que solía cantar la soprano sueca Jenny Lind".⁹⁰ Sin embargo, no permitió que la anécdota se volviera ambientación superpuesta. Su práctica de observación de los vasos comunicantes del mundo le permitió convertir el dato objetivo en experiencia lírica :

Jenny era casi una niña
por 1840,
pero tenía
un glu-glu de agua embelesada
en la piscina etérea de su canto.
[1925]⁹¹

En los poemas de madurez de *Del poema frustrado* también hay datos anecdótico-autobiográficos convertidos en experiencia lírica:

Ha silbado una ráfaga de música.
Desciende el aire
de la negra montaña tempestuosa.
Tropieza en la esbetez de tu blancura
como topa la luz, allá en la plaza,
en la amarilla catedral de aceite
que, lenta, se consume
cediendo a los dominios de la estrella
su estatura de llama endurecida.
Te hace sonar el aire:
eres su flauta.
[...]
Detrás de tu figura
que la ventana intenta retener a veces,
la entristecida Bogotá se arropa
en un tenue ropaje de llovizna.
[1948]⁹²

⁹⁰ Sheridan, nota 2 a la carta # 18, de Carlos Pellicer a José Gorostiza; México, 3 de septiembre de 1924, en *Epistolario (1918-1940)*, p. 93. Citando al *Diccionario enciclopédico Espasa* (Madrid, Espasa Calpe, 1979, t. 12, p. 861), especifica Edelmira Ramírez: "Jenny Lind o Johanna María Goldschmidt, cantante sueca, cuyo nombre de soltera era Johanna María Lind y más conocida por Jenny Lind o madame Goldschmidt. Nació en Estocolmo y murió en Malvern (1820-1887). A los dieciocho años de edad hizo su primera aparición en el teatro Real de Estocolmo. Cantó como soprano en las más importantes capitales y fue llamada el *ruiseñor de Suecia*." *Poesía y poética*, p. 106.

⁹¹ Gorostiza, "Acuario", en *Poesía y poética*, p. 26.

⁹² Gorostiza, "Declaración de Bogotá", en *ibid.*, p. 59.

Su relación con esta mujer, la presencia de la catedral o su estancia en Bogotá no ambientan ni simplemente desencadenan el efluvio poético. *Se transforman*, ellos mismos, en experiencia lírica: son la materia poética organizada en el poema.

Una referencia histórica también se encuentra en "Declaración de Bogotá". Silvia Pappe recuerda que en 1948 José Gorostiza publicó, además de dicho poema, un ensayo llamado "Tesis de México entre Chapultepec y Bogotá":

Bogotá es la primera y única ocasión en que se manifiestan por escrito tanto el poeta como el político, el literato y el historiador. En la "Tesis de México entre Chapultepec y Bogotá", Gorostiza presenta un resumen histórico de los orígenes de la Carta de la Organización de Estados Americanos y del papel de primera importancia que desempeña México en la conformación de la OEA, foro de la política americana. [...] el documento del entonces Secretario de Relaciones Exteriores, presentado en Bogotá, sería la base para las resoluciones conjuntas de la Conferencia: la solidaridad de un organismo regional en medio de la inseguridad mundial.⁹³

José Gorostiza juega con el título "Declaración de Bogotá". Parece de un documento diplomático y hace recordar que en ese mismo año publicó la "Tesis de México entre Chapultepec y Bogotá". El poeta parodia al diplomático:

He aquí los hechos.
 En la virtud de su mentira cierta,
 transido por el humo de su engaño,
 he aquí mi voz
 en medio de la ruina y los discursos,
 mi oscura voz de silbos cautelosos
 que vuelta toda claridad

Declara:

Me has herido en la flor de mi silencio.
 La que brota de él, sangre es del aire.
 ¡Tómala tú!
 ¡Tenla en tu ser de caña dúctil al sonido!
 Es un grumo, no más, de poesía
 para cantar el saímo de tus bodas.
 [1948]⁹⁴

⁹³ Silvia Pappe, "El mar de uno mismo, gotas de poesía", en *ibid.*, p. 179. En 1948 José Gorostiza fue delegado de la Novena Conferencia Internacional Americana en Bogotá. Pappe, "Cuadro sinóptico-cronológico", en *ibid.*, p. 216.

⁹⁴ Gorostiza, "Declaración de Bogotá", en *ibid.*, pp. 59-60.

Mentira cierta: Gorostiza sabe que, aunque alude ciertos hechos anecdóticos y autobiográficos —Bogotá, la diplomacia, la dama, el hecho de romper su silencio después de *Muerte sin fin*—, los ha transformado ya en ficción.⁹⁵

La cuestión del dato se relaciona con la del ambiente poético que repudió en *Notas sobre poesía*:⁹⁶ un entorno que funciona como *escenario* de la experiencia lírica. En los "Poemas no coleccionados" y *Canciones* a veces parece construir atmósferas:

Los árboles del camino
ensombrécense de tedio.
[1918]⁹⁷

Cuando asomo a mi ventana,
miro sobre los pinos
cómo pinta la mañana
las nubes y los caminos.
[1918]⁹⁸

El oro viejo de octubre
se desdora en la fontana
donde los copos de espuma
parecen copos de lana.
[1918]⁹⁹

Un anciano consume su tabaco
en la vieja cachimba de nogal.
[1919]¹⁰⁰

La casa del silencio
se yergue en un rincón de la montaña,
con el capuz de tejas carcomido.
[1925]¹⁰¹

Alarga el día en matinal hilerá
tibias manchas de sol por la ciudad.
[1921]¹⁰²

⁹⁵ Alfonso Reyes aseguró que: "La literatura, mentira práctica, es una verdad psicológica. Hemos definido la literatura: *La verdad sospechosa*." "Apolo o de la literatura", en *La experiencia literaria*, p. 71.

⁹⁶ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, pp. 198-199.

⁹⁷ Gorostiza, "Los árboles del camino", en *Poesía completa*, p. 155.

⁹⁸ Gorostiza, "Cuando asomo a mi ventana", en *ibid.*, p. 158.

⁹⁹ Gorostiza, "Romance en oro viejo", en *ibid.*, p. 160.

¹⁰⁰ Gorostiza, "Una pobre conciencia", en *Poesía y poética*, p. 11.

¹⁰¹ Gorostiza, "La casa del silencio", en *ibid.*, p. 12.

¹⁰² Gorostiza, "La luz sumisa", en *ibid.*, p. 22.

Los escenarios se explican en los primeros poemas de Gorostiza por el contexto de su escritura: el poeta, como ya se dijo, exploraba en esa época la relación compleja entre el hombre, el mundo y la poesía. En su lírica de madurez, en cambio, trató temas cada vez más interiores:

Esa palabra que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfaleciente,
que se hiela en el aire de tu voz,
sí, como una respiración de flautas
contra un aire de vidrio evaporada,
¡mírala, ay, tócala!
¡mírala ahora!
[1936]¹⁰³

En el espacio insomne que separa
el fruto de la flor, el pensamiento
del acto en que germina su aislamiento,
una muerte de agujas me acapara.
[1939]¹⁰⁴

Tu destrucción se gesta en la codicia
de esta sed, toda tacto, asoladora,
que deshecha, no viva, te atesora
en el nimio caudal de la noticia.
[1938]¹⁰⁵

La poesía "está hecha toda de esencia e interioridad".¹⁰⁶ Si el joven Gorostiza encontró en el mundo el símbolo de la poesía, como adulto descubrió en la poesía el símbolo del mundo. En el proceso hubo de mirar cada vez más y más hacia el interior.¹⁰⁷ Y si en *Canciones* examinó la construcción del mundo en la naturaleza, a partir de *Del poema* revisó el material con el que la poesía se construye: la palabra. Fue, tal vez ésa, una de las puertas hacia *Muerte sin fin*:

¹⁰³ Gorostiza, "Preludio", en *ibid.*, p. 43.

¹⁰⁴ Gorostiza, "Presencia y fuga, I", en *ibid.*, p. 55.

¹⁰⁵ Gorostiza, "Presencia y fuga, III", en *ibid.*, p. 57.

¹⁰⁶ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 199.

¹⁰⁷ Gelpí opina que "El paso del primer libro de poemas al conjunto de textos dispersos se puede leer desde los propios títulos como la transformación de la naturaleza en *artificio* o *artefacto*. Del canto silenciado que remotiva la imagen de la orilla del mar, se pasa a la escritura del proceso mismo de la enunciación y a la dificultad que entraña ese proceso. En lugar de presentar imágenes de y hacia fuera, los textos de *Del poema frustrado* se caracterizan por elaborar una trayectoria cada vez más hermética. Tanto el espacio en el que se van a enunciar los textos como la postura enunciativa son espacios cerrados en los cuales el aliento lírico no puede fluir con facilidad." *Op. cit.*, p. 91.

Esa palabra que jamás asoma
 a tu idioma cantado de preguntas,
 esa, desfalleciente,
 que se hiela en el aire de tu voz,
 [...]
 Mira que, noche, a noche, decantada
 en el filtro de un áspero silencio,
 quedóse a tanto enmudecer desnuda,
 hiriente e inequívoca
 [...]
 ¡mírala, ausente toda de palabra,
 sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,
 [...]!
 [1936]¹⁰⁸

Parece en efecto la historia de la escritura de *Muerte sin fin*.¹⁰⁸ la historia íntima y esencial que lo llevó a su realización.

Para José Gorostiza, la palabra poética se transparenta.¹¹⁰ Expresó la idea en "Preludio", donde reflexiona sobre la palabra que:

guarda un ángel de sueño en la ventana.
 ¡Qué muros de cristal, amor, qué muros!
 Ay ¿para qué silencios de agua?
 [...]
 Qué, en lugar de esa fe que la consume
 hasta la transparencia del destino [...].
 [...]
 mírala cómo traza
 en muros de cristal amores de agua!
 [1936]¹¹¹

¹⁰⁸ Gorostiza, "Preludio", en *Poesía y poética*, pp. 43-45.

¹⁰⁹ Cuenta Gorostiza que un filtro de piedra porosa para el agua desencadenó la creación de *Muerte sin fin*. Elena Poniatowska, "José Gorostiza en la intimidad literaria. Aniversario de un poeta", 1971. Constancia del filtro y la gota de agua quedó también en el "Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero": "Una gota de agua cae, pausada, en mis oídos. Una, dos, tres, cuatro... La pienso." *Prosa*, p. 90.

¹¹⁰ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 192.

¹¹¹ Gorostiza, "Preludio", en *Poesía y poética*, pp. 43-45.

La palabra es transparente como el muro de cristal y como la ventana. El silencio, también transparente para Gorostiza, se asemeja al agua. La palabra se yergue como el vidrio, tiene forma; el silencio se derrama como agua, informe. Ambos dejan ver más allá; distintos —aunque semejantes—, se complementan... Es otro anuncio de *Muerte sin fin*.

En la misma tesitura se hallan los sonetos de "Presencia y fuga". El primero contiene una reflexión sobre la batalla entre la muerte y la vida, y sobre la esterilidad de la inteligencia que imagina pero no crea:

En el espacio insomne que separa
el fruto de la flor, el pensamiento
del acto en que germina su aislamiento,
una muerte de agujas me acapara.

Febri, abeja de la carne, avara,
algo estrangula en mí a cada momento.
[...]

¿Qué amor, no obstante, en su rigor acierta
a destruir este hálito enemigo
[...]?

[...]
¡Cuánto —para que dure en él liberta
en mí, que ya no morirá conmigo?
[1939]¹¹²

El segundo soneto trata acerca de la forma:

Te contienes, oh Forma, en el suntuoso
muro que opones de encarnada espuma
al oscuro apetito de la bruma
y al tacto que te erige luminoso.
[1938]¹¹³

La oposición "suntuoso muro de encarnada espuma" / "oscuro apetito de la bruma" o forma-sustancia representa otro de los grandes temas que Gorostiza desarrolló en *Muerte sin fin*.

¹¹² Gorostiza, "Presencia y fuga, I", en *ibid.*, p. 55.

¹¹³ Gorostiza, "Presencia y fuga, II", en *ibid.*, p. 56.

El tercer soneto de "Presencia y fuga" trata de la ruina de la forma, que muere cuando se consume, cuando se cumple, cuando se vuelve forma.

Como en muchos lugares de *Muerte sin fin*, Gorostiza no enuncia expresamente el sujeto de la oración sino que lo sustituye con un "tú" —"tu", posesivo en este caso— que enlaza el soneto, de esta manera, con el anterior:

Tu destrucción se gesta en la codicia
de esta sed, toda tacto, asoladora,
que deshecha, no viva, te atesora
en el nimio caudal de la noticia.
[1938]¹¹⁴

Es muy probable que "tu destrucción" sea la destrucción de la Forma del soneto anterior. El texto anuncia a *Muerte sin fin* no sólo por el tema sino también por el recurso de encadenar mediante la elipsis del sujeto un poema con otro. Asimismo, evidencia que Gorostiza concibió como un todo esta serie. La idea corresponde a la que del poema extenso Gorostiza practicó en *Muerte sin fin* y expuso en *Notas sobre poesía*.

El cuarto y último soneto de "Presencia y fuga" aborda el problema de la tensión entre la forma y la sustancia. La sustancia, en este soneto, equivale al agua (otro de los temas de *Muerte sin fin*). El agua —la sustancia— es informe. Y, cuando toma forma, muere:

¡Agua, no huyas de la sed, detente!
[...]

No el tierno simulacro que te miente,
entre rumores, viva; no, madura
ama la sed esa tensión de hondura
con que saltó tu flecha de la fuente.

Detén, agua, tu prisa [...]

que por tu propia muerte concebida,
sólo me das la piel endurecida
¡oh movimiento, sierpe! que abandonas.
[1938]¹¹⁵

¹¹⁴ Gorostiza, "Presencia y fuga, III", en *ibid.*, p. 57.

¹¹⁵ Gorostiza, "Presencia y fuga, IV", en *ibid.*, p. 58.

Los temas de los poemas de madurez de *Del poema frustrado* se vinculan estrechamente con los de *Muerte sin fin*. Resultan marcadamente menos anecdóticos y más interiores en comparación con los textos tempranos del mismo poemario.

En *Del poema frustrado* es posible descubrir ideas de Gorostiza, presentes, asimismo, en *Muerte sin fin*: el poema es canto, la poesía es interior y esencial, la palabra poética se transparenta para dejar ver las esencias, el silencio y la palabra se encuentran en tensión, la forma y la sustancia guardan un delicado equilibrio —patente en la relación entre forma y sustancia poéticas—, la poesía investiga esencias.

La semejanza de las poéticas de los textos de madurez de *Del poema frustrado* y de *Muerte sin fin* proviene quizá de que el primero fue el puente hacia su obra maestra. Sin embargo, en *Del poema frustrado* se presenta a la vez otra poética —poética de transición—, que marca el desarrollo entre la poesía juvenil y madura de su autor.

Del poema frustrado se puede leer como un camino a *Muerte sin fin* y como su consecuencia inmediata: fue estructurado para formar un todo después de *Muerte sin fin*, aunque fue escrito y publicado antes —con excepción de “Declaración de Bogotá”—. Son los ensayos de una poética que alcanzaría su máxima expresión en otra obra, y que sólo cobran significación plena cuando se les vincula con ella. De allí que *Del poema frustrado* haga honor a su epíteto.

2.2.2. Poética de los “Poemas Inconclusos”

En 1996 Guillermo Sheridan publicó los poemas inconclusos de José Gorostiza en la *Poesía completa* del Fondo de Cultura Económica. Como menciona, antes ya se les había dado a conocer parcialmente. En 1988 los hijos del poeta dejaron que Mónica Mansour estudiara los borradores, con lo cual escribió “Armar la poesía”.¹¹⁶ Julio Hubbard tuvo acceso a ellos a través de las fotocopias que la familia donó al Fondo de Cultura Económica, de lo que resultó “Los manuscritos de José Gorostiza” de 1990.¹¹⁷ Tanto

¹¹⁶ Mónica Mansour, “Armar la poesía”, en *Poesía y poética*, pp. 273-304. Cita a menudo los borradores, pero no los publica de manera completa.

¹¹⁷ Julio Hubbard, “Los manuscritos de José Gorostiza”, en *Biblioteca de México*, núm. 0, noviembre-diciembre de 1990, pp. 16-19 (se publicó también en el núm. 1, enero-febrero de 1991, pp. 16-19; los números 0 y 1 de *Biblioteca de México* son idénticos). Fueron incluidos los manuscritos: “El

Mansour como Hubbard publicaron fragmentariamente los borradores y no distinguieron manuscritos de textos mecanografiados. Sheridan sí lo hizo, además de que ordenó los borradores "tomando en cuenta la evolución de los temas señalados en los proyectos",¹¹⁸ lo que permite analizar de manera eficiente el proceso de escritura.¹¹⁹

No todos los borradores conocidos de Gorostiza corresponden a poemas inconclusos. Algunos son esbozos para *Muerte sin fin*¹²⁰ y en otros quedan vestigios de textos de *Del poema frustrado* ("Adán", "Preludio", "Épodo" y los sonetos de "Presencia y

semejante a sí mismo" (pp. 20-25, contiene "Mneme r", "I. La feria", "II. La fiesta en casa de Rolón", "House-Party" y "VI. La luna quinta", todos recopilados después en la edición de Sheridan), "Tres paisajes en vidrio" (pp. 26-27, muy parecidos a "Adán" y a "Preludio" y "Épodo" de *Del poema frustrado*; no fueron recogidos en la edición de Sheridan), "Encuesta" (p. 28, recopilada en la edición de *Prosa* de 1995), "Fragmento de novela" (p. 29, publicada también en la *Prosa* de 1995, bajo el título "París"), y "Aforismos" (p. 39, recogidos en *Prosa* de 1995).

¹¹⁸ Guillermo Sheridan, "Nota sobre la edición", en *Poesía completa* de José Gorostiza, p. 18.

¹¹⁹ Los borradores serán citados en adelante con la misma tipografía que utilizó Sheridan. "Cursivas: original manuscrito; redondas: original mecanografiado; espacio en blanco: palabra ilegible; espacio subrayado _: a llenar por el autor; palabra subrayada: indecisión del autor; ****: testado del autor." *Ibid.*, p. 190.

¹²⁰ "Esbozo para desarrollar un poema. Insomnio tercero", en *ibid.*, pp. 191-193; "Residuos", pp. 194-195; "Incidente de la voz", p. 196; y quizá también "Epígrafes" (para *Muerte de fuego*), pp. 199-201. Sheridan ha expresado en la citada edición que los borradores "Incluso conservan una breve nota sobre *Muerte sin fin* y un enigmático fragmento ('Incidente de la voz') que Mónica Mansour emparenta con el decimocuarto canto de *Muerte sin fin*. Estos fragmentos resultan importantes porque son los únicos que se conservan relativos a la redacción del gran poema (José Gorostiza Ortega ha dicho que su padre quemó el cuaderno de trabajo cuando apareció publicada la versión definitiva)." P. 13. En cuanto a *Muerte de fuego*, Miguel Capistrán ha señalado que así iba a llamarse *Muerte sin fin*: *Prosa* (ed. de 1969), p. XII. El título aparece, asimismo, en otro manuscrito, fechado en 1936 (*Poesía completa*, p. 202). Por su parte, "Residuos" incluye un fragmento evidentemente relacionado con *Muerte sin fin*: "TEOLOGÍA. El agua toma la forma del vaso que la contiene, la estrangula, pero le da una fisonomía / en la transparencia una infinita libertad." *Ibid.*, p. 194.

fuga").¹²¹ Otros más no son proyectos de poesía sino de novela, ensayo, teatro y, probablemente, traducción.¹²²

José Gorostiza seguía un procedimiento minucioso para escribir poesía. Por lo que sus borradores atestiguan, anotaba la idea inicial como le venía a la mente, con las claves para su desarrollo ulterior:

El filtro está ahí. Es un filtro grande que se compone de una piedra caliza en forma de pirámide con el vértice hacia abajo, sostenida por un armario de madera que tiene casi al nivel del piso una repisa en donde la tinaja sedienta recibe una a una las gotas de agua que deja caer la piedra. [...] Ahí se construyó pues la imagen.¹²³

¹²¹ En "Tres paisajes en vidrio" (*Biblioteca de México*, núm. 0, noviembre-diciembre de 1990, pp. 26-27) es posible reconocer versos de "Adán", "Preludio" y "Épodo". Por otra parte, "Preludio" y "Épodo" aparecen mencionados como puntos para desarrollar en el índice de "El semejante a sí mismo. Isla del cielo", en *Poesía completa*, p. 217. Nota Sheridan que: "Del poema frustrado termina también con un 'Épodo'; ¿se puede suponer que ese poema es también un desprendimiento de 'El semejante a sí mismo'?" *Ibid.*, p. 16. También se nombra un "Preludio" en el borrador de "Muerte de hielo", en *ibid.*, p. 203. En el mismo original figura un verso de "Preludio": "Esa palabra que jamás se asoma". Sobre "Muerte de hielo", expresó Mónica Mansour: "quiero dejar muy claro que, si bien el primer poema de este proyecto está publicado y es el que conocemos como 'Preludio', el resultado del resto del proyecto [son los sonetos publicados con el título de 'Presencia y fuga']" "Armar la poesía", en *Poesía y poética*, p. 296. Y más adelante: "lo más notable es la evolución y transformación de unos poemas de amor y sobre el amor (dirigido explícitamente a una mujer como objeto de ese amor) a los sonetos que conocemos sobre la forma y la substancia, la vida y la muerte, lo hueco, la sed, la mentira, el agua. [...] Esta transformación es la mejor muestra de pulimiento de un texto poético por Gorostiza y de lo que, para él, 'debe ser' la poesía." *Ibid.*, p. 298.

¹²² Mansour menciona un proyecto de trabajo de 1940, en el que Gorostiza planea escribir, además de poesía, novela, teatro y ensayo; de esto sólo fructificó *Notas sobre poesía* (art. cit., p. 274). En este proyecto, para novela asienta Gorostiza: "Los intelectuales", 8 a 10 vol., coordinados de una manera absoluta o en 'cuadros' independientes con nexos interiores. Empieza con 'Querella'; estudiar bien el punto" (*idem*). Aclara Mansour que "La primera parte de la novela, llamada 'Querella entre diosas' existe —inédita— en forma casi terminada, aunque Gorostiza antes de morir pidió que no se publicara" (*ibid.*, p. 275). Julio Hubbard dio a conocer, por otra parte, un "Fragmento de novela" (art. cit., recogido como "Paris", en *Prosa* de 1995, p. 84). En lo que a ensayo se refiere, menciona Gorostiza en su plan de trabajo de 1940 *Notas sobre poesía*, entre otros proyectos (Mansour, art. cit., p. 174). Para teatro se propone "También una serie de 10 [tachado y corregido a mano dice 9] piezas, encadenadas en un solo tema o articuladas en friso, según lo que se resuelva para novela" (*idem*). En el mismo proyecto, el poeta planea para 1941 algo sobre *Monsieur Teste* y Artaud, de lo que deduce Mansour que podría tratarse de traducciones (*ibid.*, pp. 274-275).

¹²³ Gorostiza, "Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero", en *Poesía completa*, pp. 191-192. La fecha de composición de los borradores es incierta, así que no se anotará

Además, Gorostiza planeaba mentalmente su edificio poético; detallaba la estructura. Escribía índices, como el de un poema que se iba a llamar "El semejante a sí mismo" (o "Isla del cielo", título que tachó en el original). Según el borrador, el poema constaría de:

ii. *La fiesta en casa de Rolón.*

iii. *Isla en el Cielo.*

v. *Inciso del intruso.*

vi. *La Luna Quinta.*¹²⁴

Los puntos i y iv no aparecen en el índice. En cambio, Gorostiza desglosa más adelante el argumento de la obra:

*El tema principal es el amor, descrito como un narcisismo, es decir, como un proceso de la búsqueda de sí mismo, que naturalmente, no es gratuita, sino que tiene por objeto la fijación del ser, esto es, rehuir la muerte, encontrar la eternidad.*¹²⁵

En otros borradores, se propone la utilización de distintos recursos literarios, con lo que se afina la construcción del poema. Para "La quinta luna", parte tercera de "Muerte de hielo", el procedimiento sería:

*Tratar de escribir continuamente, como resulte, del principio a fin, como si hubiera de ser un poema no mayor de 100 versos; incluirá no reprimir el automatismo. Después se arreglará como convenga.*¹²⁶

Para "Mneme I", Gorostiza propone recursos específicos:

Diálogo.-

Descripciones.- [de la naturaleza (ciudad) objetos, vestiduras]

Enumeración

Discurso

Canción.- (Oh bienaventurados - albergue a cualquier hora)

Narración (de acciones)

Poema en acción (recurso dramático, como en Tiriel)

*Alegoría.- Visiones.-*¹²⁷

¹²⁴ Gorostiza, "El semejante a sí mismo", en *Poesía completa*, p. 218.

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ Gorostiza, "Muerte de hielo. iii. La quinta luna", en *ibid.*, p. 206.

¹²⁷ Gorostiza, "Mneme I. Recursos", en *ibid.*, p. 216.

Las alusiones a otros textos —como *Tíriel* de William Blake— no es única en los borradores. Se nota que Gorostiza trabajaba concienzudamente las relaciones intertextuales. Iba de la selección del epígrafe a la reinterpretación de las referencias.

Por ejemplo, para “Muerte de fuego”, de la que se supone evolucionó *Muerte sin fin*, elaboró una lista de posibles epígrafes, entre los que aparece Budha, el *Cantar de los cantares*, el *Apocalipsis*, el *Fausto* de Goethe, *La tierra baldía* de Eliot, las *Lamentaciones*, etcétera.¹²⁸

En el borrador de “La feria”, Gorostiza reinterpreta el personaje de Tiresias:

*Tiresias es yo, como principio de vida; todo lo que toco se convierte en vida (un hijo, un libro, una cara) y eso es infernal.
También (en la oportunidad, cuando entre el nuevo personaje) en muerte, porque el espíritu no da nada sino, sino deshechos, como la serpiente cambia de piel.*¹²⁹

Tiresias se caracterizaba por el don de la adivinación. El poeta, de la misma manera, posee el “don” de atrapar en palabras la poesía y de “adivinarla” en la vida cotidiana —recuérdese que Gorostiza creía que existía una sustancia poética independiente del ser humano, idea que expresó en *Notas sobre poesía*—. Es también el poeta un principio de vida, ya que crea, en el poema, un universo literario; Tiresias no crea la vida, pero la entiende profundamente, puede ver lo que para los otros permanece oculto. Pero para Gorostiza, crear la vida equivale a crear la muerte, como se evidencia en *Muerte sin fin*. Además, el poeta guía al lector en el poema, al igual que Tiresias, “Virgilio de los malditos”.

En “Los indios”, de “La feria”, Gorostiza polemiza con la idea del infierno de Dante y de Goethe:

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 199-201.

¹²⁹ Gorostiza, “La feria”, en *ibid.*, pp. 210-211. Tiresias era un “Famoso adivino que aparece en los poemas homéricos y en los trágicos. Hay diversas versiones de su historia. / Un día vio dos serpientes copulando y les pegó con su bastón. Al momento quedó convertido en mujer. Un poco más tarde vio el mismo caso e hizo lo mismo y se volvió a convertir en hombre. Lo llamó Zeus para dirimir una disputa que tenía con Hera, tocante a quién gozaba más en el acto carnal, si el varón o la hembra. Él respondió que la mujer. Y Hera en castigo lo dejó ciego. Pero Zeus en compensación le dio el don de adivinación. La otra versión es que un día vio a Atena bañándose y ella le tapó los ojos con la mano dejándolo ciego, pero en cambio, le dio el privilegio de la profecía. Era llamado a dar sus oráculos y aun su espíritu, ya muerto él, era invocado. Murió en Tebas de donde era oriundo, cuando la expedición de los Epígonos, por haber bebido de la fuente Tifusa.” Ángel María Garibay K., *Mitología griega. Dioses y héroes*, pp. 234-235. Sheridan lo llama “Virgilio de los malditos”, en *op. cit.*, p. 15.

Este infierno no es el que nosotros construimos con un terceto de Dante o con una frase de Goethe, y que fundía suavemente nuestras almas como en los cristales el aire caliente funde al congelarse los jardines, las azoteas de enfrente.

El del hombre que se hace un alma, cuyo castigo en este infierno es hacerse un alma extrayéndola de la materia, un alma bella con residuos de cosas feas, sucias, podridas. // Sacar su eternidad de lo perecedero.¹³⁰

Gorostiza construye relaciones intertextuales para recrearlas y para transformarlas en poesía propia. Con respecto a esto concluyó Mónica Mansour que "Los textos externos al poema funcionan exclusivamente como andamios para la construcción, que luego pueden y deben retirarse".¹³¹ En efecto; por lo que se aprecia en los borradores, Gorostiza levantaba un andamio de referencias para, una vez erigido el poema, retirarlo.

Entre los "Poemas inconclusos" hay algunos que han pasado del plan en prosa a una primera ejecución en verso. Algunos parecen primeras versiones; otros, textos corregidos.

madera
Oye, Tiresias, corazón de palo

*simiente ***** del ruido*
*que ¿no ******
viste nacer gigantes los helechos
sobre las grandes aguas,

y no eras tú quien vistió a los reptiles

con el cieno de tus manos inmundas?¹³²

Este manuscrito, lleno de testaduras e indecisiones, parece haberse convertido en:

germen de ruido
MIRA, Tiresias, corazón de palo,
¿no podrías
necesito cruzar este nutrido

¹³⁰ Gorostiza, "Los indios", en *Poesía completa*, p. 212.

¹³¹ Mansour, art. cit., p. 303.

¹³² Gorostiza, "Mneme", en *Poesía completa*, p. 220.

arrecife de caras
 ennegrecidas, ay, al humo lento
 en los turbios mecheros del petróleo,
 y esas risas de cal policromadas,
 esas miradas de litografía
 y este universo todo
 que suave nos embiste y aprisiona
 con sus tumbos de ruido sofocante.¹³³

Como indica la tipografía de la edición de Sheridan, el borrador ya está mecanografiado. Se nota más pulido que el anterior.

Los borradores de José Gorostiza dan fe de su proceso de construcción poética, que constaría de las siguientes etapas: 1. Elaboración de un primer borrador, posiblemente en prosa, en donde se esboza la idea general, así como algunas imágenes esenciales para el desarrollo de la obra; 2. estructuración de un índice, en el cual se planea el poema a grandes rasgos; 3. especificación de procedimientos, formas y recursos literarios particulares para las partes del poema; 4. planteamiento de posibles referencias intertextuales y epígrafes; y 5. escritura y corrección de sucesivas versiones en verso, en las que se retira el andamiaje intertextual para dejar únicamente la reinterpretación personal de las referencias. Además, existe en los borradores la evidencia de que los proyectos se mezclaban unos con otros frecuentemente.

Es posible que éste no sea el orden que seguía Gorostiza, pues aunque queda constancia de cada una de estas fases, no existe seguridad en cuanto a su secuencia. También es posible que no abordara para todos los poemas todas las etapas. En todo caso, en los borradores de José Gorostiza se puede observar una profunda preocupación en lo que toca a la construcción del texto.

La poética que subyace en estos escritos concibe al poema como un edificio cuidadosamente planeado, cimentado y construido, en el que nada se quería dejar al azar.

En *Notas sobre poesía* José Gorostiza distinguió varias maneras de desarrollar un poema. El método de sus "Poemas inconclusos" parece ser el plástico, que se basa en un *plano anterior, luminoso e incisivo*, y que es finito porque crece como una pintura que ha

¹³³ Gorostiza, sin título, en *ibid.*, p. 222.

de llenar una superficie predeterminada.¹³⁴ Este desarrollo corresponde probablemente al de sus poemas de madurez en general. Planeados de antemano, crecen como la pintura. Son limitados en extensión, pues se ajustan al plan inicial. Pero quedan abiertos a *nuestra capacidad de contemplación*.¹³⁵

Asimismo, en los borradores se le concede un gran aprecio al poema extenso, cuyas partes se justifican y desarrollan en virtud del plan inicial.¹³⁶ Gorostiza partió —en su madurez poética— de la planeación del poema como un todo, para detallar después cada una de sus partes.

El hecho de concebir el poema como una unidad cuyos componentes se articulan perfectamente se relaciona en la poética de José Gorostiza con el alto concepto que le merecía el poema extenso.¹³⁷ Los borradores atestiguan que intentó, después de *Muerte sin fin*, escribir al menos otro poema de este tipo —“El semejante a sí mismo”—¹³⁸ que no llegó a concluir.

Por otra parte, en los borradores se desmiente la idea de que Gorostiza estuviera desvinculado de la realidad mexicana. El error de esta interpretación, que salta a la vista

¹³⁴ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 196.

¹³⁵ En “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*” (1937), Gorostiza abordó el tema del desarrollo plástico desde otra perspectiva diferente a la de *Notas sobre poesía* (1955): “Hay otro aspecto en que la actitud de Torres Bodet confirma la falta de unidad del grupo [de Contemporáneos]; su concepción de la poesía, en lo formal, como un desarrollo, como un crecimiento. 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.” *Prosa*, p. 171. Cabe aclarar que en este texto Gorostiza critica el exceso de rigor en la poesía o la poesía pura entendida como asfixia, y específicamente a Villaurrutia, quien lo había incluido en el “grupo sin grupo” en “La poesía de los jóvenes de México” (1924). En *Notas sobre poesía* el desarrollo plástico es visto de manera positiva; lo que parece repudiar Gorostiza en 1937 es la plasticidad concebida como “naturaleza muerta” —definición que aplicó a la poesía de Villaurrutia. Por otra parte, Sheridan (*Los Contemporáneos ayer*, p. 167) entendió el texto arriba citado de Gorostiza de la manera contraria. Ya ha señalado Anthony Stanton la imprecisión (“Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, p. 40).

¹³⁶ Cfr. Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 197.

¹³⁷ *Idem*.

¹³⁸ Sheridan aclara al respecto que: “Se trata de las piezas, con frecuencia intercambiables, de rompecabezas que, de pronto, parecen ser uno solo. / Arbitrariamente, ese proyecto, o suma de proyectos, ha terminado por llamarse “El semejante a sí mismo”. No obstante, a pesar de las laboriosas notas del poeta, ignoramos el destino de esos fragmentos: una de las mentes más brillantes y ordenadas de la poesía mexicana moderna se deshilvana en balbuceos y nos deja un atado de residuos.” *Poesía completa*, p. 13.

del lector actual aun sin tomar en cuenta los borradores, no fue tan evidente en otros tiempos.

En 1932 se desató en la prensa una polémica acerca del nacionalismo, en la que se descalificó a los Contemporáneos por su supuesta falta de interés por el país.¹³⁹ Gorostiza figuraba entre los acusados.

En una entrevista que el poeta concedió a Febronio Ortega se tergiversaron sus respuestas. Se suponía que criticaba a los Contemporáneos por haber tenido una "actitud europeizante":¹⁴⁰

—México, como todos los países hispanoamericanos, nació como país en un momento en que la civilización estaba ya hecha, cuando a la civilización europea no le faltaba nada y aun probablemente iba a terminar. Después de la Conquista, los misioneros hicieron recorrer en unos cuarenta años a los países de América todos los siglos de la civilización europea. ¿Cómo era posible [que] en cien años nos pudiéramos a la altura de Europa?

Estamos a la zaga y lo sabemos [...]. Padecemos un complejo de inferioridad, que tratamos de ocultar. ¿Cómo? Estando al día con Europa. De donde resulta una actitud ridícula. [...]

El resultado final es que puedan hacerse ensayos individuales muy estimables; por ejemplo, la obra de Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia, aisladas pueden tener mucha significación, pero desde luego que no caben en la literatura europea, no porque desmerezcan sino porque no son obras europeas, aunque Torres Bodet y Villaurrutia no lo crean. En resumen, estas obras ni encajan en lo europeo ni contribuyen a hacer literatura mexicana; sólo pueden aspirar al destino de obras aisladas, hechas en el aire, sin raíces en ninguna cultura, en ningún hecho. [1932]¹⁴¹

José Gorostiza desautorizó estas palabras y acto seguido se retiró de la polémica.¹⁴² La tergiversación de Ortega, que no vale como trabajo periodístico, permite sin embargo hacerse una idea bastante clara de la acusación que flotaba en el aire en contra de los Contemporáneos, Gorostiza incluido.

¹³⁹ Guillermo Sheridan recopiló los textos de la discusión en *México en 1932: la polémica nacionalista*. Una de las preguntas del artículo que desató la polémica decía: "La literatura de México ¿debe seguir un ritmo universal, mejor dicho europeo, o por el contrario debe ir hacia el último eslabón de la tradición literaria?" Alejandro Núñez Alonso, "Una encuesta sensacional. ¿Está en crisis la generación de vanguardia?", 1932.

¹⁴⁰ Febronio Ortega, "Gorostiza y la situación de las letras mexicanas", 1932; y Pablo Leredo (seudónimo de Febronio Ortega), "Final de una entrevista", 1932. *Poesía y poética*, pp. 317-319 y 321-323.

¹⁴¹ Ortega, art. cit., en *Poesía y poética*, pp. 318-319.

¹⁴² Alejandro Núñez Alonso, "¿Existe una crisis en la literatura de vanguardia? Una lluvia de rectificaciones. Hablan Gorostiza, Jiménez y Ramos", 1932. *Poesía y poética*, pp. 323-324.

Además de las pruebas presentes en la obra terminada del poeta que desmienten tal imputación,¹⁴³ otras se encuentran en los borradores. En ellos Gorostiza utiliza motivos evidentemente mexicanos: los indios, la feria, el maíz, la lotería. En "Los indios":

Allá en su paraiso, junto al agua, agudas flechas de aire en fina cerbatana atesorando, más de un copo de plumas reluciente, amarillas o rojas o en claro azul teñidas, arrancaban al cielo (preñado) no por la tormenta, sí de la leve llovizna de música que la nube de pájaros presagia.—

Ellos que andan de puntas, porque aún sienten en los pies la mordedura de la brasa; ellos que se arrebujan en los sarapes - muertas en él las plumas (entra el color en blanca escaramuza) para mentirse un tatuaje de ascuas en el hombro.¹⁴⁴

Dejando de lado que resalta el interés literario de Gorostiza por México, hay que señalar que se anuncia en su poesía un cambio que no llegó a fructificar: utiliza, explícitamente, motivos nacionales. No lo había hecho antes de esa forma en *Canciones para cantar en las barcas*, los "Poemas no coleccionados", *Muerte sin fin* ni *Del poema frustrado*. Parecía estarse preparando para una lírica en que lo nacional como tema jugaría un papel relevante.

El lector percibirá, en efecto, enfoques impensables en la poética gorostiziana previa: la poesía de especulación íntima y abstracta cede el sitio a una poética de la intimidad alterada por la realidad social e histórica y concreta.¹⁴⁵

En el índice de "Mneme I" es clara la influencia que sobre la intimidad poética ejerce el contexto social:

1. *Dime, Tiresias.*
2. *El indio.*
- X
3. *El criollo* }

¹⁴³ Es innecesario ya el alegato a favor de que Gorostiza no estaba desvinculado de México —lo estaba, como todos los Contemporáneos, a su modo—. Baste mencionar la existencia de su texto crítico "Ramón López Velarde y su obra" (1924), en donde explicita sus conceptos acerca de la relación de lo mexicano con la literatura universal (*Prosa*, pp. 110-111) y, en otro sentido, de "Estampas mexicanas" (1932, en *ibid.*, pp. 78-80), donde recrea tipos y lugares característicamente nacionales.

¹⁴⁴ Gorostiza, "Los indios", en *Poesía completa*, p. 212.

¹⁴⁵ Sheridan, "Nota sobre la edición", en *ibid.*, p. 14.

4. *Te pregunto: ¿Qué hacemos aquí? ¿Por qué no salimos de este infierno de litografía? Me respondes:*
5. *Nuestra ficha, Tiresias, nuestra ficha. (el génesis en un ambiente de feria) y por eso estamos aquí con un grano de maíz en el ombligo.*
6. *Ante esta diversidad de gentes y cosas: la piñata, enumeración, los refrescos, las fritangas.*
7. *Pero mira esa brecha.*
8. *Espíritu que te contiene- yo ni esto ni lo otro.*
9. *colocación - café de chinos, cine, calle Rayón.*
10. *pero taponar.- Final: entablemos el diálogo, yo conmigo mismo que eres tú.*¹⁴⁶

El poema iba a reinterpretar el impacto de lo mexicano en la subjetividad. La frase "el génesis en un ambiente de feria" delata que en el poema se construiría una nueva visión lírica acerca del origen del ser humano, partiendo de ambientes nacionales, mitos judeo-cristianos (el Génesis) y la cultura clásica (Tiresias). Gorostiza llegó a desarrollar en verso algunos de estos puntos, como el concerniente al indio:

*Me duelen estos tristes
policromados ángeles
que al raso _ (ciego)
tatuada el ascua de un sarape
de estos tristes ángeles morenos,
corona de maíz
que marchan como espectros, de puntillas, (no)
porque sienten aún en los talones (como si)
la mordedura de la brasa*¹⁴⁷

Pero los borradores desembocaron finalmente en el silencio. Emmanuel Carballo lo explicó así:

Obra tan escasa, comparada con la de los Contemporáneos (incluyendo a Novo, el otro exiguo), ha permitido que algunos críticos llamen a su autor flojo y, otros, perfeccionista. Unos y otros críticos tienen razón: Gorostiza es un flojo y un perfeccionista, lo que no han dicho es por qué se comporta así. Fue flojo porque su inteligencia lo convenció de que para nada sirve la inteligencia, y el amor a la poesía lo llevó a dudar de la poesía, a convencerse de que el silencio es más poético que el canto; fue perfeccionista por razones obvias: porque nunca confundió el

¹⁴⁶ Gorostiza, "Mneme I", en *ibid.*, p. 213.

¹⁴⁷ Gorostiza, sin título, en *ibid.*, p. 231.

desahogo con la obra de arte, la pureza con la función ancilar de ciertas letras bastardas.¹⁴⁸

La última poética de José Gorostiza privilegió el silencio. A una pregunta de Carballo sobre el punto, respondió:

En cuanto a si dejé de escribir por tedio, mi respuesta es que sí y que no. Que no, porque me gusta la poesía y me gusta, más que la ya escrita, la que todavía puede andar inédita en el aire. Que sí, porque toda la creación es una monótona repetición de ritmos y formas que solamente la poesía puede romper y que a falta de un encuentro feliz entre la poesía y el hombre, se puede prolongar indefinidamente. [1965]¹⁴⁹

La respuesta implica puntos importantes en la poética de Gorostiza. En primer lugar, la concepción de la poesía como una suerte de sustancia que existe por sí misma, un fenómeno independiente del hombre, pero que éste puede asir a veces por medio del poema.¹⁵⁰ Por otra parte, la idea de la monotonía de la creación —ya antes desarrollada en *Muerte sin fin*—,¹⁵¹ que sólo la poesía puede romper según el autor.

Los poemas inconclusos atestiguan el proceso minucioso que José Gorostiza seguía para la construcción poética, así como el aprecio que tuvo por los poemas extensos y la unidad de la obra, inclusive después de *Muerte sin fin*. Delatan, además, que nuevos caminos estaban por abrirse en su poesía, por ejemplo, el uso de lo mexicano como tema.

No obstante, los borradores permanecieron como tales. Lo que se concluye es que la poética del silencio triunfó, en el ejercicio de Gorostiza, sobre las posibilidades que se anunciaban. Al final, el silencio resultó más poético que el canto, tal como señaló Emmanuel Carballo.

¹⁴⁸ Emmanuel Carballo, "José Gorostiza", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 251.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 254.

¹⁵⁰ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 190.

¹⁵¹ *Muerte sin fin*, III, en *Poesía y poética*, p. 69.

2.2.3. Poética en los textos tardíos de la *Prosa*

Los textos de la *Prosa* de José Gorostiza correspondientes a la poética de madurez van de "Morfología de *La rueda de aire*" (1930) a "El Premio Nacional de Letras de 1968" (1968) y "Carlos Pellicer" (del mismo año). Éstos parecen ser los últimos que publicó en vida.

Notas sobre poesía constituye el texto más importante de José Gorostiza en lo que a su poética se refiere. No obstante, en muchas otras de sus prosas —que tratan principalmente de teatro, artes plásticas, música y obras literarias— dejó esparcida parte importante de su poética.

La elaboración del concepto de poesía de José Gorostiza parte del supuesto de que existe independientemente del ser humano, fuera de él:

Me gusta pensar en la poesía no como en un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior. [1955]¹⁵²

Poesía equivale a un fenómeno que ocurre *per se*, sin intervención del hombre; se refiere a lo que él mismo llama sustancia poética: la Poesía. Es importante subrayar que, en los textos en prosa, la palabra poesía tiene en ocasiones el significado de género literario: la poesía, con minúscula. Como alternan ambas acepciones, en adelante se precisará en qué sentido se enuncia.

Existe, pues, para Gorostiza una sustancia poética que se comporta de manera similar a la luz:

Imagino así una sustancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña. La poesía no es esencial al sonido, al color o la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina; sin embargo, cuando incide en una obra de arte —en el cuadro o la escultura, en la música o el

¹⁵² José Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 190.

poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde. [1955]¹⁵³

La Poesía —o sustancia poética— no se hallaría exclusivamente en el poema, obra literaria, sino en cualquier manifestación artística, mientras que en el poema no necesariamente se presentaría. Para Gorostiza, la Poesía no es esencial sino incidental en la obra de arte en general y en el poema en particular.

Lo que revela la incidencia de la sustancia poética en las obras de arte, según el autor, es la *nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde*. Lo nítido es lo claro, lo definido; lo transparente, lo que permite ver más allá. Obras artísticas con nitidez y transparencia brindan un mirador privilegiado al ser humano, una ventana para observar el mundo en virtud de la presencia de la sustancia poética. Estos conceptos también se vinculan con las ideas de Gorostiza acerca de la palabra poética.

Por otra parte, la sustancia poética puede encontrarse en cualquier lugar:

La substancia poética, según esta mi fantasía, que derivo tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita. [1955]¹⁵⁴

Entra en juego el ser humano: para descubrir la Poesía se requiere de su esfuerzo y su percepción. Sólo alguien sensible e inteligente podría advertir su presencia oculta en los objetos. Esa persona puede ser el artista, y en específico, el poeta, a quien se ha considerado a lo largo de la historia como un visionario.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 191. Aunque las relaciones entre los Contemporáneos y las diversas concepciones de poesía pura resultan bastante complejas, como ha señalado Anthony Stanton ("Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*), los planteamientos de Gorostiza coinciden con los de Bremond específicamente en que tanto la sustancia poética de uno como la poesía pura del otro "iluminan" el poema o le infunden "brillo" (*rayonnement*). Además constituyen una realidad misteriosa, que existe más allá del poema mismo. Aseguró Bremond en su célebre conferencia de 1925: "Tout poème doit son caractère proprement poétique à la présence, au rayonnement, à l'action transformante et unifiante d'une réalité mystérieuse que nous appelons poésie pure." ("La poésie pure", en *La poésie pure*, p. 16). No obstante que los planteamientos de Gorostiza concernientes a la poesía pura se acercan evidentemente mucho más a los de Valéry, la oposición en su obra entre la inteligencia y la inspiración, por una parte, y el rigor y la pasión, por otra, encuentran su correspondencia en la disyuntiva que se le presenta ante las posturas Valéry (racionalista) y de Bremond (irracionalista), a todas luces irreconciliables. Las evidencias de esta lucha interna pueden hallarse tanto en la prosa crítica como en *Muerte sin fin*.

¹⁵⁴ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 191.

Para encontrar la sustancia poética, el artista se vale de su obra, que funciona como instrumento de investigación, según José Gorostiza. Con la obra de arte, el hombre busca no sólo la sustancia poética, sino también a sí mismo:

El punto de partida es el año de 1930, cuando María Izquierdo, concluido ya su aprendizaje, empieza a trabajar con un nuevo sentido de la pintura, porque sabe ya que el arte es una investigación progresiva, incesante, que tiene por objeto al artista mismo. Mientras el artista no se encuentra, necesita dar cada día una respuesta, una explicación provisional, a la incógnita. Ni importa que, momentáneamente alucinado, la crea definitiva. Mañana aportará otra respuesta y otra más, hasta que, encontrándose al fin, entre el arte y él se alce una verdad o una convicción infranqueable, ya que el arte empieza y acaba con las peripecias de *la busca*. [1933]¹⁵⁶

Al considerar la obra de la pintora mexicana María Izquierdo, Gorostiza elabora su propia definición de arte: *es una investigación progresiva, incesante, que tiene por objeto al artista mismo*. Además, expresa que la finalidad del arte no es encontrar la respuesta sino buscarla. Lo que equivale a decir que lo importante es el proceso, el desarrollo, la pesquisa, y no el resultado. Porque, para Gorostiza, cuando el artista encuentra la respuesta definitiva, se acaba como tal.¹⁵⁶

Años más tarde, el poeta retomó el concepto del arte como instrumento de investigación en *Notas sobre poesía*:

[...] 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. [1955]¹⁵⁷

La palabra poesía no equivale ya a sustancia poética sino a género literario que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje. En el esfuerzo, la palabra poética se transparenta para traslucir esencias: el arte se concibe, otra vez, como mirador o ventana que el hombre utiliza para observar y comprender el mundo. Pero *esfuerzo* y *quebrantar* ayuden al artificio del poeta: no es la palabra cotidiana la que permite al lector mirar las

¹⁵⁶ Gorostiza, "La pintura de María Izquierdo", en *ibid.*, p. 38.

¹⁵⁶ Cabe preguntarse si esto le sucedió a él mismo después de *Muerte sin fin*. Si en este poema encontró sus respuestas definitivas, ésa sería una de las razones de su silencio posterior.

¹⁵⁷ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 192. En 1927 Jorge Cuesta había planteado ya una idea semejante en "Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet": "La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza. Allí lo oculto encuentra ocasión de revelarse [...]" (*Obras. Tomo I. Pensamiento crítico*, p. 128.)

esencias, sino la palabra poética que, inteligentemente dispuesta por el escritor, cobra significaciones sólo asequibles en literatura.

La definición de poesía de José Gorostiza delata su actitud ante la labor artística. Investigar es su objetivo; quiere conseguirlo con lucidez. Para él, el artista trabaja con el entendimiento.

En *Notas sobre poesía* expuso también otra definición de poesía:

[...] 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. [1955]¹⁵⁸

Gorostiza aceptó que la definición "es, aunque en otros términos, la misma que la primera".¹⁵⁹ Mediante el juego de espejos de las palabras creado por el poeta, éste se adueña de los poderes escondidos del hombre: parece retomar la definición de 1933, según la cual el artista se busca a sí mismo mediante el instrumento de investigación que representa la obra de arte. También retoma su idea de sustancia poética; al igual que ella —más oculta que manifiesta—, los poderes del hombre se hallan escondidos. Hace falta que alguien, el poeta, los encuentre y los recomponga en un nuevo orden literario para poder revelarlos a los demás, a sus lectores.

Asimismo plantea Gorostiza en *Notas sobre poesía* que el arte se justifica en la búsqueda:

La poesía no es diferente, en esencia, a un juego de "a 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. [1955]¹⁶⁰

Gorostiza utiliza el concepto de poesía como sustancia poética y como género literario, pues, mediante la obra de arte —la poesía—, el ser humano busca la sustancia poética —la Poesía—. El quehacer del artista se justifica en razón de esa búsqueda y no, como ya se dijo, en el hallazgo de respuestas definitivas.

¹⁵⁸ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 192.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 190.

El poeta desea encontrar esencias. Sin embargo, anota José Gorostiza, hay quienes no lo han comprendido así, y en vez de centrarse en la búsqueda de lo esencial, construyen un escenario poético de utilería:

Cuando pensamos en la poesía como revelación de belleza no se dificulta concluir, a poco que se profundice en las ideas, que así es ciertamente; sólo que la belleza manifiesta por la poesía no la toma ésta del mundo exterior, como prestada, no es la belleza natural de la nube o de la flor, sino la belleza artificial, poética, que la poesía presta transitoriamente, para sus propios fines, a la rosa y a la nube. [1955]¹⁶¹

La finalidad del poeta, para Gorostiza, es crear belleza artificial. Buscar esencias no significa copiar el mundo, sino vislumbrar en él la sustancia poética y reconstruirla en la obra artística por medio del artificio.

Para el lector común —y aun para muchos poetas— la poesía es como un túnel secreto que nos permite escapar de nuestras prisiones, de la fealdad y el horror circundantes hacia infinitas llanuras iluminadas por el esplendor de lo bello. La razón les asiste hasta aquí, pero me temo que les falta cuando deducen, como consecuencia necesaria, que la poesía no tiene otro objeto que el de captar y exhibir la magnificencia del orbe. [1955]¹⁶²

De ese supuesto, aclara Gorostiza, proviene la construcción de “ambientes poéticos” y el uso del lenguaje suntuario en los poemas.¹⁶³ Por ambiente poético entiende el autor la elaboración de escenarios artificiales en donde se sitúa el poema: el bucólico, el oriental, etcétera. Por lenguaje suntuario entiende la utilización de palabras como oro y mármol, por ejemplo; es decir, las que denotan materiales lujosos.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 198. La idea de que la poesía crea una belleza artificial se remonta por lo menos a Edgar Allan Poe, quien en su *Philosophy of Composition* —como dijo Julio Cortázar— concibe al poema como una “máquina de belleza” (comentario en la cuarta de forros, en Poe, *La filosofía de la composición seguida de El cuervo*). Por otra parte, nota Valéry la diferencia entre un “estado de emoción [...]” y su recreación artística por medio de la palabra en el poema: “Nous disons « la poésie » et nous disons « une poésie ». Nous disons d’un paysage, d’une situation, et quelquefois d’une personne, qu’ils sont *poétiques* ; d’autre part, nous parlons aussi d’*art poétique* et nous disons : « telle poésie est belle ». Mais, dans le premier cas, il s’agit de toute évidence d’un certain genre d’émotion [...] Mais, d’autre part, quand nous disons *art poétique* ou quand nous parlons d’une *poésie*, il s’agit évidemment des moyens de provoquer un état analogue à l’état précédent, de produire artificiellement ce genre d’émotion. C’est ne pas tout. Il faut, de plus, que les moyens qui nous serviront à provoquer cet état soient de ceux qui appartiennent aux propriétés et au mécanisme du langage articulé.” Paul Valéry, “Poésie pure. Notes pour une conférence”, en *Œuvres*, I, p. 1457.

¹⁶² Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, pp. 198-199.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 199.

Pero quienes caen en la construcción de ambientes poéticos o en el uso del lenguaje suntuario en los poemas, opina Gorostiza, no tienen en cuenta que la poesía "está hecha toda de esencia e interioridad".¹⁶⁴ La poesía —como género literario— no necesita para él de elementos superficiales, puesto que construye un tipo de belleza que le es inherente: la belleza artística.

Según José Gorostiza, el poema se escribe para encontrar esencias y sustancias poéticas. No obstante, señala, hay quienes únicamente escriben a partir de la anécdota o del dato autobiográfico:

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. La conmoción que un acontecimiento produce en el poeta al incidir sobre 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. [1955]¹⁶⁵

Si la obra de arte es un instrumento de investigación, no es posible que la poesía —como género literario— sea un desahogo personal. El poeta utiliza su inteligencia para investigar, mediante el arte, las esencias del mundo y encontrarse así con la sustancia poética. Gorostiza no quiere construir ambientes, aludir la magnificencia del orbe con el lenguaje suntuario ni transcribir su propia biografía. Quiere saber lo trascendente, *jugar a las escondidas* con la Poesía. Por otra parte, otorga a la inteligencia un papel insoslayable en la creación poética.

Desea también una relación directa con la naturaleza:

El siglo xx [...] exige que la obra obedezca a los dictados de toda una filosofía del arte que, como es natural, sólo se ha podido elaborar merced a la existencia anterior del arte. Entre la obra que responde a esta exigencia y la que menos ambiciosa obedece solamente a su ley interior, optamos por la segunda; es decir, preferimos la relación directa entre el artista y la naturaleza —no se entiende por tal el paisaje— en que consiste la actitud clásica, a la actitud romántica, en la cual aquella relación se produce a través de la lente cóncava de una teoría. [1930]¹⁶⁶

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 197-198.

¹⁶⁶ Gorostiza, "Morfología de *La rueda de aire*", en *Prosa*, p. 137. *La rueda de aire* es una novela de José Martínez Sotomayor, que se inscribe en lo que se ha llamado la novela lírica, como *Margarita de Niebla* (Jaime Torres Bodet), *Dama de corazones* (Xavier Villaurrutia), *Novela como nube* (Gilberto Owen) y *Retum Ticket* (Salvador Novo).

A Gorostiza le interesa investigar el mundo, por eso busca una relación directa con él, con la naturaleza. En ese sentido, se declara clásico y opta por la obra de arte que *obedece solamente a su ley interior* y no a doctrinas estéticas impuestas de antemano. El poema, organización inteligente de la materia poética, se construye según su propia dinámica.¹⁶⁷

El arte, para Gorostiza, no obedece fines externos de ningún tipo:

El arte no tiene ni puede tener otro fin que él mismo. La teoría del arte por el arte es filosóficamente correcta. Pero si cumple su fin —esto es: si se cumple él mismo, si existe, si es en verdad el arte—, propagará fatalmente los más altos ideales humanos de una época, realizando así, en el más puro sentido de la palabra, una función política insustituible... De lo contrario, 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. [1932]¹⁶⁸

Gorostiza no quiere ajustarse a dogmas artísticos, filosóficos ni ideológicos que determinen su quehacer poético *a priori*. Está consciente, sin embargo, de que el arte —cuando en realidad lo es— *propaga los más altos ideales humanos de una época*. La conclusión resulta necesaria para el autor, pues si el arte es un instrumento para investigar las esencias del mundo, mediante la transparencia o elocuencia de la palabra poética divulgará *los poderes escondidos del hombre* a los que antes se ha aludido.

Por otra parte, Gorostiza hace una crítica a la poesía pura, que en este caso parece corresponder al concepto según Valéry: la poesía pura como el resultado de una destilación química, de una decantación que libraría al poema de los elementos no poéticos o impuros.¹⁶⁹ El mismo Valéry señaló que la purificación total era imposible: sólo

¹⁶⁷ En un escrito de 1938, "Cauces de la poesía mexicana", Gorostiza abordó nuevamente el problema de lo clásico y lo romántico, pero aplicándolo esta vez no a sus inclinaciones estéticas propias, sino al análisis de la poesía mexicana. *Prosa*, pp. 176-178.

¹⁶⁸ Gorostiza, "El teatro de orientación", en *ibid.*, p. 27.

¹⁶⁹ Véase Stanton, art. cit., pp. 29-30. En 1928, Valéry explicó lo que había querido decir en "Avant-propos à la *Connaissance de la Déesse*" (1920), en donde había utilizado el término "poesía pura": "À mes yeux, toutes les œuvres écrites, toutes les œuvres du langage, contiennent certains fragments, ou éléments reconnaissables [...] que j'appellerai provisoirement *poétiques*. Toutes les fois que la parole montre *un certain écart* avec l'expression la plus directe, c'est-à-dire la plus *insensible* de la pensée, toutes les fois que ces écarts font pressentir, en quelque sort, un monde de rapports distinct du monde purement pratique, nous concevons plus ou moins nettement la possibilité d'agrandir ce domaine d'exception, et nous avons la sensation de saisir le fragment d'une substance noble et vivante qui est peut-être susceptible de développement et de culture; et qui, développée et utilisée, constitue la poésie en tant qu'effet de l'art. / Que l'on puisse constituer toute une œuvre au moyen de ces éléments si reconnaissables, si bien distincts de ceux du langage que j'ai appelé *insensible*, — que l'on puisse, par conséquent, au moyen d'une œuvre

se podía tender a ella. Gorostiza funda su opinión en ese talón de Aquiles: la poesía pura se le presenta como imposibilidad.¹⁷⁰

Sobre el mismo tema Gorostiza aseveró más tarde:

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. [1937]¹⁷¹

Esta vez Gorostiza cuestiona los conceptos de Ortega y Gasset, para quien el arte moderno —de principios del siglo XX— se caracteriza por la deshumanización: “Se ha propuesto denodadamente deformarla [la realidad], romper su aspecto humano, deshumanizarla.”¹⁷² Pero según Gorostiza (en el texto de 1937), la poesía pura no es la que en su búsqueda de estilización deforma lo humano deshumanizándolo, sino aquella cuyo contenido es humano precisamente por ser en efecto poético. Lo cual equivale a

versifiée ou non, donner l'impression d'un système complet de rapports *réiproques* entre nos idées, nos images, d'une part, et nos moyens d'expression, de l'autre, — système qui correspondrait particulièrement à la création d'un état émotif de l'âme, tel est en gros le problème de la poésie pure. Je dis *pure* au sens où le physicien parle d'eau pure. Je veux dire que la question se pose de savoir si l'on peut arriver à constituer une des ces œuvres qui soit *pure* d'éléments non poétiques.” Art. cit., pp. 1456-1457.

¹⁷⁰ Al respecto opina Anthony Stantor: “Las definiciones de la poesía pura son tautologías que caen en un círculo vicioso: para eliminar lo impuro hay que saber primero en qué consiste la pureza, pero se dice que lo puro es lo que queda después de haber eliminado lo impuro. Gorostiza tuvo conciencia de estas dificultades al hablar en 1932 del 'arte puro que si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte'.” Art. cit., p. 43. Valéry reflexionó de esta manera sobre la imposibilidad de una poesía completamente pura: “J'ai toujours considéré, et je considère encore, que c'est là un objet impossible à atteindre, et que la poésie est toujours un effort pour se rapprocher de cet état purement idéal. [...] L'inconvénient de ce terme de *poésie pure* est de faire songer à une pureté morale qui n'est pas en question ici, l'idée de poésie pure étant au contraire pour moi une idée essentiellement analytique. La poésie pure est, en somme, une fiction déduite de l'observation [...]” Art. cit., p. 1457.

¹⁷¹ Gorostiza, “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*”, en *Prosa*, pp. 165-166.

¹⁷² José Ortega y Gasset, “La deshumanización del arte” (1925), en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, p. 27. No fue Gorostiza el único en arremeter contra Ortega y Gasset. Jorge Cuesta, en “Un pretexto: *Margarita de Niebla* de Jaime Torres Bodet” (1927), había expresado: “Ortega y Gasset, en su ensayo lleno de errores, dice del arte moderno que se deshumaniza cuando se hace más artístico. Más humano, más cerca de la realidad le parece et romántico. Si la que éste revela es la naturaleza más verdadera para él, que se resigna a vivir en ella acomodado a su mentira, pero que no pretenda que el arte aspira a la deshumanización de la realidad. La estiliza, la deforma; lo que quiere decir que la reduce, pero no que deja de vivirla.” (En *op. cit.*, p. 128.)

plantear, en otros términos, lo expresado en "El teatro de orientación": que al poema no se le impone el deber de propagar ideas; las propaga fatalmente porque investiga esencias, esto es, porque trata temas poéticos que emanan *de las zonas más vivas del ser*. En ese sentido Gorostiza coincide con Juan Ramón Jiménez. Apunta Stanton que la poesía pura para el poeta español "es una especie de misticismo estético en el cual la palabra transparente aparece como la revelación de la esencia de las cosas."¹⁷³ El paralelismo de una de las definiciones de poesía de Gorostiza con este concepto resulta evidente.

Las relaciones del autor de *Muerte sin fin* con las diversas acepciones de la poesía pura resultan sumamente complejas. Ya se mencionó cómo coincide con Bremond en la idea de que la sustancia poética es una realidad que se encuentra más allá del poema y que es como un brillo o luz. Sin embargo, las posturas de Valéry y Bremond no sólo se oponen: se excluyen. "Bremond utiliza el concepto" —dice Stanton— "para justificar una idea romántica e irracionalista del poeta como un inspirado; Valéry, para expresar una idea racional, clásica, 'científica' y cartesiana del proceso de construcción creativa."¹⁷⁴ Gorostiza, por su parte, parece vacilar en su propia idea de poesía pura. Mucho más cercano a Valéry, no deja de mantener hacia él una distancia crítica. Se desgarran entre la intención de expresar lo humano y el ejercicio implacable —e impecable— de su inteligencia. Su vacilación, como se verá, habría de hacer crisis en *Muerte sin fin*.

Los temas específicamente poéticos encuentran, para Gorostiza, su expresión en la palabra:

La palabra es [...] terreno propio de la poesía e instrumento necesario para su cabal expresión. Desearía saber, si alguien pudiese explicármelo, por qué, pero lo ignoro; y en mi ignorancia me digo [...] que el interés del poeta no está en el *porqué*, sino en el *cómo* se consume el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada. [1955]¹⁷⁵

Para Gorostiza, la palabra significa el instrumento para la cabal expresión de la Poesía, si bien ésta puede incidir en otras artes. A continuación explica el proceso, que para un poeta —según el autor— es lo importante:

¹⁷³ Stanton, art. cit., p. 30.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, pp. 191-192.

[...] he creído sentir [...] que la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla. [1955]¹⁷⁶

La Poesía enriquece la palabra cuando penetra en ella; la libera de la estrechez de las denotaciones comunes. Sin embargo, la elocuencia de la palabra poética, para Gorostiza, se funda no tanto en lo que enuncia sino en lo que sugiere. Ella misma no equivale a las esencias, pero a través de *sus paredes así adelgazadas* permite al lector vislumbrarlas.

No todos los lectores descubren las esencias del mundo mediante la ventana que brindan los poemas:

Las artes que trabajan con la palabra [...] encuentran en el orgullo humano una resistencia insuperable a comprenderlas.

Todo porque, como la palabra —o la imagen— tiene un sentido directo universal, hasta las inteligencias más empedernidas la consideran sujeta a un imperio común de todos los hombres. Por eso cuando el poeta da a la palabra un sentido mágico que sólo se penetra por la comunión en la poesía, inflige sin querer una tremenda ofensa a los que no pueden seguirlo. [1932]¹⁷⁷

El problema reside, para Gorostiza, en que todos los seres humanos son aptos para comprender la denotación corriente de las palabras, pero no todos pueden descifrar el *sentido mágico* de que el poeta dota al lenguaje cuando tiene un encuentro feliz con la sustancia poética.

Años más tarde, Gorostiza se explicaría así la impopularidad de la poesía:

[...] en el caso especial de la poesía sucede que su vehículo, el lenguaje, es también el instrumento corriente de comunicación entre los hombres, y mientras cualquier persona sensata estaría dispuesta a reconocer que no pinta, le sería difícil admitir o siquiera pensar (si puede hacerlo) que no habla. Hay quienes, dueños de una cultura general respetable [...], cuando se les coloca frente a una obra maestra de la poesía —si no la entienden— sienten su propia deficiencia como un insulto personal del autor. [1955]¹⁷⁸

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 192.

¹⁷⁷ Gorostiza, "El teatro de orientación", en *ibid.*, p. 29.

¹⁷⁸ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, pp. 193-194.

La deficiencia, según Gorostiza, se encuentra en algunos lectores, que, no poseyendo habilidades para la comprensión de la poesía, culpan al autor. Sin embargo, reconoce que la oscuridad del lenguaje también puede ser responsabilidad de quien escribe. Comentó al respecto a Bernardo Ortiz de Montellano con motivo de *Sueños*:

Debo decirte también, a riesgo de arrancarte una sonrisa de desprecio, que me he declarado incapaz de comprender algunas estrofas en las que has puesto, quizá deliberadamente, un mucho de oscuridad. Los dos primeros contienen sin duda pasajes difíciles; el último no, que tratándose de amor las alusiones todas pueden ser hasta elementales aun siendo incomprensibles. La dificultad, lejos de molestar, estimula y excita. La oscuridad deprime. [1933]¹⁷⁹

La dificultad poética puede descifrarse, por lo que representa un reto estimulante para la inteligencia del lector; en cambio, la oscuridad deprime por inextricable. Si la palabra poética tiene como fin dejar ver las esencias del mundo, transparentarse, sugerir, comunicar, luego entonces su error más grave consiste en volverse oscura.

En otro texto distingue José Gorostiza entre originalidad y extrañeza. La observación va en el mismo sentido que la anterior:

Existe [...] una diferencia capital entre originalidad y extrañeza, porque extrañeza es la que resulta de violar el carácter o las leyes del idioma y originalidad la que el escritor descubre en él, atesorada en su capacidad infinita de expresión. [1955]¹⁸⁰

El escritor, para José Gorostiza, busca la originalidad fundada en un conocimiento sólido del idioma que atesora una *capacidad infinita de expresión*. Pero si el idioma es violentado, se vuelve extraño y puede caer en la oscuridad. Extrañeza y oscuridad impiden a la palabra poética su comunicación.

En la citada carta a Ortiz de Montellano, explica Gorostiza cómo los elementos utilizados en los poemas sólo funcionan si tienen un significado:

Hay en el tercer sueño, si no me equivoco, una especie de cansancio, resultado probable de la tensión que se manifiesta en los anteriores. ¿Se debe a este cansancio el que adoptes innecesariamente algunas fórmulas de modernidad, ya muy manoseadas, como el empleo de

¹⁷⁹ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *ibid.*, p. 162.

¹⁸⁰ Gorostiza, "Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua", en *ibid.*, p. 186.

retruécanos o la alteración violenta del sentido o la colocación de las palabras? Y no es que yo sea enemigo de estos recursos, no, pero creo que no se les debe tomar como más que eso, como recursos, nunca como una finalidad. En tanto el retruécano o la alteración sirvan al poeta para *significar algo*, creo por lo contrario que nada los substituye ventajosamente, pero si se les usa por puro juego poético se cae inevitablemente en un preciosismo superfluo como el de los gongoristas mexicanos del siglo XVII. [1933]¹⁸¹

La finalidad del poema, para Gorostiza, no es la forma en sí misma; ésta únicamente sirve para expresar algo. Para lograr su objetivo —expresar esencias— el poeta puede valerse tanto de la riqueza atesorada en la lengua como de recursos literarios que se justifican en tanto la palabra poética se transparente.

Pero, reconoce José Gorostiza, un buen manejo de la palabra no resulta fácil de conseguir:

El conocimiento y gusto del idioma no se adquieren temprano en la vida y su completo dominio es cosa de la que nadie puede jactarse sin caer en vanidad. De mí sé decir que cada página de mi pluma ha sido una batalla perdida en su favor. Tras largos años de lucha, en los que el escritor persigue hasta el insomnio la palabra precisa, la frase dura y transparente como cristal, se llega al conocimiento de que el idioma es substancia viva, sensible, delicada. El descuido lo marchita, el uso lo gasta y la vulgaridad lo corrompe; pero —y he aquí que entramos en el terreno de lo maravilloso— el amor lo enaltece y de sus esencias escondidas extrae las más inesperadas revelaciones de belleza. [1955]¹⁸²

En estas líneas subyace un concepto de Gorostiza acerca de la literatura: una lucha contra —y por— el idioma. Para llegar a la frase *dura y transparente como cristal* hace falta un trabajo arduo; hace falta amor: hacia la lengua, hacia la poesía. En esta cita, el amor funciona de modo semejante a la sustancia poética, ya que ambos, al incidir —uno en el idioma, la otra en la obra de arte— revelan al ser humano esencias escondidas. Dicho de otra forma, permiten al hombre conocer, no lo aparente, sino lo más interior del mundo y de él mismo.

Porque la palabra es el sutil instrumento con el que trabaja el poeta, porque pelea con ella para encontrar su transparencia, José Gorostiza la sabe viva:

¹⁸¹ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *ibid.*, pp. 162-163.

¹⁸² Gorostiza, "Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua", en *ibid.*, p. 186.

[...] no sería sensato [...] asomarse al diccionario de la lengua como a un museo de historia natural, en cuyas herméticas vitrinas yaciesen las palabras prendidas con afileres a la cruz de su somera descripción. No, para el escritor el diccionario es un catálogo de las mariposas que caza al aire libre, en pleno vuelo, en el día de fiesta de la inspiración. [1955]¹⁸³

No sólo con la inteligencia pretende escribir poesía Gorostiza: él, poeta de la inteligencia, confiesa el papel de la inspiración en la creación lírica. Con la inspiración el poeta ordena palabras para vislumbrar esencias. En el *día de fiesta de la inspiración* se produce el tan deseado cuanto trabajado encuentro entre el ser humano y la Poesía.

Por otra parte, considera Gorostiza, la palabra poética se cumple cabalmente sólo cuando la voz la recrea:

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. [1955]¹⁸⁴

La poesía —como género literario— se realiza *en la totalidad de su perfección* cuando alguien la lee; "necesita de toda necesidad que se le entregue la voz".¹⁸⁵ Cree Gorostiza que esa necesidad proviene de la afinidad entre la poesía y canto, congénita, o sea, de nacimiento, "porque ocurre [...] que así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz".¹⁸⁶

Para el autor la poesía —género literario— se hermana, más que con la música, con el canto, pues en el canto la voz es musical como también en la poesía:

Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aun (en estos tiempos) que la poesía es música y, de un modo más preciso, canto. [1955]¹⁸⁷

Desde su juventud, Gorostiza practicó un tipo de poesía-canto, en la que el ritmo y la musicalidad jugaron un papel crucial. En su poesía canta la voz.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁴ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 195.

¹⁸⁵ *Idem.*

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 196.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 194.

Sin embargo, considera, el contenido del poema no debe sacrificarse a la forma. Repudia la obra de quienes así lo hacen:

Nuestra cultura —la hispánica [...] nos da un poco de la austeridad y llaneza castellanas; pero la geografía perpetúa en nosotros, al mismo tiempo, una irreductible inclinación de los antiguos mexicanos hacia lo deslumbrante. ¡Cuántas veces cambiamos, todavía, una idea de oro por una frase de vidrio! [1930]¹⁸⁸

Frase de vidrio aquí no equivale a palabra *transparente* sino a frase *vacía*, si bien deslumbrante. Gorostiza recalca que no se debe confundir la poesía —género literario— con la sola forma. Fondo y forma del poema son inseparables. Para la poesía

[...] su apariencia exterior, no le es separable sino en teoría. Éste es el castigo para el pecado original de tomar una forma. [Publicación póstuma, 1990]¹⁸⁹

Cuando la sustancia poética incide en la forma ya no puede separarse más de ella. Contenido y forma son abstracciones del crítico que analiza un poema: en realidad —en la realidad literaria— constituyen dos aspectos de una unidad indisoluble.

En *Notas sobre poesía*, José Gorostiza reflexionó acerca del delicado proceso que sigue la construcción del poema. Según él, hay tres tipos de desarrollo poético.

En el primero, que se podría llamar desarrollo plástico, el poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar. Tiene un plano anterior, luminoso e incisivo [...] es finito, porque ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y se acaba, de suerte que el autor mismo podría retocarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo. Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación. [1955]¹⁹⁰

Como ya se mencionó, los borradores de Gorostiza atestiguan que probablemente él mismo siguió este método, al menos en sus obras de madurez. Se presenta así otra cuestión problemática. En "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*" (1937) el autor identifica el desarrollo plástico con la parálisis y la inmovilidad, y encuentra su

¹⁸⁸ Gorostiza, "Morfología de *La rueda de aire*", en *ibid.*, p. 140.

¹⁸⁹ Gorostiza, "Encuesta", en *ibid.*, p. 189.

¹⁹⁰ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 196.

realización en la poesía de Villaaurutia, que le sabe a naturaleza muerta.¹⁹¹ La contradicción entre la adopción del desarrollo plástico en la práctica y su crítica en prosa —sólo dos años antes de la publicación de *Muerte sin fin*— se resuelve finalmente en *Notas sobre poesía*: ahí reconcilia su razonamiento crítico con su ejercicio poético en lo referente a este punto. Esta contradicción puede interpretarse en el mismo sentido que su postura ante la poesía pura: le preocupa que la poesía —como género y como sustancia poética— acabe por asfixiarse en el rigor. La reflexión sobre los tipos de desarrollo en el poema habría también de hacer crisis en *Muerte sin fin*, una crisis sin duda fecunda pues da pie a su valoración del juego entre opuestos que interviene en la creación de la poesía.

Gorostiza distingue un segundo tipo de desarrollo:

El poema suele también tener un desarrollo dinámico. Puesto en marcha, avanza o asciende en continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación [...] las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente [...]. [1955]¹⁹²

El desarrollo dinámico, a diferencia del plástico, no sigue un plan previo; además, su extensión resulta ilimitada, mientras que la del primero se ciñe a los límites que el poeta propone inicialmente.

Existe, para Gorostiza, un tercer tipo de desarrollo poético:

Tenemos, por último, un poema en que no se nota el crecimiento. De la primera a la última línea crece y va tomando cuerpo insensiblemente como en el desarrollo de un ser vivo, de un fruto o de una flor, hasta que alcanza sin esfuerzo, naturalmente, el tamaño, la estatura, la proporción que le dicta su propio aliento vital. [1955]¹⁹³

¹⁹¹ En *ibid.*, p. 171. Cfr. nota 135 de este capítulo. No fue Gorostiza el único que entendió la poesía de Villaaurutia como un esfuerzo de plasticidad. Jorge Cuesta, ya en 1927, encuentra que para Villaaurutia "La ventana es su espejo, cuyo paisaje, sobrio y reducido, se ha dejado elaborar por los ojos atentos y, mejor que jardín, se ha vuelto ya invernadero. Los ojos le han dado su nueva calidad; una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo. [...] No altera el mundo, lo refleja exacto; pero ya lo impregnó de su luz metálica, y el solo cambio de posición a que lo obliga basta para imponer a la mirada el artificial camino por donde lo reconstruye y lo ordena dándole su nuevo sentido. / Villaaurutia dibuja, no canta; hace la poesía con los ojos." "Reflejos de Xavier Villaaurutia", en *op. cit.*, p. 121. Sin embargo, Cuesta, a diferencia de Gorostiza, no dice estas palabras en detrimento de Villaaurutia.

¹⁹² Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 196.

¹⁹³ *Ibid.*, pp. 196-197.

La extensión, en este tipo de desarrollo, se alcanza *como sin esfuerzo*; el tamaño es natural, determinado por el mismo poema. A diferencia del poema de desarrollo dinámico, una obra de esta clase no puede expandirse ilimitadamente.

José Gorostiza poseía un conocimiento lúcido de las maneras de escribir un poema, y meditaba concienzudamente para elegir la más propia para su personal búsqueda. El hecho de que *Muerte sin fin* presente una estructura tan perfecta —y tan perfeccionista—, se debe a la decisión del poeta que conoce a fondo las posibilidades de la creación artística.

Gorostiza sintió predilección por el poema extenso, levantado con un plano de unidad. Sobre el punto, expresó 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, insisto, aun cuando no esté completamente lograda, no es posible dejar de admirar en la intención. [1933]¹⁹⁴

Antes y después de escribir *Muerte sin fin*, Gorostiza admiró los poemas extensos con unidad de construcción:

En su *Defensa de la poesía* observa Shelley que "las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema". Nada más cierto ni, cuando así pasa, menos afortunado; pues ¿qué se diría de una casa en la que cada una de sus habitaciones fuese admirable, pero todas juntas no pudieran integrar la unidad en que consiste justamente una casa? [...] La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos.

En la actualidad, el poeta no suele proponerse problemas de construcción. [...] 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. [1955]¹⁹⁵

Gorostiza concebía al poema como un edificio literario. Si el poema se emparenta con el canto por su musicalidad, se hermana con la arquitectura por su construcción. *Muerte sin fin* representa el caso más claro de poema-edificio en su obra, que no deja de cumplirse aun en *Del poema frustrado*: con los tabiques de sus textos aislados, se levanta una

¹⁹⁴ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *ibid.*, p. 161.

¹⁹⁵ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 197.

edificación de plan unitario—y de planos iluminados— en virtud de la inclusión del "Preludio" y del "Épodo".

La afición de Gorostiza por la construcción poética lo llevó desde su juventud a la admiración por el soneto, que "proporciona ocasión de construir de veras, conforme a un modelo feliz".¹⁹⁶ Además, encontraba ya en 1928 que *Canciones para cantar en las barcas*, aunque culpable a sus ojos de "debilidad arquitectónica", permitía vislumbrar un "no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura".¹⁹⁷

La planeación, la construcción y la unidad del poema llevan casi inevitablemente al tema de la inteligencia:

De ninguna manera queremos [...] que el solo instinto o la sensibilidad sola presidan la realización de la obra de arte, aunque determinen, como de hecho sucede, su concepción. Conociendo el importantísimo papel de la inteligencia y la necesidad de que el artista la aplique a sí mismo en su aspecto de facultad crítica, creemos a la vez que la inteligencia, mientras más fina, más debe empeñarse en evitar que los accidentes de la composición alteren o dañen a la idea primera, a fin de comunicámosla apenas elaborada, con el estigma aún —si estigma es— de su temblor original. [1930]¹⁹⁸

El proceso de escritura usa de la inteligencia, pero no significa que el resultado —el poema— sea un producto frío. Al contrario: la función de la inteligencia en el género de la poesía se justifica, según Gorostiza, en tanto sirva para comunicar, aún con su *estigma original*, con el *temblor* prístino de su gestación, el encuentro del artista con la sustancia poética en el *día de fiesta de la inspiración*.¹⁹⁹ De esta manera, la inteligencia no congela

¹⁹⁶ *Idem*. Sin embargo, sus propios sonetos no le satisficieron del todo. Como ya se dijo, sólo recogió para un libro los de la serie "Presencia y fuga" (*Del poema frustrado*).

¹⁹⁷ Gorostiza, "Declaración", en *Prosa*, p. 122.

¹⁹⁸ Gorostiza, "Morfología de *La rueda de aire*", en *ibid.*, p. 137.

¹⁹⁹ Se presenta una confrontación de la inspiración y la inteligencia en el pensamiento de Gorostiza. Si es un poeta que privilegia notoriamente el ejercicio intelectual, no desdeña el concepto de inspiración, y aun hace de los rigores del intelecto sus colaboradores en el texto arriba citado. Cabría meditar hasta qué punto coincide esta postura con Robert de Souza, el apologista de Bremond: "En étudiant le phénomène de l'inspiration, prenons les trois états par où il passe. Que ce soit dans l'état premier de *réception*, lorsque le poète est mis en contact avec les éléments qui doivent susciter l'œuvre ; dans l'état second de la *condensation*, lorsque les éléments reçus se transforment dans le travail intérieur où l'œuvre s'élabore ; dans l'état enfin de l'*émission* réalisatrice ; — presque jamais une onde consciente n'unit ces trois phases de l'inspiration, quand des années de distance ne les séparent point quelquefois, sans que l'inspiré ait prévu que les deux premières se résoudreient en poème, ni quel poème en sortirait. [...] Cela ne veut pas dire que

la idea en una forma: la dota de una construcción viva y palpitante. En otros términos, con la inteligencia el escritor planea una construcción que participe de la emoción estética al lector.

José Gorostiza señaló que el uso de la inteligencia en la escritura de la poesía fue la característica común de los Contemporáneos:

[...] 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. [1937]²⁰⁰

Gorostiza prefirió un tipo de poesía que se creara bajo la vigilancia de la inteligencia. Sin embargo, precisó, el concepto de rigor crítico se debe matizar:

Pero "rigor crítico", a secas, no significa mucho. Hasta se podría creer que sólo se trata en el fondo de una simple retórica. No, este rigor crítico hay que entenderlo como una cosa viva, cambiante, pues la tragedia del grupo, y aun de la generación toda de —digamos— 1921 se cifra en él. 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 la 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". [1937]²⁰¹

Gorostiza cuestiona aquí la poesía pura de Valéry al mencionar las últimas consecuencias del proceso de decantación: la eliminación de lo vivo. Se hace evidente asimismo el cuestionamiento con la cita de *Monsieur Teste*.²⁰² Gorostiza muestra de esta forma su

l'intelligence seconde ne joue dans la création son rôle. Une sorte de pont met en communication les deux rives opposées de la forêt et de la plaine, du sentiment et du jugement [...]. Robert de Souza, "Un débat sur la poésie", en Bremond, *op. cit.*, pp. 251-252.

²⁰⁰ Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, p. 169.

²⁰¹ *Ibid.*, pp. 169-170. Elabora Gorostiza en este texto un examen generacional. Exime de haber caído en un "horror a la vida" en la poesía a Jaime Torres Bodet, Salvador Novo y Carlos Pellicer. Condena, como ya se vio, a Xavier Villaurrutia.

²⁰² Dice este personaje en el texto de Valéry: "Je rature le vif... Je retiens ce que je veux." *Monsieur Teste*, p. 29. Stanton ya ha notado que Gorostiza cambió el tiempo verbal quizá por haber citado de memoria (art. cit., p. 41). El pasaje expone que la memoria de M. Teste funciona como una criba

preocupación por los peligros del intelectualismo, del rigor y del purismo en la poesía. Consciente de que su propia lírica se debe en gran medida a su riguroso intelecto, sabe también de la asfixia. *Del poema frustrado* puede leerse como una evidencia de las torturas del rigor; *Muerte sin fin*, como la representación de un drama cuyos antagonistas serían —entre muchos otros— la inteligencia y la emoción, la forma rígida y lo informe, la fascinación por la pureza y la constancia de su imposibilidad.

En otro texto expresó Gorostiza que la poesía que se funda nada más en las sensaciones se condena:

Me parece que [...] así como el romanticismo apelaba a nuestros sentimientos, esta poesía [semejante a la de *Sueños*] apela a nuestras sensaciones, las excita, las amplifica o disminuye, juega con ellas hasta que no acaba por embotarlas; en fin que, si a otra cosa se parece, no puede ser sino al perfume. ¡Lástima que no se pueda fundar un arte duradero en ninguna sensación! La sensualidad, el puro goce de los sentidos, está destinada, como ellos, a subsistir, esto es, a nutrir su capacidad de ejercerse, por el olvido; que si no ¿qué haríamos, al tocar una rosa, para saber que no estábamos tocando una piedra? El único beso de amor, contrariamente a lo que piensa el cine, es el beso que no dura; pero el poema que no dura podrá equipararse a un beso, a un aroma, a una caricia, mas no a un poema. [1933]²⁰³

Para Gorostiza el arte no debe fundarse únicamente en el sentimiento ni en la sensación. El poema que parte sólo de la sensación es como un perfume, no dura; y el poema que no dura, no lo es en realidad, según su perspectiva.

El concepto de duración del poema se vincula con el de actualidad:

Ninguna obra del hombre tiene menos actualidad que la obra artística y ninguna, quizá por eso mismo, tiene mayor capacidad de duración. La actualidad de un cuadro está limitada por la del siguiente, a menos que, como suele suceder, el siguiente sólo sea una repetición del anterior. [1933]²⁰⁴

El arte para Gorostiza es una investigación incesante acerca de quién es el artista mismo. Una pintura, un poema responden provisionalmente; de allí que se vean limitados por el

con la cual edita la realidad. El narrador observa que tal tipo de memoria es una facultad educada y transformada, una gimnasia intelectual.

²⁰³ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *Prosa*, p. 163.

²⁰⁴ Gorostiza, "La pintura de María Izquierdo", en *ibid.*, p. 38.

surgimiento de la obra siguiente. Cuando se pinta un nuevo cuadro, la respuesta del anterior ya no es actual para el artista. Y sin embargo, las obras sucesivas —poemas y pinturas— duran para los demás si es que han propuesto, desde su tiempo y su espacio específicos, respuestas a las preguntas sobre lo trascendente.

Más tarde afinaría José Gorostiza su concepto de duración y actualidad de la poesía. Analizando *Cripta*, encontró el carácter temporal de este género literario:

las artes plásticas, perennes, a las que imagino como crecimientos del tacto, obedecerían a la necesidad de mantener viva —en el cuadro, en la estatua, en el jarrón— nuestra sensación del espacio. Las demás artes, efímeras, como el canto, la música y la poesía, nos servirían para captar una sensación infinitamente más fugitiva: la del tiempo. [...] A estas artes me las imagino nacidas de los pies del hombre, como un crecimiento de su facultad de andar. Pero andar es morir. La diferencia entre unas y otras artes está, válgame la paradoja, en que el hombre vive en la muerte de una estatua, mientras muere en la vida de un poema. [1937]²⁰⁵

El autor deslinda el significado de duración en poesía mediante una brillante paradoja. La poesía, efímera en tanto que expresión del tiempo, dura en el poema vivo; a la vez, su vida se nutre de su muerte. Pues sólo lo vivo muere: éste será uno de los temas principales de *Muerte sin fin*.

Gorostiza explica, a partir de los elementos de la escritura, la paradoja de que el poema vivo muera:

la poesía —no la increada, no, la que ya se contaminó de vida— ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela. [1955]²⁰⁶

La sustancia poética —Poesía increada— no muere, sino la poesía que ya se escribió, la que se *contaminó de vida*. Muere, fatalmente, por viva, y por la inconstancia en la aceptación de escuelas y estilos literarios.

Ahora bien, si la obra surge inscrita en una escuela poética, no nace como producto de ella para Gorostiza:

Y no suelo considerar las obras poéticas como un producto de escuelas poéticas. En general, si en una obra de arte, digamos un cuadro del

²⁰⁵ Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *ibid.*, p. 172.

²⁰⁶ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 200.

Renacimiento de autor anónimo señalamos en él como escuela de Giotto, no son ni un Giotto ni un Renacimiento. Pierde valor la apreciación de la obra. [1968]²⁰⁷

La obra poética representa, para José Gorostiza, una respuesta individual del propio artista. Por eso no puede decir que una pintura sea un Giotto o un Renacimiento sin falsear en algo su apreciación crítica.

Por otra parte, Gorostiza concluyó finalmente que lo importante para la poesía no es la duración sino la intensidad:

Después de todo, ni la individualidad ni la duración de una obra deben montar a mucho en los cuidados del espectador. En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. [1955]²⁰⁸

El escritor ha cambiado su punto de vista. Si años antes sostuvo que el poema que no dura no es poema, ahora expresa que el poema no se justifica por su duración sino por su intensidad, semejante a la del milagro. Lo importante es transmitir ese temblor, esa emoción del encuentro con la Poesía, aunque sea por unos segundos. El poema terminará por morir, en virtud de su escuela y estilo, pero no importa ya para Gorostiza: significa un *milagro* y quien lo consigue es, en estricto sentido, un verdadero *creador*.

El *milagro* de la poesía se funda, según Gorostiza, en el viaje que se puede realizar a través de ella:

Decía Lao-Tsé: "Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino del cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que sin moverte, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, crearás."

He aquí descrita, en unas cuantas prudentes palabras, la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Uno de estos caminos es la poesía. Gracias a ella, podemos crear sin hacer; permanecer en casa y, sin embargo, viajar. [1955]²⁰⁹

²⁰⁷ Gorostiza, "Carlos Pellicer", en *ibid.*, pp. 214-215. Hacía cuarenta años que Jorge Cuesta había expuesto en su prólogo a la *Antología de la poesía mexicana moderna* el afán de los Contemporáneos por la valoración de la obra en sí misma, independientemente de su escuela: "nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela, cada poema del resto de la obra: arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee. Y hemos tenido cuidado de no prestarle una nueva sombra que lo proteja." En Cuesta, *op. cit.*, p. 142.

²⁰⁸ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 201.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 193.

La poesía representa para Gorostiza un camino de salvación porque con ella el hombre rompe las barreras del espacio y del tiempo. No es que se eternice por sus escritos: trasciende, así sea por un segundo, para sí mismo, la fugacidad de su vida personal y la estrechez de su habitación privada. A la vez, la palabra poética lo eleva al nivel de creador, pues, aunque no crea en un sentido divino, sus palabras construyen un mundo —efímero, sí—, pero mucho más intenso que el cotidiano.

Gorostiza ahonda también en una preocupación que lo acechó desde *Canciones para cantar en las barcas*: la del viaje. Como Xavier Villaurrutia, se inscribe con *Notas sobre poesía* en la tradición literaria del viaje inmóvil: una exploración del propio ser humano, una aventura vital, un recorrido interior llevado a cabo por medio del arte.²¹⁰

José Gorostiza expuso también en sus prosas ideas sobre el poeta. Habló en específico del creador mexicano y de cómo se relacionaba con su entorno en aquella época. Asimismo, expresó sus opiniones sobre el poeta en general desde un punto de vista teórico.

Para Gorostiza, la profesión del escritor no existía en México por esos años:

La profesión del escritor no ha existido nunca entre nosotros [...] a falta de las condiciones sociales en que la literatura se hace una profesión, el escritor ha subsistido hasta ahora artificialmente, como en un invernadero, al calor de la protección oficial o particular; protección que se ha ido retirando gradualmente, aunque sin deliberación alguna, a partir de la Revolución, aun a los intelectuales que se han formado después de 1910. [1931]²¹¹

Profesión de escritor equivale en estas líneas a aquella en la que el artista hace de su escritura un medio de vida, un trabajo remunerado. Como en México esto no ocurría

²¹⁰ Vicente Quirarte señala: "El viaje supone así, como para la mayor parte de los poetas modernos, una exploración interior, ese viaje alrededor de la alcoba que Villaurrutia habrá de defender y cultivar a lo largo de su obra. [...] Es el 'viaje inmóvil' que Gorostiza emprende frente a la contemplación del agua entre las paredes del vaso, o el que Cuesta inicia frente a la fugacidad del instante. En el caso de Owen, ese Simbad que no pudo encontrarse a sí mismo sino perdiéndose [...], el viaje es más insólito [...]." "Xavier Villaurrutia: viaje alrededor de la alcoba", en *Perderse para reencontrarse: bitácora de Contemporáneos*, p. 32. Por su parte, hace notar Guillermo Sheridan que en 1926, un año después de la publicación de *Canciones*, "El viaje es un asunto determinante [...] del 'grupo sin grupo' y, con mayor justicia, de la 'generación bicápite' [Villaurrutia y Novo] plus Owen. De Gorostiza [...] también: es el primero que integra como funciones emblemáticas en sus poemas a Simbad y Ulises (el mismo viajero de nombre dual); Novo y Villaurrutia prefieren al Hijo Pródigo." *Los Contemporáneos ayer*, p. 222.

²¹¹ Gorostiza, "Hacia una literatura mediocre", en *Prosa*, p. 152.

según Gorostiza, los escritores buscaron medios alternativos de subsistencia. El mecenazgo particular u oficial, en la época posrevolucionaria, tendía a desaparecer.

El hecho de que el escritor no viviera de su labor artística, en opinión de Gorostiza, repercutió en que los poetas se desinteresaran por gustar al público:

Puesto que escribir no sólo resulta incosteable, sino que es mal visto o visto con conmiseración, cuando no incapacita materialmente para la lucha por la vida, nada más natural que el escritor haga de su oficio un pasatiempo refinado y secreto, que no se cuida mucho de que entiendan o no entiendan los demás. Nadie que haya de tener amores imposibles querrá tenerlos con la cocinera, cuando puede cifrar sus pensamientos en la reina de Saba con idénticos o mejores resultados. [1931]²¹²

Gorostiza explica la impopularidad de la poesía a partir de dos causas: una, teórica, provocada por la naturaleza misma de la materia prima con que trabaja el poeta —la palabra—; y una segunda, práctica, que se deriva de las condiciones sociales de México.

Además, señala Gorostiza, el público sostiene una relación problemática con la obra de arte. A menudo no se acerca a ella, a pesar de admirarla:

[...] el público prefiere la exuberancia porque cree encontrar en ella un fondo de heroicidad. Confunde al artista con el héroe y quiere mirarle salir sonriendo, una y otra vez, de la jaula de los leones, después de muchas, largas y muy patentes dificultades. Por eso, aunque no lo escucha, admira a Wagner; por eso, aunque la admira, no lee la *Divina comedia*. [1930]²¹³

Sostiene Gorostiza que el público desdeña las obras sencillas porque encuentra en la exuberancia algo de heroico: confunde al artista con un Ulises que debe enfrentar mil peripecias en el desarrollo de su obra... Para este autor, si se tratara de complacer siempre al público, no existirían obras de arte sencillas (aparentemente) como las *Canciones para cantar en las barcas* ni esos haikai musicales (el *Catálogo de flores* de Milhaud) de los que habla en la citada reseña. El artista ejerce porque disfruta el arte, no para complacer al público: "Lupe Medina de Ortega no es una cantante profesional, no canta para gustar, sino porque le gusta a ella."²¹⁴ De la misma manera, para Gorostiza un poeta no crea con el fin de gustar sino por el placer estético que obtiene de su ejercicio.

²¹² *Ibid.*, pp. 153-154.

²¹³ Gorostiza, "Lupe Medina de Ortega", en *ibid.*, p. 66.

²¹⁴ *Idem.*

Más de veinte años después, seguía pensando que en México no existía la profesión de escritor:

Nunca fui un escritor profesional que consagrarse su vida a las letras. Hubiese querido serlo —¡quién lo duda!—, pero como tantos otros compañeros de letras, hube de poner la mayor parte de mi esfuerzo, ya que no la mejor, al servicio del Estado. No me duelo de ello, me enorgullezco. He creído siempre y creo que no es perjudicial para México el que no exista todavía en el país un profesionalismo literario propiamente tal, porque así el escritor —que obtiene el sustento en otras fuentes— no se siente obligado a obsequiar las preferencias del gran público y produce a su sabor en un clima de perfecta libertad. [1955]²¹⁵

Uno de los mayores poetas mexicanos declara no haber sido un escritor profesional: sus palabras no proceden de una falsa modestia sino de la conciencia de no haber vivido jamás de su escritura. Encuentra un aspecto positivo en la ausencia del profesionalismo literario en el país: el poeta goza de libertad. Tal vez por defenderla, optó desde su juventud por conseguir otras fuentes de ingresos como la diplomacia.

Para Gorostiza, la libertad no se equipara con nada:

La sensación de libertad que experimenta el artista no tiene igual ni paralelo, siempre que su persona no esté comprometida con ella misma, o con otros, a poner su habilidad al servicio de un interés extraño.

Un poeta en su cuarto, solo, junto con una hoja de papel y frente a las potencias extraestelares que mantienen el orden y la armonía del universo, éste es el hombre más libre del mundo, y en el mundo no existe más bueno ni riqueza más rica que la libertad. [1968]²¹⁶

El poeta es el hombre más libre del mundo, y nada hay mejor que la libertad: feliz definición del poeta en general y de Gorostiza en particular. Atado casi siempre al escritorio de su oficina, no necesitó más que una hoja de papel y su genio poético para realizar su viaje inmóvil.

Un poeta tiene innumerables compañeros de creación, sin embargo, opina Gorostiza, debe sentirse como si fuera el único:

El poeta no ha de proceder como el operario que, junto con otros mil, explota una misma cantera. Ha de sentirse el único, en un mundo

²¹⁵ Gorostiza, "Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua", en *ibid.*, p. 187.

²¹⁶ Gorostiza, "El Premio Nacional de Letras de 1968", en *ibid.*, p. 213.

desierto, a quien se concedió por primera vez la dicha de dar nombres a todas las cosas. [1955]²¹⁷

El poeta se convierte en un nuevo Adán... Gorostiza estaba consciente de que la poesía —género literario— consiste en una labor extenuante, que comporta muchos siglos de búsqueda para la humanidad. "Se trabaja en común para la poesía, aunque cada poeta se encierre en su torre de marfil."²¹⁸ No obstante, el poeta no tiene por qué saber esto o, en todo caso, no tiene para qué recordarlo, ya que "la conciencia histórica asesinaría a la musa dentro de él".²¹⁹ Por eso, según este autor, el poeta debe sentirse la única y la primera persona con la capacidad de recrear el mundo por medio de la palabra.

Por otra parte, piensa Gorostiza que el poeta posee una habilidad innata que se perfecciona con el oficio: "El poeta nace, es verdad, pero una vez nacido, se hace."²²⁰ El trabajo de perfeccionamiento de lo innato sólo resulta asequible para unos cuantos, de ahí que sólo una minoría sea capaz de escribir poemas, de ahí también que únicamente una minoría cuente con la preparación para disfrutarlos.

Gorostiza opina, asimismo, que la función del poeta se centra en su labor creadora.²²¹ Según su opinión, el escritor descubre la sustancia poética y —cuando puede— la plasma en palabras transparentes. Su papel no consiste en desentrañar de manera sistemática el misterio de la poesía, sino en ejercerlo. El poeta, cuando escribe poesía, no es filósofo ni crítico. El punto resulta importante para comprender *Muerte sin fin*: aunque evidentemente se desprenden de sus versos ideas filosóficas, Gorostiza tenía la conciencia de estar escribiendo *poesía* y no filosofía. También interesa el punto para dilucidar por qué el autor no se concibió a sí mismo como crítico profesional a pesar de haber ejercido la crítica con toda lucidez.

Aun en *Notas sobre poesía*, su mejor trabajo teórico, Gorostiza eludió aceptarse como crítico:

El poeta tiene ideas acerca de la poesía [...]; pero faltas de articulación y de método, no sería posible ensartarlas en un cuerpo de doctrina sino, nada más, ofrecerlas en estado de naturaleza, como impresiones personales [...]. [1955]²²²

²¹⁷ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 200.

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 193.

²²¹ *Ibid.*, p. 190.

²²² *Idem.*

José Gorostiza se sintió siempre un diletante en el campo de la crítica. En su pensamiento no cabía la posibilidad de que un poeta pudiera funcionar como crítico profesional sin dejar de ser lo primero. Hubo un momento en el que padeció incluso aversión por la crítica. Expresó a Bernardo Ortiz de Montellano:

Te agradezco mucho la ocasión que me ofrece tu carta del 16 de noviembre para escribir unas líneas sobre tu libro *Sueños* en un tono más íntimo que el de la crítica abierta, cuyo énfasis magisterial ha chocado siempre con un espíritu como el mío, tan dudoso como enemigo de toda afirmación, y te lo agradezco particularmente ahora que, sin saber por qué causa, vengo experimentando una como repugnancia por la literatura —no en los demás, por supuesto, sino en mí— y de manera más definida por la crítica.

Esta repugnancia, que sólo es una prolongación de la que, de tiempo atrás, me producen los espejos, ha llegado a minar en tal forma mi capacidad de juicio que mi primera reacción ante cualquier cosa me aparece en la forma de una prohibición de pensar en ella [...]. [1933]²²³

Estas palabras, explicables parcialmente por los problemas personales que enfrentaba Gorostiza, descubren también una idea más duradera que no se produjo por la simple coyuntura biográfica: el poeta cree tener un espíritu *tan dudoso como enemigo de toda afirmación*. Si el arte representa una constante investigación que se termina con la respuesta definitiva, nada más consecuente que quisiera buscar sin limitarse ante el hallazgo de la solución final. El poeta investiga, por lo tanto, cuestiona, duda y no se conforma con las certezas de la afirmación. Pues la esencia del quehacer artístico, para Gorostiza, radica en la búsqueda a que mueve la duda y no en el hallazgo con el que culmina y muere a la vez.

Paradójicamente, el escritor sentía en aquellos momentos una cierta repugnancia por la investigación que comportan la literatura y el espejo. La idea, a diferencia de la expuesta anteriormente, surgió en efecto de sus circunstancias personales y —más allá de éstas— del difícil momento que enfrentaban los Contemporáneos.²²⁴

²²³ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *ibid.*, p. 160.

²²⁴ "A partir de 1930, Gorostiza recorre un proceloso mar de desconcierto [...]. Pero esto no sólo le sucede a él: la generación ingresa a una crisis de madurez [...]. El rigor crítico, la feroz lucha por la vida en oficinas que dependen de padrinos temperamentales, la competencia denodada por el prestigio literario, todo colabora a diluir la amistad del grupo en un rito de pasaje al que ya no le basta con el afecto. Quizá Gorostiza se empeña en preservarlo porque le cuesta un trabajo enorme parirse a sí mismo del cobijo de su secta. El grupo se desbarata entre la muerte (la prematura de

Para Gorostiza, el poeta no es un crítico como tampoco es un retórico. No le impone caminos preestablecidos a su arte.²²⁵ Expresó su propia poética a manera de *impresiones personales* que no conformaban, en su opinión, una doctrina, y que tampoco significaban reglas que los demás escritores *deberían* seguir. La función del poeta, según su opinión, radica en su quehacer creador y, por lo tanto, su reflexión acerca de aspectos teóricos se efectúa en segunda instancia como derivado de su función esencial; de la misma forma, sostiene, el papel del poeta no consiste en reglamentar sino en permitir inteligentemente que la poesía —léase género literario— "siga libremente por los más inesperados caminos y unirse a ella en la aventura".²²⁶

Así como el poeta deja en libertad a la poesía cuando escribe, cree Gorostiza que la poesía se independiza de su creador cuando éste ha puesto el punto final:

La obra de un escritor, una vez que se ha definitivamente concluido, como es mi caso, ya no le pertenece. La sensibilidad de los demás, el aprecio que les merezca, el gusto del momento, son los que con grandes o pequeños cambios van señalando día a día el valor actual de la obra. Las estimaciones del autor cuentan poco. [1968]²²⁷

Para José Gorostiza la función del poeta empieza y termina en la escritura. Deja la valoración de su obra a cargo del público: el poema es su creación, no su pertenencia.

En su carácter creador, el poeta participa de la divinidad:

El prestidigitador, el mago de circo, nos hacen creer que la apariencia de una manzana es realmente una manzana; pero el poeta —y esto es lo que hay en él de dios— nos hará una auténtica manzana que, tal vez, a nuestros ojos, no tenga la apariencia de una manzana. [1937]²²⁸

González Rojo), las riñas sembradas desde que al sólido grupo inicial se agregaron los Contemporáneos tardíos, las deserciones obligadas por el exilio interior de unos o por la vida diplomática de otros, el hartazgo de las continuas querellas contra el Estado u otros escritores. La persecución de la revista *Examen* en 1932 les exige un último, pundonoroso, momento de solidaridad, pero el episodio arroja una secuela de discordia que en algunos casos resulta irreparable. [...] Gorostiza se decide por levantar el inventario de su alma y emprender, con ella sola, su esfuerzo final." Sheridan, "José Gorostiza en sus cartas", en *Epistolario (1918-1940)*, pp. 25-26. Más adelante se comenta que a partir de 1933 Gorostiza trató de rehacerse, aunque se siguiera descalificando literariamente. *Idem*.

²²⁵ Gorostiza, "Encuesta" (publicación póstuma, 1990), en *Prosa*, p. 189.

²²⁶ *Idem*.

²²⁷ Gorostiza, "El Premio Nacional de Letras de 1968", en *ibid.*, p. 212.

²²⁸ Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *ibid.*, pp. 165-166.

El escritor no sólo *recrea* el mundo sino que en verdad *crea* otro distinto en la palabra. El poeta no es un dios: es un *hombre de Dios*.

Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede —a semejanza suya— sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía. Entre todos los hombres, él es uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de Dios. [1955]²²⁹

El poeta José Gorostiza, *hombre de Dios*, supo sostener la intensidad del milagro.

2.2.4. Poética en la correspondencia tardía

En algunas de las 91 cartas que van de 1930 a 1940 —correspondientes a los años de madurez literaria de José Gorostiza—, se expresa una poética paralela a la concepción, el desarrollo y la publicación de *Muerte sin fin*. Como anota Guillermo Sheridan, resulta sintomático que el epistolario termine justamente en 1940:

Si fuera útil proponer el argumento subyacente de la historia que este epistolario contiene, ése sería el de la historia de la redacción de *Muerte sin fin*, desde que en la carta a Villaurmutia aparecen ideas que llegarán años más tarde al poema, hasta las reflexiones que sobre él, ya publicado, hace para Torres Bodet. Rebasa a la casualidad que el fin del epistolario coincida con la aparición del poema (y en otro plano, con el inicio de la nueva guerra mundial). Se diría que, después de él, el resto de la vida que a Gorostiza le queda por morir tuvo en la terminación de la correspondencia un signo de su irrelevancia. Podría tenerse así la justificada impresión de que la vida entera del poeta estuvo dirigida a redactar ese "himno fúnebre", ese vasto canto luminoso, irónico y desolado.²³⁰

Según el mismo Sheridan, las cartas escritas entre 1930 y 1940 pertenecen a las etapas segunda y tercera del epistolario. La segunda, para este crítico, comprende los años de 1929 a 1933, época de crisis para los Contemporáneos, Gorostiza incluido. La tercera se extiende desde 1934 hasta el final de la correspondencia; atestigua —para Sheridan— la

²²⁹ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 201.

²³⁰ Guillermo Sheridan, "José Gorostiza en sus cartas", en *Epistolario (1918-1940)*, p. 30.

reconstrucción que el poeta hizo de sí mismo a partir de sus escombros, esfuerzo coronado con *Muerte sin fin*.

Para José Gorostiza, como ya se dijo, la poesía implica el ejercicio de rigurosas disciplinas intelectuales, en tanto que la autocrítica se asume como apoyo indispensable de la creación literaria. Después de expresar a Enrique Manguía sus opiniones sobre los poemas de *Caras en ébano* y unos inéditos, reflexiona:

Pero presumo, querido Enrique, que me he puesto ridículamente retórico. ¿Qué pueden interesarle a usted, después de todo, estas opiniones que ya usted analizó seguramente en el momento mismo de la concepción? Hoy día la crítica, cuando no se la concibe como un arte *per se* ¿debe figurar más bien entre los ejercicios sociales? No tiene más valor que un cumplido o una majadería, *porque el poeta sabe de antemano*. [1934]²³¹

Gorostiza minimiza su ejercicio crítico ante las obras ajenas, quizá porque no acababa de salir de su ya aludida crisis de descalificación propia. Sin embargo, el pasaje resulta relevante porque subraya el papel que le concede a la inteligencia dentro del proceso creador de la poesía.

En la misma carta, toca Gorostiza el punto de la extrañeza en el lenguaje poético al recriminarle a Manguía cargar con significados de lenguas extranjeras las palabras castellanas:

La seducción de los matices extranjeros que en el castellano se esconde, aclara ese deseo suyo de violentar la significación de las palabras. Lo aclara pero no lo justifica. La única justificación posible en este caso la dan las palabras mismas, cuando reproducen en otra mente, bajo la cadencia habitual, el matiz de significación con que quisimos diferenciarlas. [1934]²³²

²³¹ Carta # 126, de Gorostiza a Enrique Manguía, México, D.F., 20 de agosto de 1934; en *ibid.*, p. 309. En lo que respecta al concepto del poeta como su propio crítico, opinaba Cuesta de Villaurrutia en 1927: "Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas [...]; su mejor obra de crítica [es] *Reflejos*, libro de poesías." "*Reflejos* de Xavier Villaurrutia", en *op. cit.*, p. 122.

²³² Carta # 126, de Gorostiza a Enrique Manguía, México, D.F., 20 de agosto de 1934; en *Epistolario (1918-1940)*, p. 309.

De la misma manera que en los textos de su *Prosa*, Gorostiza opina en su correspondencia que el lenguaje poético tiene como fin comunicar, por lo que dotarlo de extrañeza resulta más un defecto que una virtud.

Un año después de la reconvención epistolar a Munguía, José Gorostiza expuso ideas que retomaría en *Muerte sin fin*:

No conozco nada más semejante a las sirenas de la nostalgia. Todo lo canta al oído. Y en el fondo, por eso es fuerte, viene de lo más primitivo que hay en el hombre, tan primitivo que no creo que sea innato siquiera de la naturaleza animal. Lo propio del animal es desplazarse, así como lo propio de la planta es radicarse. 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 la oscura conciencia de las plantas y del sueño profundo del mineral. [1935]²³³

En el canto IX de *Muerte sin fin* se aprecia una suerte de involución en la que el ser humano, los animales, los vegetales y, por último, los minerales, regresan a su muerte primitiva. El origen del pasaje puede rastrearse en la idea que Gorostiza expresa a Villaurrutia acerca de que en el hombre —¿cúspide de la evolución?— quedan resabios de los estados anteriores, lo cual se hace patente en la nostalgia. Así, el morir equivaldría al retorno ocasionado por la atracción hacia la etapa prístina de la infirmitad: “La nostalgia nos amenaza, como otras tantas cosas en la vida, con la muerte [...]”²³⁴

Con la poesía, el ser humano se indaga. Por eso, al descubrir en su profundidad lo que hay en él de vegetal y de mineral, la poesía nace. Dice Gorostiza al mismo Villaurrutia:

[...] usted me dio una espléndida lección de poesía. Tiene usted razón: la poesía medra en esas zonas oscuras del alma. Ascende siempre hacia la sombra, como las plantas hacia la luz. [...] Tiene usted razón, esa insistencia mía en echar luz sobre los movimientos confusos que nos vienen del día y de la piedra y de la planta que somos aún, ese amor necio por lo meridiano [...], sí, eso es lo que ha matado en mí a la poesía, no le quepa a usted duda. [1936]²³⁵

²³³ Carta # 135, de Gorostiza a Xavier Villaurrutia, México, 18 de noviembre de 1935; en *ibid.*, p. 329.

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ Carta # 139, de Gorostiza a Xavier Villaurrutia, 7 de enero de 1936; en *ibid.*, p. 337.

Gorostiza se inclinó a creer que la poesía nace en las sombras, de lo más interior de los seres. Y, no obstante sus declaraciones, de ese descubrimiento surgieron las palabras meridianas de *Muerte sin fin*. Hay que ver hacia las propias tinieblas para encontrar la Poesía:

Desde hoy [...] me propongo sumergirme, un poco cada día, en mis abismos de sombra. ¡Allí sí que se puede poseer a la poesía! En la ausencia, en el sueño, en el coito —las tres antecámaras de la muerte— allí, con los ojos cerrados [...] el pensamiento, las sensaciones, la vida entera, se refractan hacia los horizontes perpendiculares de la poesía [...] sólo que, repito, ha de ser a oscuras, como suelen decirle a uno las mujeres. Si enciende usted la luz, se encontrará, como siempre, con un monstruo. [1936]²³⁶

En las antecámaras de la muerte pensaba Gorostiza que se originaba la poesía. Realizó un examen a oscuras, involucionó hacia su origen, hacia su muerte primitiva. Allí recuperó la palabra —paradójicamente— transparente, a pesar de su dificultad.

Después de haber entregado a Bernardo Ortiz de Montellano los originales de *Muerte sin fin* para su publicación, reflexionó sobre el proceso que había seguido durante su escritura:

Sé perfectamente que hay en el poema pasajes débiles, oscuros, defectuosos, etc., que serían susceptibles de mayor elaboración; pero ya trabajé mucho en él, tanto que llegó a fatigarme y a ponerme por lo mismo en condiciones de no poder realizar ningún progreso. Es decir, ya le di todo lo que pude darle. No creo tener más en mí. [1939]²³⁷

Salta a la vista que Gorostiza fue su crítico más riguroso, en tanto encontraba *pasajes débiles, oscuros, defectuosos* en *Muerte sin fin*. Además, sus palabras aclaran que llega un límite natural en la elaboración de todo poema, que surge cuando el autor ya hizo cuanto pudo.

En la misma carta a Torres Bodet declaró sus ideas acerca del ritmo en el poema extenso:

²³⁶ *Ibid.*, pp. 337-338.

²³⁷ Carta # 162, de Gorostiza a Jaime Torres Bodet, Roma, 24 de mayo de 1939; en *ibid.*, p. 380.

[...] la técnica de un poema de ciertas proporciones, como un fresco con relación a una tela, debe tener la respiración y la vida de su urgencia. Me parece que el hallazgo, la expresión primorosa, la solidez, si pudieran sostenerse allí en la misma altura, producirían una impresión monstruosa. En cambio, desapareciendo y reapareciendo, crean un ritmo interior, una línea melódica ideal, llena de respiros anchos y de sonrisas satisfechas, como las que producen las series de diez carambolas en el ritmo de tres, cuatro o cinco que hacen la categoría del juego. [1939]²³⁸

Muerte sin fin, en efecto, se erige a partir de un ritmo de intensidades y descansos. Gorostiza explica la terminación del proceso de escritura de su obra con dos razones: una, práctica, que es el haber dado todo como autor; y una segunda, teórica, que corresponde al deseo de no sobrecargar de hallazgos sus versos con el fin de mantener un ritmo adecuado para el poema extenso.

Los borradores atestiguan que Gorostiza quiso, después de *Muerte sin fin*, todavía dar cuerpo a otros proyectos, ya que "por mucho que se quiera abandonarla, la poesía es lo único que tenemos".²³⁹ Si esto es así, si la poesía es lo único que *tenemos*, acierta Sheridan al señalar la irrelevancia de la vida que a Gorostiza *le quedaba por morir* después de la publicación de su obra maestra.

En una de sus últimas cartas, el poeta trató de explicarse su silencio con estas conmovedoras reflexiones:

Tal vez me ha llegado la hora en que no se puede ver ya hacia afuera, porque los ojos empiezan a volverse hacia adentro. ¿Pero qué tengo dentro? ¿Qué he podido acumular allí, como la hormiga, para mi invierno inminente? He ahí el problema, diría Hamlet, para responderse: Escombros, escombros, escombros. ¿Y se puede edificar nada con esta pedacería, con este cascajo de vida que me queda dentro? [1940]²⁴⁰

Quizá José Gorostiza ya había respondido definitivamente con sus poemas a las preguntas planteadas por la pesquisa que le significó su propio arte o tal vez ya se había volcado por entero hacia su interior. Aunque sus borradores atestiguan que intentó mirar

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ Carta # 168, de Gorostiza a Bernardo Ortiz de Montellano, Roma, 12 de octubre de 1939; en *ibid.*, p. 392.

²⁴⁰ Carta # 175, de Gorostiza a Jaime Torres Bodet, Roma, 23 de enero de 1940; en *ibid.*, p. 405. En una nota aclara Sheridan que no hay verso parecido en *Hamlet*: p. 406.

aún el mundo, no pudo o no quiso: sus ojos veían hacia adentro ya por siempre. De cualquier modo, el resultado se sabe: sólo rompió muy brevemente su silencio ocho años después, con "Declaración de Bogotá".

2.2.5. Poética en las entrevistas

En las pocas entrevistas que concedió, José Gorostiza expuso —cuando los periodistas se lo permitieron— una parte de su poética de madurez. Casi nadie se interesó por el joven Gorostiza Alcalá: fuera de una encuesta de 1923²⁴¹ y una entrevista de 1926,²⁴² el resto se publicó a partir de 1932, mientras que 1968 marcó la máxima popularidad del poeta-diplomático en la prensa, gracias al Premio Nacional de Artes.

Las entrevistas confirman lo que había dicho ya tanto en verso como en prosa. No representan, sin embargo, una mera repetición: los periodistas lanzan a quemarropa las preguntas; se tiene que contestar instantáneamente, con la misma intensidad con la que alguien interroga. Las preguntas son una provocación y el entrevistado se ve en la imperiosa necesidad de reaccionar; también, en la contingencia del recuento rápido de las creencias que se han sustentado durante toda una existencia. Resumen y balance difíciles para ser elaborados en la fugacidad de la conversación.

Consciente de las trampas de la oralidad, Gorostiza recurrió, a veces, a la entrevista a distancia, al cuestionario respondido en la frialdad de la reflexión.²⁴³ Parecía sacudirse el viejo fantasma de Febronio Ortega. Recuérdense cómo éste, en 1932, tergiversó sus palabras en cierta entrevista que agitó la polémica sobre la supuesta "crisis de la generación de vanguardia".²⁴⁴ El poeta —cuando era ya lo suficientemente viejo para que el episodio lo afectara—, negó recordar lo ocurrido en aquella ocasión.²⁴⁵

²⁴¹ Aldebarán, "¿Quién debe sustituir en la Academia al señor López-Portillo y Rojas". Según aclara Sheridan, Aldebarán fue un seudónimo de Febronio Ortega (*México en 1932: la polémica nacionalista*, nota 34, p. 126). Extrae el dato del *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México* de María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Acevedo Márquez.

²⁴² No fue posible encontrarla, pero se supone que se encuentra en *El Universal Ilustrado*, 1º de abril de 1926, p. 32.

²⁴³ Por ejemplo, Gorostiza prefirió contestar por escrito un cuestionario de Emmanuel Carballo ("José Gorostiza", 1965). Antes, en 1949, había procedido igual con Miguel Ángel Mendoza ("¿Existe una crisis en la poesía moderna de México?").

²⁴⁴ Febronio Ortega, "Gorostiza y la situación de las letras mexicanas" y "Final de una entrevista" (firma con el seudónimo Pablo Leredo), ambas de 1932.

²⁴⁵ Luis Terán, "Habla José Gorostiza", 1970.

Los temas que trató —o que quisieron los periodistas que tratara— se agrupan en torno a grandes rubros: definición de poesía, función de la poesía, la palabra poética, el poema breve y el extenso, el poeta, nacionalismo frente a universalismo, el silencio de Gorostiza y sus libros, carrera literaria y diplomática y vida personal.

En 1938 un entrevistador anónimo realizó un sondeo entre las personalidades de la cultura para ver quién era, según su opinión, el mejor poeta de México. Gorostiza —al fin buen diplomático— dijo que

en realidad, la poesía no [es] ninguna cosa que se puede parcelar, es más bien la riqueza de una mina. Cada poeta, chico o grande, trabaja en la veta que encuentra... algunos se encuentran un diamante; otros tropiezan con carbón... [1938]²⁴⁶

La idea de que la poesía es algo que está fuera del hombre, como una mina, y de que cada poeta la puede explotar según sus posibilidades, fue desarrollada por Gorostiza años después, en *Notas sobre poesía* (1955), tal como ya se señaló. La tesis que se defiende en ambos textos consiste en que, aunque la poesía es fuente común —una mina, una cantera—, cada poeta extraerá de ella sus hallazgos como si fueran únicos. Porque cada poeta es único, chico o grande, y tienen un valor equivalente para cada uno de ellos su "carbón" y su "diamante".²⁴⁷

La idea se relaciona con el concepto de poesía entendida como elemento. José Gorostiza planteó esta propuesta, también desarrollada en *Notas sobre poesía*, al responder a Miguel Ángel Mendoza:

La poesía es un elemento, como el agua, que busca su profundidad y su nivel. No puede decirse que esté orientada cuando corre hacia el norte o que está desorientada cuando corre hacia el sur. Su problema es el de la gravedad, como el del ángel caído. El peso la atrae hacia su propia hondura y su gracia, hecha toda de atesoramiento y de impregnación, la lleva a aflorar sobre la tierra y a espejearse debajo del cielo. [1949]²⁴⁸

Estas palabras, que parecen apuntes para *Notas sobre poesía*, y que de hecho Gorostiza puso por escrito al contestar el cuestionario de Mendoza, reflejan una vez más la idea de

²⁴⁶ "¿Quién es el mejor poeta de México?"

²⁴⁷ Cfr. Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 200.

²⁴⁸ Miguel Ángel Mendoza, "¿Existe una crisis en la poesía moderna de México?".

la poesía como una atmósfera independiente del ser humano. El énfasis se encuentra aquí en el hecho de que la poesía no se desorienta. "La literatura y el arte no se desorientan nunca; somos nosotros los que no podemos, a veces, orientarnos en ellos",²⁴⁹ había dicho ya en otra encuesta. El problema es el de la *hondura*. La capacidad de la palabra para penetrar a través de los objetos y descubrir su esencia, ése es su problema. Las palabras de la cita del texto de 1949 recuerdan el canto vi de *Muerte sin fin* y la segunda definición de *Notas sobre poesía*, pues en ellos se concibe la poesía como una especulación de palabras puestas unas frente a otras, de manera que al reflejarse en ellas la realidad, se recompone.²⁵⁰

El complemento de la propuesta viene en seguida dentro de la misma encuesta de Mendoza: el hombre es vaso de poesía. La relación con *Muerte sin fin* resulta obvia. "El hombre, medida de todas las cosas, es vaso de poesía. Él sí que puede extraviarse. Él es el extraviado."²⁵¹ Si el problema de la poesía no es la desorientación, si lo es del ser humano. "El hombre está perdido en un diluvio de luz."²⁵² Pues nació en tinieblas —acota Gorostiza—, su desorientación proviene de su propia luz: bajo ella vislumbra realidades que aún no puede expresar con palabras. La dificultad de la realización verbal está en el centro de la cuestión. Pero pide el autor que se deje al hombre explorar, pues quizá "nos demos cuenta de que la poesía no ha dejado nunca de estar en él, filtrándose gota a gota, como el agua, a través de cada uno de los poros de su carne y de su espíritu."²⁵³ Resulta significativa esta defensa de la poesía: la verbalización ciertamente es difícil, mas no imposible. La metáfora recuerda, además, la anécdota del origen de *Muerte sin fin*.

El tema de la desorientación de la literatura se relaciona con el del progreso. En la citada encuesta de Magaña, habla Gorostiza del tema:

Las ideas de avance y retroceso no se relacionan, sino indirectamente, con el acontecer artístico. Ambas proceden de la noción de progreso e implican, aplicadas al arte, una estimación moral de su valer. "Es bueno si avanza y malo si retrocede" —se dirá. El arte es un desarrollo sin progreso, un marcar el paso sobre el sitio, cuyo único escape posible está en la intensidad o en la duración, no en el desplazamiento. [1938]²⁵⁴

²⁴⁹ Antonio Magaña Esquivel, "Los nuevos valores de la poesía en México. Una encuesta en torno a la última generación de vanguardia", 1938.

²⁵⁰ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 192, y *Muerte sin fin*, canto vi, en *Poesía y poética*, pp. 76-77.

²⁵¹ Mendoza, art. cit.

²⁵² *Idem*.

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ Magaña, art. cit.

El arte se desarrolla, no progresa según la opinión de Gorostiza. Tampoco es una cuestión de valores morales. Ahora bien, la disyuntiva entre duración e intensidad en la poesía refleja la misma preocupación de su prosa crítica, misma que resolvería hasta *Notas sobre poesía* al concluir que el mérito de la lírica se encuentra en su intensidad.²⁵⁵

Por otra parte, la poesía representa un "peligro" para Gorostiza. "El poeta tiene mucho parecido al trapecista de circo: siempre, todas las noches, da el salto mortal."²⁵⁶ El poeta quiere llegar a las esencias, en eso se le va la vida. En entrevista con Emmanuel Carballo aseveró que sostenía aún la teoría de que la poesía —si no el arte todo— significa un "poderoso instrumento de investigación espiritual."²⁵⁷ Y años más tarde lo ratificó:

Quando ingresé a la Academia de la Lengua dije que la poesía es una investigación sobre ciertas esencias y llamaba esencias al amor, a la muerte, a todas esas cosas que nos son desconocidas y porque no las conocemos, son esenciales. [¿1971?]²⁵⁸

Esencia no sólo significa, en estas palabras, el ser propio de los objetos, sino también lo importante. Gorostiza, como poeta, juega con el doble significado de la palabra.

Para cumplir su objetivo —investigar esencias—, la poesía no debe comprometerse sino con ella misma:

yo creo, hablando lisa y llanamente, que la poesía no debe estar al servicio de nada ni de nadie, sino de sí misma. Todo lo que no esté dentro de esta norma de libertad y autenticidad está muy apartado de mi emoción poética. La poesía no debe comprometerse con nada. [1968]²⁵⁹

Era un pésimo año para decirlo, y por lo mismo resulta valioso el gesto. Había tenido esa idea desde su juventud y era consecuente sostenerla.²⁶⁰ Ejercía la política, pero no le agradaba mezclarla con la literatura:

²⁵⁵ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 201.

²⁵⁶ José Tiquet, "Charla de la semana. Con el poeta José Gorostiza", 1956.

²⁵⁷ Emmanuel Carballo, "José Gorostiza", 1965.

²⁵⁸ Sara Moirón, "José Gorostiza", 1970. Hay un problema en cuanto a la fecha de esta entrevista: en la ficha del libro en donde se reedita dice que data de 1970, pero como se alude al hecho de que el poeta cumplía 70 años entonces, hay una contradicción, pues los cumplió hasta 1971. De ese año parece ser en realidad la entrevista.

²⁵⁹ Juan Cervera, "Valores literarios del México actual. José Gorostiza".

²⁶⁰ Véase "El Teatro de Orientación" (1932), en *Prosa*, pp. 26-29.

Me interesa la política como una ciencia o un arte especial que tiene mucha importancia. En donde no me gusta la política es en arte. Creo que es mezclar las cosas. En la literatura no debe hacerse política. Ni creo que sea conveniente hacer literatura en la política. [1968]²⁶¹

Pues la función de la poesía "siempre ha sido embellecerlo [al mundo] y la de poner en claro su misterio, hasta donde es posible. La poesía es punta de lanza. Así creo yo."²⁶² Con la poesía no se trata de evadir realidades. Coincide esta postura con la que adoptó en 1932 en su artículo "El Teatro de Orientación".²⁶³

Para develar esencias y *poner en claro el misterio del mundo*, la poesía se vale de la palabra que, considera Gorostiza, ha de ser clara:

El gran problema de la poesía no es "pulir". La cuestión no es por decir rana escribir batracio. El lenguaje sirve para muchas cosas. Entre otras, para esconder lo que se quiere decir. Hay muchos autores que se esconden. Yo creo que en la poesía se deben manejar las palabras de tal modo que formen una claridad que dejen translucir lo que se quiere decir. Yo soy amigo de la claridad. [1962]²⁶⁴

El punto coincide con lo que expresó apenas siete años antes en *Notas sobre poesía* acerca de la transparencia de la palabra poética.²⁶⁵

También reiteró lo que había dicho en 1955 sobre el carácter sonoro de la poesía: de su parecido con el canto.²⁶⁶ A la pregunta de si le gustaba el verso libre, Gorostiza respondió contundentemente: "No me gusta. En mi concepto, hace perder a la poesía su origen musical."²⁶⁷

²⁶¹ Norma Castro Quiteño, "Habla José Gorostiza".

²⁶² Cervera, art. cit.

²⁶³ Gorostiza, "El Teatro de Orientación", en *Prosa*, pp. 26-29.

²⁶⁴ Salvador Cruz, "Con José Gorostiza".

²⁶⁵ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 192.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁶⁷ Guillermo Ochoa, "El problema del poeta y del torero: escapar del tiempo", 1968. Recuérdese que, no obstante, Gorostiza sí utilizó el verso libre, sobre todo en *Del poema frustrado y Muerte sin fin*. La respuesta a la aparente contradicción parece hallarse en que su "verso libre" es más bien una combinación rítmica de versos tradicionales. Utilizó varias veces variantes de silva (versos de 11, 9, 7 y 5 sílabas con otros de distinta métrica), e incluso conservó la rima en ocasiones. Cfr. los CUADROS I (p. 27), II (p. 44), III (p. 50), IV y V (pp. 127-128).

Expresó también en las entrevistas su concepción acerca del poeta. Para él, claramente había dos clases: el "inspirado" y el "trabajador":

Quiero explicarle que hay dos clases de poetas. El poeta a quien llega la inspiración de un solo golpe, el que capta, desarrolla y concluye el poema. Y la otra categoría es la de aquél que trabaja y pule infinitamente sus versos y que necesita tiempo y paciencia para redondear su obra. Yo soy un trabajador, de los que pertenecen a la segunda categoría. Le voy a dar un ejemplo. Había dos chinos, Nipo y Tufo; el primero creaba una obra abundante y fácil; el segundo, una muy pequeña y minuciosa. Al dedicarle su obra, Nipo dijo de Tufo: "Lo noto delgado, ojeroso, como si hubiera sufrido mucho, y sufriera aún. Es que ha de haber estado escribiendo poesía". Mi caso es parecido al de Tufo. [1956]²⁶⁸

Además de proponer tipos de poeta y de llamar la atención sobre el papel de la inspiración creadora y del trabajo, Gorostiza parece justificar la exigüidad de su obra hacia el final del argumento: la considera *pequeña* y *minuciosa*, en contraste con otras *abundantes* y *fáciles*. (¿Quién sería Nipo para él?)

En la opinión de Gorostiza, la inspiración sola no basta, aunque sea importante. Hace falta también mucho de trabajo:

En un momento dado, se crea... existe la inspiración, pero hay que trabajarla. Yo creo que la inspiración es una cosa momentánea: la idea. Nos da muchas cosas: las imágenes, la selección misma de las palabras. Pero yo creo que la mayor parte (para mí principalísima) es trabajar, trabajar consciente. [1961]²⁶⁹

Con esta respuesta aclara su postura ante el problema de la inspiración y la inteligencia, que se ya ha planteado al analizar su prosa crítica. La inspiración es importante, pero el trabajo intelectual resulta indispensable según su perspectiva.

El tema de la inteligencia se relaciona con el del rigor. En la encuesta citada de Magaña (1938) realiza Gorostiza un balance de Contemporáneos en el que expresa lo siguiente: "En sus obras se ha establecido, aparte de un criterio estético que puede o no aceptarse, normas de rigor y severidad literaria que nadie podría reprobear."²⁷⁰ Sólo un año antes, en "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", había también identificado el

²⁶⁸ Elena Poniatowska, "José Gorostiza".

²⁶⁹ María Martín, "José Gorostiza habla de *Muerte sin fin*".

²⁷⁰ Magaña, art. cit.

rígor como la única característica común en el "grupo de soledades".²⁷¹ Pero mientras en este texto rechaza el rígor en cuanto exceso, en la encuesta señala que *nadie lo podría reprobar*. Debe observarse, sin embargo, que la encuesta de 1938 surge como un cuestionamiento a Contemporáneos.²⁷² De ahí la actitud de Gorostiza.

En una entrevista con Guillermo Ochoa, Gorostiza declaró que encontraba semejanzas entre el oficio de poeta y el de torero, mismo que confesó haber querido ejercer, de no haber elegido el primero. El poeta y el torero se enfrentan con la fugacidad: "El toro que sale de los corrales es la idea del poema. El poeta tiene sólo un instante para captarla, para estudiarla. Luego trata de 'hacerle faena' con la técnica que ya conoce."²⁷³ Y en ambos trabajos, acotó, el problema es escapar del tiempo, de la muerte prematura de la obra que causan la escuela y la moda.²⁷⁴ De la igual forma se había manifestado en *Notas sobre poesía*.²⁷⁵

José Gorostiza no creía que el poeta, por tener que *hacerle faena* a la idea, experimentara una suerte de hastío. Como contraparte de su parábola de Nipo y Tufo, expresó también la satisfacción que le producía componer poesía:

Yo creo que el campo de las libertades es la poesía que es donde uno realmente puede decir lo que le dé la gana. Creo que no hay hombre más libre que el poeta. [...] En poesía nunca hay sanciones, ni censuras, siquiera para escribir versos malos. [1968]²⁷⁶

El mismo año expuso algo semejante en "El Premio Nacional de Letras de 1968".²⁷⁷ Tal vez a causa de que consideraba una experiencia de libertad el escribir poesía, se negó siempre a concebirse a sí mismo como un profesional de las letras: sólo se concedió el papel de diletante.²⁷⁸

En parte explicó así su silencio literario en varias entrevistas: la poesía le requería no sólo tiempo, sino lo mejor de su tiempo. Y, dado que no vivía de su escritura, no

²⁷¹ Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, p. 169.

²⁷² Cfr. Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, pp. 374-376.

²⁷³ Guillermo Ochoa, art. cit.

²⁷⁴ *Idem*.

²⁷⁵ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 200.

²⁷⁶ Juan Cervera, art. cit.

²⁷⁷ Gorostiza, "El Premio Nacional de Letras de 1968" (1968), en *Prosa*, p. 213.

²⁷⁸ Poniatowska, art. cit., 1956 y Moirón, art. cit.

contaba con el tiempo suficiente.²⁷⁹ La otra razón que dio fue la de la repetición: sentía que estaba volviendo a escribir *Muerte sin fin*.²⁸⁰

Otro tema que trató Gorostiza con los periodistas fue el de la literatura nacional frente a la universal. Desde la infausta polémica de 1932 hasta 1970 hubo quien le preguntó por el asunto. Al final dijo que no era que la literatura mexicana careciera de calidad, sino de difusión.²⁸¹

Un artista, ya sea poeta, pintor o lo que sea, puede ser tanto más universal, cuanto más se apegue a lo que hay de universal en su tierra y viceversa; puede ser tanto más nacional mientras mejor escoja y trabaje ideas universales. Universalista o nacionalista son la misma cosa, todo depende de la elevación en donde se produzca la obra. [1970]²⁸²

Así puso Gorostiza el punto final, por lo que a él tocaba, a la polémica que causó tantos dolores de cabeza a su generación.

La poética de José Gorostiza discurrió de forma continua y congruente, pues desarrolló en su madurez ideas que elaboró en su juventud. La división entre poética de juventud y poética de madurez no corresponde a la realidad sino a la metodología destinada a analizar su obra.

Por otra parte, las piezas del rompecabezas de su poética —poesía, crítica, cartas y entrevistas— forman un todo al ensamblarse. En general no existen contradicciones entre ellas, sino los matices que corresponden a la ejecución y la expresión de la poética en las distintas facetas de la obra de Gorostiza y a su evolución a través del tiempo.

²⁷⁹ Martín, art. cit.

²⁸⁰ Carballo, art. cit. y Elena Poniatowska, "José Gorostiza en la intimidad literaria. Aniversario de un poeta", 1971.

²⁸¹ Poniatowska, art. cit., 1956.

²⁸² Luis Terán, "Habla José Gorostiza".

3. Adecuación de las ideas poéticas de José Gorostiza en *Muerte sin fin*

Muerte sin fin ha inspirado a críticos y escritores gran cantidad de interpretaciones que se complementan frecuentemente, pero que en ocasiones se contradicen. Mientras algunos analizan el poema en cuanto texto literario, otros investigan su filiación ideológica, e incluso hay quien reflexiona sobre sus relaciones con las demás artes, como la música. El poema ciertamente abre posibilidades: obra multívoca, como toda verdadera poesía, no admite una lectura definitiva ni total. El reto —y el riesgo— que plantea *Muerte sin fin* radica en no exceder sus propios límites.

Una de las posibilidades que efectivamente ofrece *Muerte sin fin* se refiere a la poética. Planteamiento de tensión, elabora su mundo literario en torno a parejas de opuestos que pueden leerse en el sentido de declaración de ideas poéticas: forma y contenido, palabra y silencio, creación y muerte de la literatura. En ese sentido, representa una reflexión sobre la poesía misma.

Muerte sin fin no pretende ser un texto filosófico. Adopta un procedimiento poético porque es un poema.¹ Parte fundamental de su método lírico se halla en la dilucidación de la propia poesía. Sus palabras se reflejan entre sí como espejos y acaban por mirarse a sí mismas en su esfuerzo por comprender el mundo.

3.1. La poética de *Muerte sin fin*

En *Muerte sin fin* se presenta una red compleja de relaciones entre elementos contrarios. Una de ellas, la más importante, se produce entre la sustancia y la forma. *Muerte sin fin* las confronta tanto en el nivel discursivo como en el formal. El tratamiento del problema se desarrolla así en dos instancias: en el objeto literario en sí mismo, donde se fusiona la forma musical con el contenido poético; y en la enunciación de la contradicción entre elementos adversarios.

¹ "Debemos de notar que Gorostiza emplea un procedimiento puramente poético, y no filosófico, para comunicarnos aquí su significado." Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 77. "El uso abierto del término poético muestra que el poeta tiene conciencia del lenguaje que usa y que está haciendo poesía más bien que filosofía." Mordecai S. Rubín, *Una poética moderna*, p. 94.

En el aspecto formal, *Muerte sin fin* significa la culminación de la métrica que José Gorostiza había practicado a lo largo de su vida literaria.² La marcada preponderancia de endecasílabos y heptasílabos —en los cantos I a IV y VI a IX— hace evidente que el autor prefirió hasta el final un tipo de poema más silva que verso libre en tanto que realizó combinaciones a partir de una razón de musicalidad. El poema busca el ritmo con tanta insistencia como método: la acentuación de los versos *accepta* —y aun *pide*— la variedad. Por eso puede afirmarse que *Muerte sin fin*, más que conformarse de verso libre, propone una variación moderna de la silva en la que la mezcla habitual se enriquece con otros tipos de versos ensamblados a partir de los acentos. Gorostiza había ensayado suficientemente la variante en sus obras anteriores.³

También queda constancia en *Muerte sin fin* de que el poeta reivindicó y perfeccionó caminos explorados desde su primer poemario. Aparecen nuevamente dos formas líricas de tipo popular, la seguidilla y el romance, que al distinguir los cantos en el aspecto formal, los destaca asimismo en su función discursiva en tanto que recapitulaciones de las dos grandes partes de la obra.

El ejercicio métrico de *Muerte sin fin* da fe de que la poesía fue siempre canto para José Gorostiza.

² Cfr. CUADROS IV y V, pp. 127-128.

³ Cfr. CUADROS I, II y III, pp. 27, 44 y 50.

CUADRO IV. Métrica de *Muerte sin fin*

CANTOS IA IV Y VIA IX	
NÚM. DE SÍLABAS	CANTIDAD DE VERSOS
11	460
7	110
5	29
10	25
13	15
12	14
9	8
4	7
6	5
3	4
2	2
15	1
14	1
TOTAL DE VV.	681

CANTOS V Y X			
CANTO	TIPO MÉTRICO	RIMA	COMENTARIOS
V	SEGUIDILLA	Asonante en los pentasílabos	Coplas de cuatro versos de 7-5-7-5 sílabas. Contiene estribillo de dos versos, 5 y 7 sílabas; y baile de cuatro versos heptasílabos.
X	ROMANCE	Asonante en versos pares	Romance tradicional. Incluye baile de seis versos: 8-8-8-5-11-8 sílabas, con cambio de rima asonante.

CUADRO V Métrica de los cantos I a IV y VI a IX de *Muerte sin fin*

Nota: En estos cantos no hay rima.

CANTO I

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	29
7	8
5	5
10	3
6	1
13	1
12	1
9	1
Total de vv.	49

CANTO II

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	54
7	14
5	4
10	2
9	2
4	2
6	1
3	1
Total de vv.	80

CANTO III

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	84
7	19
5	6
12	3
10	5
9	2
4	2
2	2
13	1
14	1
Total de vv.	125

CANTO IV

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	31
7	8
13	4
5	2
10	1
6	1
Total de vv.	47

CANTO VI

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	34
7	9
13	1
10	2
5	1
4	1
3	1
Total de vv.	49

CANTO VII

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	19
7	2
10	2
12	1
5	1
Total de vv.	25

CANTO VIII

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	57
7	8
10	4
12	2
3	2
5	1
Total de vv.	74

CANTO IX

Núm. de sílabas	Cantidad de versos
11	152
7	42
5	9
13	8
12	7
10	6
9	3
6	2
4	2
15	1
Total de vv.	232

Muerte sin fin plantea en sus versos problemas literarios que inquietaron a José Gorostiza a lo largo de su vida. En un juego dialéctico expone la contradicción de su palabra poética. La poesía conlleva contradicción⁴ para Gorostiza, y en ella se resuelve paradójicamente.

Muerte sin fin se desarrolla en una tensión entre fuerzas que se unen, se funden y finalmente se divorcian. La obra en sí misma es la orilla del mar, la nube, el vaso de agua en el momento preciso en que el cristal y el líquido mantienen una relación de igualdad. No gana en su construcción fuerza alguna porque la poesía radica para Gorostiza justamente en ese delicado cuanto fugaz equilibrio. *Muerte sin fin*, como texto, se cumple en el momento casi imperceptible en que a la vez la sustancia muere en una forma y la forma se entrega al delirio de su informidad.

Mediante el procedimiento de tensión, *Muerte sin fin* explora problemas cruciales de la poesía. Uno de ellos se refiere a la posibilidad misma de su existencia.

El procedimiento literario de tensión entre opuestos que José Gorostiza explota en *Muerte sin fin* desarrolla con profundidad la pareja sustancia-forma.

El primer canto introduce la caracterización inicial de la sustancia: como agua y como ser humano.

lleno de mí —ahito— me descubro
en la imagen atónita del agua,⁵

El hombre se reconoce en el agua que no tiene forma. Al mismo tiempo, el agua equivale a su primer espejo. Puede ser que el hombre sea el agua o que el hombre se mire en el agua. Versos después, Gorostiza presenta la dicotomía agua-vaso, con lo que también caracteriza inicialmente a la forma como vaso:

No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.⁶

⁴ "El duelo mortal entre tantos gemelos adversarios [...] no se expresa como discordia sentimental o como dilema de pensador [...]. Nuevamente la poesía [...] se revela como una operación capaz de aprehender, en un solo acto, los contrarios irreductibles de que está hecha la realidad. [...] el acto mediante el cual el poeta se apodera de los contrarios y los transmuta se llama imagen. *Muerte sin fin* es una imagen. Lo que la distingue de otras, es ser imagen transparente, condenada a contemplarse sin jamás avezarse." Octavio Paz, "*Muerte sin fin*", en Alfonso Reyes et al., *José Gorostiza*, p. 31.

⁵ *Muerte sin fin*, I, 8-9, p. 65. Se citará la edición de Edelmira Ramírez: José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ramírez no numera los cantos; los versos, sí. El romano remite al canto; los arábigos, a los versos.

⁶ *Ibid.*, I, 20-22, p. 65.

José Gorostiza enuncia la relación entre el agua y el hombre, para más tarde abordar la relación entre el agua y el vaso. Se esboza la idea de que el hombre es informe como el agua, y la idea de que el agua necesita un vaso.

En el canto II se establecen las equivalencias vaso-Dios, agua-alma:

Tal vez esta oquedad que nos estrecha
 en islas de monólogos sin eco,
 aunque se llama Dios,
 no sea sino un vaso
 que nos amolda el alma perdidiza,⁷

El agua se convierte en alma; el vaso, en Dios. Gorostiza entreteje sus metáforas y amplía su campo de significación. Es uno de los métodos que usará a lo largo del poema.

Si en el canto I el agua necesita el vaso para erguirse en el mundo, en el canto II el alma del hombre necesita a Dios para adquirir una forma. Al mismo tiempo, el agua se equipara con la conciencia del ser humano. Es en Dios

en donde el río hostil de su conciencia
 ¡agua fofa, mordiente, que se tira,
 ay, incapaz de cohesión al suelo!
 [...] se pone en pie, veraz, como una estatua.⁸

La conciencia se compara no solamente con el agua, sino con un río, agua en movimiento. La caracterización se sirve de palabras con valores negativos como *fofa*, *mordiente*, *incapaz*. Como contraparte, la caracterización de la conciencia cuando toma forma en el vaso de Dios resulta positiva: *veraz*. Antes, en el canto I, el vaso fue ya *providente*.⁹

La cadena agua-hombre-alma-conciencia tiende hacia la cadena vaso-Dios: el agua necesita un vaso. Todavía no surge la relación recíproca.

La pareja vaso-Dios se amplía con el concepto temporal:

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
 Un minuto quizá que se enardece
 hasta la incandescencia,
 que alarga el arrebato de su brasa,

⁷ *Ibid.*, II, 1-6, p. 67.

⁸ *Ibid.*, II, 24-31, p. 67.

⁹ *Ibid.*, I, 38, p. 65.

ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.¹⁰

La cadena se establece como vaso-Dios-instante. Dios "Es un vaso de tiempo que nos iza".¹¹ A la vez, su sustancia nítida permite mirar a través de Él:

que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido.¹²

Hay una analogía con los planteamientos de las ideas poéticas de Gorostiza: la noción de transparencia. Como Dios, la palabra poética busca transparentarse para que se vislumbre lo que se encuentra *más allá*.

En el canto III Dios se relaciona con su creación, que sueña el sueño de su monotonía: la creación divina, como la literaria según se verá adelante, significa ritmo ciego, repetición:

Pero el ritmo solo es su norma, el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;
así, aun de su cansancio extrae
¡hop!
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 propia 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,¹³

El elemento de la creación se opondrá después al retroceso hacia lo increado... Dios-creación origina el proceso repetitivo de vida-muerte. Lo que sucede, aunque *nada ocurre*, es el solo sueño de la monotonía de la muerte sin fin.

El canto III sugiere apenas el tema de la inteligencia que desarrolla Gorostiza ampliamente en el canto IV: la inteligencia imagina, pero no crea. Se ponen en juego los pares de esterilidad-

¹⁰ *Ibid.*, II, 32-37, p. 67.

¹¹ *Ibid.*, II, 62, p. 68.

¹² *Ibid.*, II, 72-75, p. 68.

¹³ *Ibid.*, III, 98-112, p. 71.

inteligencia y creación-Dios. La palabra divina es acto creador de vida y de muerte. La inteligencia se mantiene en este canto

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
y en la inminencia misma de la sangre.
¡ALELUYA, ALELUYA!¹⁴

La inteligencia del ser humano y Dios forman unidad, como el vaso y el agua. Se teje otro cruce entre fuerzas en tensión: inteligencia-esterilidad y Dios-creación en su relación con vaso-agua. Sobre Dios como vaso del alma, de la conciencia y de la inteligencia —que son agua-sustancia— se reflexiona: Dios crea la vida, pero lo vivo muere. El proceso repetitivo de la creación se opone a la esterilidad de la inteligencia que no engendra vida, y, en ese sentido, también es muerte. La palabra divina se enlaza con la palabra humana, que la inteligencia concibe pero no emite (la inteligencia como silencio).

La creación es monotonía de muerte sin fin, repetición del ritmo vida-muerte-vida-muerte... Por eso la inminencia de la sangre y la letalidad de la palabra divina. A la letalidad del Verbo, opone la inteligencia su silencio estéril.

Es posible leer el pasaje inteligencia-esterilidad-silenció a la luz de las ideas de José Gorostiza sobre el rigor crítico, tan controvertida entre los Contemporáneos. El rigor excesivo —hermano de la inteligencia— produce que se tenga un horror a la vida y que los poemas se conviertan en formas vacías. Un tipo de poesía al que Gorostiza criticó de manera acerba.¹⁵

El tema de la sustancia se remata en la primera parte de *Muerte sin fin* en el canto v, en donde se sintetizan las características del agua: no posee olor, color ni sabor. El agua no dice nada a los sentidos. El canto puede interpretarse como una declaración de que la sustancia no está hecha para los sentidos o de que los sentidos no perciben la pura sustancia. Para su percepción se necesita que tome una forma.

¹⁴ *Ibid.*, IV, 41-47, pp. 72-73.

¹⁵ "Por lo demás, ya que se habla de 'poesía pura' y 'poesía contaminada', debo asentar que si hubo en la generación de Torres Bodet quien extremara su afán de pureza hasta el punto de identificar los conceptos de poesía y de forma poética, privando así a la poesía de todo contenido, ése no fue Torres Bodet ciertamente." Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, p. 165. Cfr. también pp. 169-170 del mismo texto y p. 102 del capítulo anterior de este estudio.

Si en la primera parte de *Muerte sin fin* la sustancia (agua-hombre-alma-conciencia) necesita de la forma (vaso-Dios-instante), en la segunda parte el proceso se invierte. La forma tiende hacia la sustancia, se repliega hacia ella.

En el canto vi Gorostiza retoma el planteamiento de que la sustancia necesita la forma, y lo amplía:

En el nítido rostro sin facciones
el agua, poseída,
siente cuajar la máscara de espejos
que el dibujo del vaso le procura.¹⁶

La unión se hace más íntima, se intensifica. Ya el vaso no sólo contiene agua, sino que empieza a identificarse con ella a través de la máscara de espejos. La máscara como segunda identidad hace recordar el concepto de *persona* de la cultura romana. El vaso como *alter ego* del agua, como su máscara. Máscara que conforma su identidad fuera de él, como un espejo.

La identificación se consuma totalmente cuando el agua

Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras.¹⁷

La palabra poética, al crear las relaciones literarias complejas —inexistentes antes del poema— entre los objetos del mundo, hace posible la fusión entre agua y vaso, y en un sentido más amplio, entre sustancia y forma.

Se trata de un pasaje metapoético. Gorostiza alude directamente al procedimiento literario que ha venido usando para construir la relación entre sustancia y forma. Es el procedimiento de las *metáforas cruzadas*: la dicotomía agua-vaso se amplió a agua-hombre-alma-conciencia y vaso-Dios-instante-máscara-espejo. La relación no se establece únicamente entre las dos cadenas —no se trata de una relación simple—, sino entre sus componentes individuales y las cadenas paralelas Dios-palabra-creación e inteligencia-silencio-esterilidad. En la relación múltiple se enriquece enormemente el poema.¹⁸

¹⁶ *Muerte sin fin*, vi, 31-34, p. 76.

¹⁷ *Ibid.*, vi, 39-41, p. 76.

¹⁸ "[...] lo que ocurre en el poema es que se traslapan los tópicos o los campos semánticos mediante lo que Gorostiza llama 'metáforas cruzadas', y que surgen cuando un sujeto adquiere, por el uso de ciertos recursos retóricos, atributos de otros sujetos, o cuando un mismo verbo se puede aplicar a varios sujetos y objetos": Susana González Aktories, *Muerte sin fin: poema en fuga*, pp. 62-63.

La lectura metapoética del pasaje permite interpretar la fusión agua-vaso en el nuevo ente del vaso de agua como una fusión de la sustancia poética (anterior al poema) con la forma que hace posible la existencia del nuevo ente que es el poema mismo.

Tal lectura se justifica con los versos inmediatos:

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,
descamada lección de poesía,
instalan un infierno alucinante.¹⁹

El procedimiento literario de Gorostiza lleva a las entidades del mundo —el camino, la barda, los castaños— a construir su propia imagen. La imagen literaria, la reconstrucción de la realidad que sólo es posible en el poema, hace entrar a los objetos en un proceso de muerte. La sustancia poética muere cuando cobra una forma. El poema es efímero, es una *muerte gratuita y prematura, pero bella*.

Los entes del universo, a su vez, mueren porque están vivos, y porque tienen forma —la sustancia, que es vida, comienza su proceso de destrucción cuando adquiere una forma, que significa muerte—.

La *descamada lección de poesía* consistiría en señalar la belleza del efímero instante en que es posible la unión de la forma con la sustancia poética y de la sustancia de los objetos con su forma. La belleza del *eterno mínimo* en que los seres, apenas nacidos, se encuentran ante la inminencia de su proceso de muerte. El poema es como el mundo y el mundo es como la poesía: descamada lección tanto más literaria cuanto más vital. El eterno mínimo corresponde también al milagro del poeta —hombre de Dios— que logra sostener por un instante, al igual que el Creador, el aroma de una flor recreado en literatura.²⁰ Pero en *Muerte sin fin*, a diferencia de lo que sucede en *Notas sobre poesía*, el eterno mínimo de la fusión resulta un infierno alucinante en el que el orbe padece su agonía eterna. Visión pesimista del fenómeno, presenta un envés nada gratuito porque justamente en la inversión del fenómeno se edifica una de las tesis literarias de *Muerte sin fin*: la terrible fugacidad de la poesía a la que su forma la condena.

La descamada lección de poesía amplía la gama de metáforas cruzadas: a la cadena de la sustancia se añade el elemento *vida* y a la de la forma se une la *muerte*.

¹⁹ *Muerte sin fin*, vi, 42-49, p. 77.

²⁰ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 201. Cfr. p. 112 del capítulo anterior.

En el canto VII empieza a despeñarse la forma hacia lo informe. El primer paso consiste en la toma de conciencia de que el vaso, por sí mismo, resulta inútil e incompleto. Después de la fusión del canto VI se separan los elementos de la unidad vaso *de agua* y la forma corre hacia su muerte que, paradójicamente, ahora es la sustancia, que antes significó vida. Si la sustancia muere cuando toma una forma, la forma muere al correr hacia la sustancia informe. Se verifica el proceso de la muerte recíproca y bidireccional: muerte sin fin.

En el canto VII reaparece el tema del espejo. El vaso es un

espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose.²¹

La forma —el vaso—, que antes proporcionó una máscara de espejos al agua y luego se fundió con ella, ya iniciado el proceso de separación, deviene espejo ególatra. Ahora no brinda una imagen de la otredad, sólo se contempla a sí misma. El narcisismo de la forma que se complace en su propia contemplación prelude la inconsistencia de la forma poética vacía. Encerrada en sí misma, en su regodeo pierde lo que define el carácter de la poesía para Gorostiza: la investigación de esencias. Las palabras no se miran unas a otras como espejos con el fin de contemplar su propia imagen, sino la imagen del mundo, en la que se vislumbra su complejidad y su riqueza. Pero el espejo que se contempla a sí mismo y la palabra que se ensimisma pierden su razón literaria de ser. Ya en el canto III se había prefigurado el tema: el sueño "que se mira a sí mismo en plena marcha";²² el sueño

como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta.²³

Y si el sueño de la Creación —y de la creación— se mira a sí mismo, la inteligencia equivale a un "páramo de espejos".²⁴ En todos estos versos se lee la crítica hacia el ensimismamiento, que el

²¹ *Muerte sin fin*, VII, 13-14, p. 78.

²² *Ibid.*, III, 88, p. 71.

²³ *Ibid.*, III, 18-20, p. 69.

²⁴ *Ibid.*, IV, 16, p. 72.

propio José Gorostiza aceptó padecer sólo un año después de la publicación de *Muerte sin fin* en una carta a Torres Bodet.²⁵

Si la forma y la sustancia poética se habían unido pasajeramente, al igual que la forma y la sustancia en un sentido general, a partir de su separación propician que la palabra poética, que antes dejaba translucir las esencias a través de su juego espejado, en este pasaje se convierta en un tipo de poesía formal que sólo puede mirarse —y enunciarse— a sí misma. La idea, que aquí sólo se puede descubrir comparando el poema con *Notas sobre poesía*, se confirmará y explicitará en el canto VIII.

La forma —ya no el vaso, sino específicamente la forma poética— muestra su soberbia:

Mas la forma en sí misma no se cumple.
Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante.
Está orgullosa de su orondo imperio.²⁶

La forma pierde los atributos positivos que tuvo en la primera parte de *Muerte sin fin* para convertirse en *hosca*. El tono irónico lo proporcionan los adjetivos *insigne*, *faraónico*, *magnánima* y *deífica*; los últimos resultan, por cierto, ser los epítetos esdrújulos que califican la forma poética.

Una pregunta retórica induce al lector a tener dudas acerca de si la forma poética puede suplir la verdadera poesía:

¿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!²⁷

¿En la nariz de la forma puede radicar el aroma de la Poesía o sustancia poética? No para Gorostiza. Es una ilusión solamente. Y si el agua no dice nada a los sentidos en el canto V, en este pasaje la forma resulta ser gentil narcótico. La sola sustancia poética, anterior al poema, no puede ser comunicada al hombre a través de los sentidos. Pero la forma sin sustancia no consiste

²⁵ Carta # 175, de Gorostiza a Jaime Torres Bodet, Roma, 23 de enero de 1940, en *Epistolario (1918-1940)*, p. 405. Cfr. p. 116 del capítulo anterior.

²⁶ *Muerte sin fin*, VIII, 1-7, p. 79.

²⁷ *Ibid.*, VIII, 8-12, p. 79.

más que en una alucinación; la poesía que se funda en la sensualidad fracasa, y, en resumen, no es verdadera poesía para Gorostiza.²⁸

La forma se equipara con la muerte en este canto; sin embargo, sueña el sueño de su salvación:

No obstante —¿por qué no?— también en ella
tiene un rincón el sueño,
árido paraíso sin manzana
donde suele escaparse de su rostro,
por el rostro marchito del espectro
que engendra aletargada, su costilla.
El vaso de agua es el momento justo.²⁹

Según una teoría aristotélica retomada durante los Siglos de Oro españoles, el varón imprime forma a la materia de la mujer.³⁰ La forma equivale a Adán que sueña con la sustancia, Eva. En *Muerte sin fin* se verifica el proceso en el sueño de un paraíso árido y adverso porque pertenece a la forma que significa muerte. Y el momento justo de la unión se resuelve en el vaso de agua, unión de forma y sustancia, para que luego la forma siga su camino.

En su audaz evasión se transfigura,
tuerce la órbita de su destino
y se arrastra en secreto hacia lo informe.³¹

La unión en el vaso de agua resulta ser efímera, ya que, apenas conseguida, de nuevo uno de sus elementos se separa.

Temprana madre de esa muerte niña,
[...]
que, ya sin peso, flota
y en un claro silencio se deslie.³²

²⁸ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *Prosa*, p. 161. Cfr. p. 103 del capítulo anterior.

²⁹ *Muerte sin fin*, VIII, 40-46, p. 80.

³⁰ Cfr. Peter N. Dunn, "Materia la mujer, el hombre forma: Notes on the Development of a Lopean topos", en *Homenaje a William L. Fitcher*, pp. 189-199. Asevera Óscar Wong que, según Aristóteles, la sustancia se compone "de dos momentos ontológicos: materia y forma. La materia (*hylé*) es aquello de que está hecha una cosa; la forma es lo que hace que algo sea lo que es; es lo que confiere el ser y, por tanto, no existen separadas." *Hacia lo eterno mínimo. Otra lectura de "Muerte sin fin"*, p. 30.

³¹ *Muerte sin fin*, VIII, 47-49, p. 80.

³² *Ibid.*, VIII, 61-70, p. 80.

El vaso, antes *incisivo clamor*,³³ se convierte en forma que se disuelve en el silencio. La pareja palabra-silenció reaparece, sin identificarse plenamente con forma-sustancia, sino con una función paralela que se entretiene en la relación compleja de las metáforas cruzadas. Además, se confirma la idea de que lo que toma forma, muere.

En el canto VIII la tensión entre opuestos se resuelve con la *airosa teoría de la nube*:

Por un aire de espejos inminentes
 ¡oh impalpables derrotas del delirio!
 cruza entonces, a velas desgarradas,
 la airosa teoría de una nube.³⁴

Los espejos inminentes pueden ser interpretados a la luz de las palabras especulares de *Notas sobre poesía*. Las palabras, colocadas unas frente a otras como si fueran espejos, se reflejan recomponiendo un mundo de imágenes donde el hombre descubre lo que está más allá: las esencias de la otra definición de poesía de Gorostiza. La inminencia de ese tipo de arte, el de las palabras-espejo, hace presentir la teoría de la nube, imagen —como expresa Octavio Paz— en que se reconstruye el mundo.³⁵ La poesía de José Gorostiza se identifica con la teoría de la nube, fusión feliz y absoluta de forma y sustancia, forma que es sustancia y sustancia que es forma. Nube que, a su vez, consiste en la imagen que descubre Paz en *Muerte sin fin*: con ella el mundo se recrea, se vuelve a crear en la unión que, ahora sí, deja ver de manera diáfana lo que se encuentra *más allá*. En estos versos Gorostiza cumple cabalmente sus definiciones de poesía: la palabra, hecha toda claridad, vislumbra las esencias. Es la airosa teoría de la nube, de la imagen poética que vuelve a fabricar al mundo. Y es una derrota del delirio de soberbia de la forma. La forma sólo se resuelve en su sustancia; la sustancia, en su forma. El canto VIII de *Muerte sin fin* se puede entender como una crítica incisiva a la poesía entendida como forma sin sustancia: como forma vacía.

En el canto IX se expresa la ruina de la forma y el retorno de lo creado hacia el caos inicial. Las criaturas, dueñas de su forma, la pierden; al perderla sufren el proceso inverso al de su creación.

Todo sucede en el *instante del quebranto*:

En la red de cristal que la estrangula,

³³ *Ibid.*, VII, 9, p. 78.

³⁴ *Ibid.*, VIII, 71-74, p. 80.

³⁵ Cfr. nota 4, p. 129 de este capítulo.

el agua toma forma,
 la bebe, sí, en el módulo del vaso,
 para que éste también se transfigure
 [...].
 Pero el vaso
 —a su vez—
 cede a la informe condición del agua
 a fin de que —a su vez— la forma misma,
 la forma en sí, que está en el duro vaso
 sosteniendo el rencor de su dureza
 y está en el agua de agujada espuma
 como presagio cierto de reposo,
 se pueda sustraer al vaso de agua;
 un instante, no más,
 no más que el mínimo
 instante del quebranto,
 cuando la forma en sí, la pura forma,
 se abandona al designio de su muerte³⁶

Se rompe la cadena vaso-forma: la forma anida en el vaso pero no se identifica con él; a la vez, se encuentra potencialmente en el agua. El agua toma la forma del vaso, para que éste se transfigure y la forma se libere de él entregándose a su propia informidad. La sustracción de la forma pura marca el instante del quebranto en el que todo *se abandona al designio de su muerte*. Perder la forma significa morir, transitar del cosmos —orden universal— que la forma procura hacia la informidad del caos —prístino desorden—.

En el espacio temporal José Gorostiza conjuga sus metáforas cruzadas. Dios como vaso de tiempo; efímera fusión entre forma y sustancia; y, ahora, el instante adverso, mínimo, en que se verifica el retroceso.

Primero calla la palabra poética:

Porque en el lento instante del quebranto,
 [...]
 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,³⁷

El silencio preludiado en el canto VIII se cumple. La palabra poética, al perder su forma, se anega en el silencio. Si la poesía, como género, no tiene posibilidades en la forma pura, tampoco las tiene en la sustancia en sí.

³⁶ *Muerte sin fin*, IX, 1-21, p. 81.

³⁷ *Ibid.*, IX, 30-40, p. 81.

Según se lee en *Notas sobre poesía*, cuando la sustancia poética, la que existe para Gorostiza antes de la escritura, se contamina de vida o se convierte en palabra poética al tomar una forma, empieza a morir fatalmente: la mata su misma conversión.³⁸ La forma significa vida que significa muerte. No muere sino lo vivo: no muere la Poesía, el poema sí.

Y la palabra poética fracasa cuando la forma se entrega —la entrega— a la infirmitad en el instante del quebranto, ya no mínimo sino *lento*. En el instante fugaz que se detiene en una dilación de muerte.

Porque el tambor rotundo
y las ricas bengalas que los címbalos
tremolan en la altura de los cantos,
se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,
cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido;³⁹

Muere la palabra poética —rica en címbalos y tambores, en matices— cuando el ser humano advierte en la existencia del silencio su contraparte. De hermoso pasa el lenguaje a confuso. Pierde sentido. El pasaje se refiere a algo de más trascendencia aun que la forma: a las limitaciones de la poesía como género.

Por matizada que sea la palabra poética, por audaz, por bella que sea, no acaba de trascenderse. Permanece en sus propios límites, como el ser humano en el canto I.⁴⁰ El silencio se une a la cadena agua-sustancia: el silencio significa infirmitad a la que se llega por retroceso; infirmitad inicial, silencio primigenio, anterior a la creación y a la palabra literaria.

El momento del quebranto abre posibilidades de interpretación. Es quebranto que se funda en el vislumbre de las limitaciones de la palabra. Es quebranto de pesimismo. La palabra nunca parece suficiente para la expresión poética, aunque paradójicamente constituya su mejor vehículo según *Notas sobre poesía*.⁴¹

La palabra poética ofrece infinitas posibilidades para expresar cada intención de comunicación del ser humano.⁴² Gorostiza construye metáforas precisas sobre plantas —la rosa, la amapola, la flor de lis, la flor de granado, la mandrágora—, aludiendo así los matices del lenguaje. Si en el canto V, en el que habita un jardín todo lleno de olores, colores y sabores,

³⁸ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 200. Cfr. p. 104 del capítulo anterior.

³⁹ *Muerte sin fin*, IX, 62-69, p. 82.

⁴⁰ "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis". *Ibid.*, I, 1, p. 65.

⁴¹ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, pp. 191-192. Cfr. p. 93 del capítulo anterior.

⁴² *Muerte sin fin*, IX, 44-86, pp. 82-83.

fracasa la sustancia —inodora, incolora, insípida—, en el canto ix la forma, con toda su sensualidad, queda derrotada. El pasaje de las plantas alude, a la vez, a ciertas convenciones literarias —las caracterizaciones de la rosa, la flor de lis y la mandrágora, por ejemplo— para exhibir las limitaciones de los tópicos más transitados.

Tampoco resguardan del fracaso a la palabra poética *su aéreo lenguaje de colores*, semejante al pictórico, ni su habilidad para expresar los sentimientos humanos:

sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga —confuso— en la garganta
y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía.⁴³

Al convertirse la forma en infirmitad, la palabra poética desfigura su precisión en el agua-sustancia, se *ahoga*. Pierde su gracia original porque forma y sustancia son inseparables en la poesía. La gracia original de estos versos equivale al pecado original que explica Gorostiza en una encuesta publicada de manera póstuma en 1990. En *Muerte sin fin* la gracia deriva de la creación casi milagrosa del poema causada por la conjunción de forma y sustancia en un brevísimo instante, equivalente a la de las creaciones divinas. En la encuesta, de manera semejante, el nacimiento del poema queda marcado por un pecado original, que consiste en la *conformación* de la sustancia poética: en el tomar una forma.⁴⁴ La sustancia poética que nace gracias a su forma se condena a la muerte por su forma misma.

Tras la muerte —el silencio y el ahogo— de la palabra poética, y del lenguaje en general, sigue el tránsito hacia lo informe de los seres vivos y aun de los inanimados, para finalizar el canto con la ruina de la palabra de Dios:

hasta que todo este fecundo río
de enamorado semen que conjuga,
inaccesible al tedio,
el suntuoso caudal de su apetito,
no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes,
entre un fulgor de soles emboscados,
en donde nadie es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,

⁴³ *Ibid.*, ix, 87-91, p. 83.

⁴⁴ Gorostiza, "Encuesta", en *Prosa*, p. 189. Cfr. p. 98 del capítulo anterior.

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!⁴⁵

El proceso de reversión de la creación llega a su origen, que es su final primero: la palabra de Dios. Reconstruyendo de cierta manera versículos del *Apocalipsis* y del *Génesis*, Gorostiza sintetiza la historia de una creación inversa que comienza con una suerte de Nueva Jerusalén:

Enjugará Dios toda lágrima de los ojos de ellos; y ya no habrá muerte, ni habrá más llanto, ni clamor, ni dolor; porque las primeras cosas pasaron.⁴⁶

Pero si para la tradición cristiana llega la armonía entre Dios y los hombres después de la Historia, en el fin de los tiempos, en *Muerte sin fin* se da primero la muerte absoluta en la que ya nada puede morir, y que no resulta, cronológicamente posterior, sino anterior a todo cuanto existe. Y si en el *Apocalipsis* ya no hay muerte por ganar el ser humano la vida eterna, en el poema de Gorostiza no existe porque ya la vida se ha replegado a su inexistencia: ya no es vida, es antes de ser, es muerte por ausencia de vida que no puede originar más muerte, aunque lo sea. El llanto y el dolor cesan cuando la vida se ha replegado hacia la nada original, a diferencia del *Apocalipsis*, en donde cesan porque el ser humano cobra su plenitud de ser en Dios.

Antes de la nada se encuentra la palabra divina para la tradición judeo-cristiana:

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.
 Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz.⁴⁷

En *Muerte sin fin*, como en el *Génesis*, el Espíritu de Dios flota o se mueve sobre las grandes aguas o sobre la faz de las aguas.⁴⁸ Y en ambas la palabra significa creación: para el *Génesis*,

⁴⁵ *Muerte sin fin*, IX, 215-232, p. 86.

⁴⁶ *Apocalipsis*, 21:4.

⁴⁷ *Génesis*, 1:1-3.

⁴⁸ *Ahora bien, no todas las obras creadas poseen la misma relación inmediata con el creador; entre ellas existe una múltiple gradación. Muy lejos del creador y, en una situación teológica casi imposible de precisar, se halla el caos informe, acuoso, tenebroso y abismal. El versículo anterior (v. 1) no nos autoriza a decir que sea increado, como si Dios lo hubiera encontrado ya preexistente. Por otro lado resulta casi imposible de imaginarse un caos creado, pues lo creado no es caótico. Aun así, el v. 2 tiene una función teológica particularmente importante en el cuadro de conjunto, pues el caos es la amenaza por excelencia de la

creación que origina la vida terrenal y eterna; para *Muerte sin fin*, creación que origina vida que origina muerte.

La palabra es creadora, dadora de vida, y por lo tanto de muerte. Por eso el proceso de inversión de la creación comienza y termina con la palabra. La palabra amplía su significado: pues si la humana es la creadora del poema, que empieza a morir al cobrar vida mediante su forma, la palabra divina es la creadora del mundo y de los seres, que también comienzan a morir cuando toman forma al nacer. De esa manera, la poética presente en *Muerte sin fin*, que se mueve entre la tensión forma-sustancia, cobra repercusiones no sólo filosóficas sino aun teológicas mediante el procedimiento estrictamente literario de las metáforas cruzadas.

El resultado es pesimista. La palabra, engendradora de vida, paradójicamente sólo genera muerte y dolor. La única manera de liberarse es al mismo tiempo la manera de morir: regresar a la infirmitad, que para la palabra —tanto humana como divina— equivale al silencio. Un silencio en el que se ahoga la palabra, en el que se arroja al agua, a la sustancia, al caos inicial y a su infirmitad. A su *no-ser*.

Gorostiza opta en *Muerte sin fin* por el silencio y por la nada inicial. En el último canto se reafirma el hecho mediante la intervención del diablo. Si Dios es el vaso, la palabra y la forma; el diablo es el caos adversario. El desorden y la muerte de Dios. El silencio que gana la partida y rompe con la *monotonía* de la creación. El diablo es la infirmitad enemiga de lo creado.

Se propone como la resolución de la tensión entre opuestos:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo,
 es una espesa fatiga,
 un ansia de trasponer
 estas lindes enemigas,
 este morir incesante,
 tenaz, esta muerte viva,⁴⁹

Pero la tensión entre contrarios no se resuelve ahora en su fusión, sino en trasponerlos, en dejarlos atrás. La muerte sin fin que se origina en las *lindes enemigas* fatiga al ser humano. Tentado por el Adversario, se le entrega. Su entrega también es literaria. La palabra genésica de Dios se anega en el caos; más allá, permanece el diablo. Finalmente ha vencido:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo,

creación; él es, en efecto, una de las experiencias primordiales del hombre y la piedra de toque de todas las afirmaciones de la fe en la creación; Dios sacó al mundo de lo informe y lo mantiene sin cesar sobre su propio abismo." Gerhard von Rad, *Teología del Antiguo Testamento*, vol. I, p. 193.

⁴⁹ *Muerte sin fin*, x, 1-6, p. 87.

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 tí, 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.⁵⁰

En su catástrofe infinita, Dios ha llegado a ser una luz sin estrella: una forma pura sin sustancia. Lo ha matado el diablo, la muerte de hormigas, desordenada y tenaz. También el Adversario ha vencido a la creación divina: las aguas del caos la han ganado para la infirmitad.

El último gesto de José Gorostiza se llena de ironía y de pesimismo:

¡Anda, putilla del rubor helado,
 anda, vámonos al diablo!⁵¹

Ya que la vida es una tensión de contrarios que se aniquila, vayámonos al diablo: a la *ciega alegría de consumir el aire que se respira*. ¿*Carpe diem*? No, no hay que engañarse: *carpe mortem*.

Muerte sin fin comienza en la sustancia y termina en ella. En su travesía dolorosa, la sustancia se despoja de valores positivos. Si inicialmente significa agua, alma y vida, al final se identifica con el desorden y la vida antes de ser: la muerte como inexistencia. Al fracasar la sustancia, fracasa la forma también. Primero equivalente a Dios; al final, a luz sin estrella.

Más allá de las repercusiones filosóficas de la conclusión del poema, es posible pensar en el fracaso de la palabra poética. Toda vez que su existencia se cifra en un equilibrio precario de fuerzas opuestas, la separación la lleva al quebranto. La hace imposible: lo que sigue es el silencio.

⁵⁰ *Ibid.*, x, 29-42, pp. 87-88.

⁵¹ *Ibid.*, x, 47-48, p. 88.

3.2. Concepto y realización de la poesía en *Muerte sin fin*

En *Muerte sin fin* se presenta el doble fenómeno de la conceptualización y de la realización de la poesía. Contiene pasajes metaliterarios que permiten la lectura de intuiciones de ideas poéticas; a la vez, realiza un tipo de arte defendido por Gorostiza en sus otros poemas, su prosa crítica, su correspondencia y las entrevistas que concedió.

En tanto que conceptualización, *Muerte sin fin* aborda el problema de la imposibilidad de la poesía como género, como lo señala Ramón Xirau.⁵² Expresa la situación del poema que, sitiado por sus límites formales, representa un Fénix inverso que muere de su propia vida. Expresa el fracaso de la teoría de la nube. Gorostiza entra al callejón sin salida del silencio primitivo en el que cae el poema sentenciado a muerte desde su nacimiento, en pecado original, a partir de una forma. La lucha entre contrarios se resuelve en la muerte de ambos, pues si la sustancia muere al tomar forma, la forma muere al regresar hacia el punto de partida de la sustancia original. La poesía se desliza en el silencio, y, no obstante, existe el poema *Muerte sin fin* para dar el mentís.

Muerte sin fin se erige en su existencia como un contrasentido de su propia enunciación: por una parte, niega en su discurso la posibilidad de la poesía; por otra, la realiza, al existir, de manera magistral. La poesía como acto ejercido en *Muerte sin fin* reafirma aspectos importantes de la poética que José Gorostiza expuso en otros textos. Como discurso, amplifica conceptos esbozados a la vez que contradice un punto cardinal.

En *Muerte sin fin* se halla efectivamente una búsqueda del sentido de la muerte y de la vida, del silencio y de la palabra, del diablo y de Dios. Una búsqueda del ser humano que desea encontrar respuestas, así sean transitorias. Las que columbra José Gorostiza se suceden unas a otras dentro del poema, relacionándose en un proceso dialéctico.⁵³

⁵² "A través de una serie de metáforas continuadas nos dice Gorostiza la zozobra del hombre, la muerte del universo y de Dios y aun sugiere la imposibilidad de la poesía misma. En su poema no sólo el hombre se pone en cuestión, no sólo, forma constante del idealismo, se pone entre paréntesis a las cosas; se duda del poema en un círculo vicioso que es más bien un eterno retorno del ser hacia la nada, de la palabra al silencio, de la comunicación a la soledad." Ramón Xirau, "Descamada lección de poesía", en *Tres poetas de la soledad*, p. 13.

⁵³ En cada canto se responde provisionalmente. El hombre es como el agua; el agua necesita un vaso; el alma es como el agua; Dios es su vaso; Dios es un vaso de tiempo; Dios es creación; la creación es monótona; la inteligencia imagina, pero no crea; la inteligencia es esterilidad; la esterilidad de la inteligencia se contrapone al poder de creación del Verbo divino; el Verbo divino es letal, en cuanto produce vida; el agua no tiene características sensibles. Pero si el agua necesita al vaso, el vaso necesita al agua; el vaso no se cumple en sí mismo; el agua se une plenamente con el vaso gracias a las metáforas cruzadas; el mundo ofrece una lección descamada de poesía en la que la sustancia muere al encontrar su forma; el mundo es como la poesía y la poesía es como el mundo; la forma en sí misma no se cumple; la forma pura es ilusión sensorial; la forma sueña el momento perfecto de su fusión con la sustancia que es el vaso de agua; la forma se desliga del vaso y del agua; la forma se repliega hacia la infirmitad; la teoría de la nube

Mas no se puede plantear, sin falsear la realidad literaria del texto, una *exposición de las respuestas* debido a que *Muerte sin fin* es, justamente, un poema. Resulta artificial proponer una exégesis, no sólo a causa de la multivocidad semántica, sino también porque en cada canto los versos encierran una verdad atemporal y literaria que no niegan los posteriores. Atemporal en tanto que sus elementos no se enlazan mediante una relación de causa-efecto.⁵⁴ En el poema coexisten el agua y el vaso, y el vaso de agua en su armonía y en su divorcio. La descamada lección de poesía y la airosa teoría de la nube. *Muerte sin fin* reelabora de manera literaria el mundo que vive y muere, y cuyas fuerzas tienden hacia polos opuestos simultáneamente. Las fuerzas contrarias encuentran en las metáforas cruzadas de *Muerte sin fin* su cabal expresión artística y construyen un propio mundo poético suficiente, como el poema-objeto al que alude Xirau.

Permanece *Muerte sin fin* como una investigación poética con respuestas provisionales —todas válidas en su simultaneidad— que se goza en su proceso mismo. Es la búsqueda por la búsqueda y el juego de *a escondidas* en el que el poeta trata de encontrar la sustancia poética.⁵⁵ En *Muerte sin fin*, acto literario ejercido, se puede atestiguar el encuentro feliz entre el poeta y la Poesía. Independientemente de si se da crédito o no al concepto de Gorostiza acerca de la poesía increada,⁵⁶ se puede afirmar que en *Muerte sin fin* se manifiesta la Poesía, hecho comprobable más allá de cualquier subjetivismo. El poema soporta —y excede, en tanto no lo agotan— análisis formales, filológicos, intertextuales y hasta extraliterarios. No en vano constituye una de las cimas de la poesía hispánica.

El hecho de que en su obra José Gorostiza, el poeta, haya podido encontrarse de manera feliz con la Poesía, se relaciona con la ruptura de la *monotonía de la creación*. En una entrevista con Emmanuel Carballo, declaró Gorostiza que una de las razones por las que dejó de escribir fue efectivamente por tedio: el tedio ante la monotonía de la creación que se puede prolongar indefinidamente si no se realiza el encuentro entre el hombre y la Poesía. En la misma entrevista

—fusión perfecta de forma y sustancia— podría ser la solución; sin embargo, la forma se separa de la sustancia al entregarse a ella, a su informidad; la palabra humana se ahoga en el silencio; el mundo sufre un proceso inverso al de la creación; el mundo camina a su muerte primigenia —la inexistencia—; Dios mismo acalla su palabra; y, en el final, el diablo triunfa: entreguémonos a él, a su caos y a su informidad. Entreguémonos a nuestro proceso de muerte sin fin... Tales respuestas provisionales *parece* encontrar Gorostiza en el discurso —recorrido y enunciación— de su poema.

⁵⁴ Para Ramón Xirau, *Muerte sin fin* es un poema-objeto en el sentido de acto suficiente poético ejercido. "*Muerte sin fin* niega la temporalidad, niega el cambio, se afirma en su permanente objeto lúcido." "*Muerte sin fin* o del poema-objeto", en Alfonso Reyes *et al.*, *op. cit.*, p. 44.

⁵⁵ Gorostiza, "La pintura de María Izquierdo", en *Prosa*, p. 38; *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 190. Cfr. pp. 87 y 88 del capítulo anterior.

⁵⁶ *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, pp. 190-191. Cfr. capítulo anterior, pp. 85-86.

expresó que, a la vez, no fue por tedio, ya que le gustaba la poesía —más que la escrita, la que anda en el aire—.⁵⁷

La creación —divina y literaria— para José Gorostiza se sume en la monotonía de la repetición de ritmos y de formas que exhibe el canto III de *Muerte sin fin*. Otro contrasentido: el poema niega, en su existencia, la monotonía; en su discurso, la afirma. El poeta peligra en el laberinto: un pasillo lleva al silencio; otro, al poema como ejercicio de la Poesía. Otros conducen a la esterilidad y a la creación; a la vida y a la muerte. Otros más, a Dios y al diablo; al cosmos y al caos.

Lo salva el poema mismo. Solamente la poesía, la verdadera poesía, puede romper la monotonía de la creación.⁵⁸ *Muerte sin fin* salva al hombre que fue José Gorostiza gracias a su investigación de lo esencial y a sus respuestas tan provisionales como atemporales.

Muerte sin fin efectúa su búsqueda en una tensión entre la inteligencia y la inspiración. Y entre el rigor y la pasión, como observa Juan Gelpi.⁵⁹ La inteligencia, en la enunciación del poema, equivale a esterilidad porque permanece en la inminencia: en el umbral de la creación que jamás traspasa, para así mantenerse en unidad con Dios y no alzar entre ellos *la sorda pesadumbre de la carne*.⁶⁰ Entre la fuerza creadora de Dios y la impotencia estéril de la inteligencia combaten la palabra y el silencio.

Dios crea a través de su Verbo; decir es hacer. La palabra divina crea sólo con su emisión.⁶¹ En cambio, la inteligencia humana es el silencio antes de convertirse en enunciación, la potencialidad de la palabra que no se pronuncia y sólo se concibe. Es la imposibilidad de la creación: en otro de los contrasentidos de *Muerte sin fin*, su discurso plantea una idea que

⁵⁷ Emmanuel Carballo, "José Gorostiza", en *Protagonistas de la literatura mexicana*, p. 254. Cfr. p. 84 del capítulo anterior.

⁵⁸ *Idem*.

⁵⁹ "Hay asimismo en *Muerte sin fin* un deseo más de equilibrar que de igualar dos 'líneas' 'fantasmas', o mejor aún, series, que articulan el texto: el rigor y la pasión." Gelpi, *op. cit.*, p. 150.

⁶⁰ *Muerte sin fin*, IV, 33, p. 72.

⁶¹ "La idea de la creación mediante la palabra imperante de Dios aparece por primera vez cuando comienzan las acciones particulares de la creación; reaparece en los actos siguientes y domina toda la exposición hasta el v. 24 [del Génesis]." Rad, *op. cit.*, p. 192. Más adelante dice: "Este modo de concebir la creación del mundo mediante la palabra tiene un amplio trasfondo en la historia de las religiones. En Enuma-elis, la epopeya babilónica de la creación, Marduk prueba su potencia divina llamando a la existencia un objeto con su palabra y haciéndole desaparecer del mismo modo (Tabla 4, 20 s.). Detrás de estas concepciones se halla evidentemente una creencia muy extendida en el poder mágico de la palabra, que alcanzaba su plenitud en la palabra de la divinidad. Pero parece ser que Gén 1 tiene una relación más estrecha con ciertos rasgos de la antigua teología ('menfita') de Egipto. Según ésta, Ptah, dios del universo, realiza su actividad creadora con el 'corazón y la lengua', e. d. con su palabra." *Ibid.*, p. 193.

desdice su existencia. Si la inteligencia no es capaz de crear, *Muerte sin fin*, poema elaborado por la inteligencia de un hombre, resultaría imposible.

La existencia de *Muerte sin fin* se logra a partir del equilibrio entre la esterilidad de la inteligencia y el poder creador de la inspiración, entre el rigor y la pasión, entre la asfixia del silencio y la enunciación. Para Gorostiza, el ejercicio poético implica la intervención de la inspiración, pues gracias a ella el escritor halla las palabras adecuadas.⁶² En *el día de fiesta de la inspiración* el poeta se encuentra con la Poesía. La inteligencia sirve, idealmente, para transmitir la emoción por medio del poema, sin que el artificio se haga evidente. Mediante un uso adecuado de la inteligencia en el proceso creador, el poema debe dejar translucir el *estigma del temblor original*.⁶³

En el discurso de *Muerte sin fin* la inteligencia significa esterilidad; en la prosa crítica de Gorostiza, instrumento para construir el poema y para encauzar la emoción primera que surge de la inspiración. *Muerte sin fin* cumple, como ejercicio de la poesía, con este fin: en él se transluce el temblor original de la emoción. Inteligentemente construido, deja entrever la pasión de su inspiración. Se posibilita su existencia. Es el resultado del esfuerzo enorme del poeta inteligente, del poeta trabajador; del Tufo de la fábula que refiere Gorostiza en una de las entrevistas.⁶⁴

Ya se dijo cómo Gorostiza repudió el exceso de rigor que conduce a la asfixia de la palabra poética, exceso que se identifica en la enunciación de *Muerte sin fin* con la inteligencia: esterilidad, silencio e imposibilidad de la palabra. Al eliminar los elementos patéticos, el exceso de rigor elimina lo vivo,⁶⁵ fenómeno que no sucede en el poema de Gorostiza entendido como poesía ejercida. *Muerte sin fin* existe gracias a la colaboración entre rigor y pasión, y a su oposición dinámica.

La inteligencia se presenta en el canto IV como un páramo de espejos. El espejo constituye otra de las fuerzas cambiantes de *Muerte sin fin*: por un lado, abre las puertas a una visión más amplia que se basa en su capacidad para proporcionar una imagen *esencial* del mundo; por otro, pierde su poder de investigación cuando se observa a sí mismo. Al escrutar la interioridad, enceguece.

⁶² Gorostiza, "Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua", en *Prosa*, p. 187. Cfr. p. 97 del capítulo anterior.

⁶³ Gorostiza, "Morfología de *La rueda de aire*", en *ibid.*, p. 137. Cfr. p. 101 del capítulo anterior.

⁶⁴ Elena Poniatowska, "José Gorostiza", 1956. La misma idea aparece en la entrevista realizada por María Martín: "José Gorostiza habla de *Muerte sin fin*", 1961. Cfr. p. 122 del capítulo anterior.

⁶⁵ Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, pp. 169-170. Cfr. p. 102 del capítulo anterior. Resulta interesante el planteamiento de Gelpí respecto a este tema: "Lo cierto es que Gorostiza no va a intentar resolver la pugna que lee en los textos de los otros —por un lado la pudorosa continencia que se convierte en vicio, por otro lado el impulso poético— hasta llegar a *Muerte sin fin*." Gelpí, *op. cit.*, p. 97.

Ya en el canto primero interviene en la evocación del agua: en el agua se descubre el ser humano.⁶⁶ El espejo, espejo de agua, amplía la imagen del mundo. En él se puede examinar el rostro propio desde el exterior. Después el agua se reconoce en el espejo del vaso; en su reflejo vislumbra su ser.⁶⁷ El agua y el vaso funcionan como espejos sucesivos: como palabras del poema, que, colocadas unas frente a otras, permiten atisbar lo *esencial*. De allí se pasa al espejo que al ver otro espejo no descubre esencias sino opacidad y egolatría.⁶⁸

Gorostiza va aún más allá. El espejo no revela únicamente la sorpresa de la otredad; además suplanta identidades. Máscara que se confunde, persona en el sentido clásico, mellizo que sustituye, el espejo representa alternativamente los papeles de agua y de vaso. De forma y de sustancia.⁶⁹ La unión total mediante la *teoría de la nube* se lleva a cabo precisamente en "un aire de espejos inminentes" en que lo uno se funde —y se confunde— con lo otro.⁷⁰

En el laberinto de reflejos se persiguen la mirada y la ceguera. En tanto que ejercicio poético, *Muerte sin fin* coincide con las reflexiones posteriores de Gorostiza en *Notas sobre poesía*. Como discurso, plantea la imposibilidad de la palabra: pues si la palabra es un espejo que se refleja en otro espejo para investigar el mundo, se frustra en tanto que transita finalmente hacia la ceguera.

Un año después de la publicación del poema, Gorostiza tocó el tema de la mirada interior de manera pesimista en una de sus explicaciones acerca de su silencio posterior a *Muerte sin fin*.⁷¹ Cuando el ser humano vuelve sus ojos hacia dentro deja de crear porque ya no puede mirar el mundo y su interior le depara sólo escombros. La inteligencia, páramo de espejos, llega al punto del silencio. Fracasa la palabra-espejo. El rigor y la esterilidad triunfan. Como Debicki expone, Edipo se arranca los ojos.⁷² La investigación, que usó del espejo verbal, presencia su

⁶⁶ *Muerte sin fin*, I, 8-9, p. 65: "lleno de mí —ahito— me descubro / en la imagen atónita del agua".

⁶⁷ *Ibid.*, I, 29-31, p. 65: "En la red de cristal que la estrangula, / allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce".

⁶⁸ *Ibid.*, III, 18-20, p. 69: "como un espejo del revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arrancara otro espejo por respuesta." III, 86-88, p. 71: "Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha". VII, 13-14, p. 78: El vaso es un "espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose." También en uno de sus proyectos, "El semejante a sí mismo", Gorostiza abordó el punto: describió al amor como un narcisismo, una búsqueda de sí mismo que tiene por objeto la elusión de la muerte y el hallazgo de la eternidad. ("Poemas inconclusos", en *Poesía completa*, p. 218. Cfr. p. 76 del capítulo anterior.) Pero en *Muerte sin fin* se concluye en lo opuesto: la mirada hacia uno mismo no brinda eternidad. Promete muerte.

⁶⁹ *Muerte sin fin*, VI, 31-34, p. 76: "En el nítido rostro sin facciones / el agua, poseída, / siente cuajar la máscara de espejos / que el dibujo del vaso le procura."

⁷⁰ *Ibid.*, VIII, 71-74, p. 80.

⁷¹ Carta # 175, de Gorostiza a Jaime Torres Bodet, Roma, 23 de enero de 1940; en *Epistolario (1918-1940)*, p. 405. Cfr. p. 116 de capítulo anterior.

⁷² "[...] la imagen de un ojo que se arranca a sí mismo, recordándonos así que la destrucción consiste esencialmente en el suicidio de la inteligencia al darse cuenta de su desesperada situación. Este acto

derrota. Quiere ver más allá y acaba por ensimismarse. Entonces se deshace de sus ojos en un acto voluntario de mutilación.⁷³ El poema concluye el camino de regreso a la informidad con la expresión de los límites del conocimiento humano. La investigación epistemológica desemboca en su negación.

La investigación aniquila. Como para Jorge Cuesta, constituye para Gorostiza una fuerza demoníaca:⁷⁴ la búsqueda de respuestas termina con el triunfo del caos, contrario a Dios. Acaba también en muerte: la que medra en la mirada, en el espejo y en el ojo. En el canto IX Dios muere, "¡ay, Él también!",⁷⁵ con su ojo herido. En el ojo —humano y divino— acecha el propio fin. La mirada es potencia de destrucción.⁷⁶

En el mismo sentido que el poema llega a la ceguera voluntaria en el acto edípico de su mutilación, José Gorostiza, como poeta, no encuentra otra salida que el silencio. Ya lo había presagiado antes de escribir su obra maestra. En una carta a Villaurrutia le salió repentinamente al encuentro una de las claves de su mutismo: "ese amor necio por lo meridiano [...], si, eso es lo que ha matado en mí a la poesía, no le quepa a usted duda."⁷⁷ Es también esa intención de luz la que lo llevó a la conclusión de la imposibilidad de conocimiento en *Muerte sin fin*.

Oposiciones y contradicciones permean su creación. Si el poeta debe sumergirse en sus "abismos de sombra", en "la ausencia, en el sueño, en el coito —las tres antecámaras de la muerte—" para encontrar su materia poética, resulta que en la sombra finalmente no hay más

también nos recuerda el de Edipo, al final del drama de Sófocles. Al igual que el héroe griego, el protagonista de *Muerte sin fin* prepara y causa su propia destrucción por medio de su lúcida búsqueda del conocimiento." Debicki, *op. cit.*, p. 106.

⁷³ *Muerte sin fin*, IX, 189-191, p. 85: "que el ojo mismo, / como un siniestro pájaro de humo, / en su aterida combustión se arranca."

⁷⁴ En el lúcido ensayo "El diablo en la poesía" (1934), Jorge Cuesta expone su idea: "La poesía como ciencia es la concepción cuya fascinante perversidad todavía no llega a admirarse como se debe. La poesía como ciencia es la refinada y pura actividad del demonio." En *Obras. Tomo I. Trabajos literarios. Pensamiento crítico*, p. 288. Gorostiza respondió en una entrevista, en un tono de broma que no deja de reflejar la seriedad del asunto, que: "Es el diablo, es el diablo el que me inclinó a ver las cosas así. Yo reconozco que es el diablo. [...] Yo quise ver el fenómeno de la existencia desde la cara de la muerte." Norma Castro Quiteño, "Habla José Gorostiza", 1968.

⁷⁵ *Muerte sin fin*, IX, 228-232, p. 86.

⁷⁶ *Ibid.*, X, 43-46: "Desde mis ojos insomnes / mi muerte me está acechando, / me acecha, si, me enamora / con su ojo lánguido." No por primera vez Gorostiza abordó en *Muerte sin fin* el tema. Ya en "Espejo no" (1929), de *Del poema frustrado*, esbozó la relación entre la mirada, el agua, la forma y el espejo: el agua, manifiesta en su carácter de marea, más marea que espejo, equivale también al ojo que intenta una mirada "en la que —espectros de color— las formas, / las claras, bellas, mal heridas sangran!" (*Poesía y poética*, p. 47). La marea-espejo-ojo reconstruye la imagen del mundo al someterlo a una forma que provocará su muerte: de ahí la aparición de la sangre. Es uno de los preludios de *Muerte sin fin*. Cfr. p. 52 del capítulo anterior.

⁷⁷ Carta # 139, de Gorostiza a Xavier Villaurrutia, 7 de enero de 1936; en *Epistolario (1918-1940)*, p. 337. Cfr. p. 114 del capítulo anterior.

⁷⁸ Carta # 139, en *ibid.*, pp. 337-338

que escombros.⁷⁹ ¿Mirar hacia afuera, a plena luz? ¿Mirar hacia las sombras interiores? Ante tal encrucijada se halla José Gorostiza.

En *Muerte sin fin* se conjugan efectivamente la luz exterior y la sombra interna. El poema comienza con un afán lúcido y vigilante de investigación a través de la mirada para luego refugiarse en el delirio onírico, en la sombra y en la muerte. Sigue el rumbo que se prometió ante Villaurutia en la carta de 1936. El resultado fue, como todas las fuerzas de *Muerte sin fin*, contradictorio. El texto, poesía ejercida, constituye una ejecución de la mirada hacia la luz y la sombra que triunfa gracias a (*y en*) la existencia del propio poema. Por otra parte, el razonamiento interno fracasa: ni la luz ni la sombra conducen a la Poesía; la investigación significa un camino al silencio.

Una de las maneras de aclarar el papel de la investigación en *Muerte sin fin* es quizá la oposición —otra más— entre inteligencia y sabiduría. El planteamiento comienza con los epígrafes⁸⁰ del capítulo 8 de los *Proverbios* bíblicos.

Según los *Proverbios*, la sabiduría existió antes de que Dios hiciera el mundo,⁸¹ y lo acompañó en su creación.⁸² Fuerza genésica y vital, enemiga de la muerte,⁸³ se presenta como don de Dios a los hombres y también como atributo divino.⁸⁴ Con la sabiduría se vislumbra lo trascendente y lo Verdadero. Para la tradición judeo-cristiana, la sabiduría lleva al hombre hacia Dios porque ella misma es una parte de Dios. El hombre sabio es *en* Dios y *con* Dios; su

⁷⁹ Carta # 175, de Gorostiza a Jaime Torres Bodet, Roma, 23 de enero de 1940; en *ibid.*, p. 405.

⁸⁰ "Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza." *Proverbios*, 8, 14. / Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su solaz delante de él en todo tiempo. *Proverbios*, 8, 30. / Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte. *Proverbios*, 8, 36." *Muerte sin fin*, epígrafes, p. 64. Habla la voz de la Sabiduría en estos versículos.

⁸¹ "Jehová me poseía en el principio, ya de antiguo, antes de sus obras. Eternamente tuve el principado, desde el principio, antes de la tierra." *Proverbios*, 8:22-23.

⁸² "Cuando formaba los cielos, allí estaba yo; cuando trazaba el círculo sobre la faz del abismo; cuando afirmaba los cielos arriba, cuando afirmaba las fuentes del abismo; cuando ponía al mar su estatuto, para que las aguas no traspasasen su mandamiento; cuando establecía los fundamentos de la tierra, con él estaba yo ordenándolo todo, y era su delicia de día en día, teniendo solaz delante de él en todo tiempo." *Proverbios*, 8:27-30.

⁸³ "Porque el que me halle, hallará la vida, y alcanzará el favor de Jehová. Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte." *Proverbios*, 8:35-36.

⁸⁴ "SABIDURÍA. La Ley expone los mandamientos y exigencias del Señor. La profecía juzga el comportamiento de los hombres a la luz de la voluntad de Dios, y revela el desarrollo de Su plan eterno. Por lo que respecta a la *sabiduría*, ella se esfuerza, mediante la observación, experiencia y reflexión, en llegar a conocer a los hombres y a Dios. La Ley y la profecía, que provienen directamente de Jehová, expresan Su misma Palabra. La sabiduría, expresión del buen sentido humano, es asimismo un don de Dios." Samuel Vila Ventura y Santiago Escuin, *Diccionario bíblico ilustrado*, p. 1030. Para Carlos Montemayor, "Jokmá [sabiduría] es el principio más radiante de la manifestación de la Vida Divina y de nuestra percepción de lo sagrado; es propiamente lo que se muestra en la revelación y que permite al hombre el temor o la veneración de los cielos." "José Gorostiza", en *Tres contemporáneos*, pp. 60-61. Montemayor toma el concepto de la cábala —a través del *Libro del Esplendor o Zohar*—, y no directamente de la Biblia.

sabiduría equivale al instrumento de investigación contrario al del demonio: el de la Investigación que busca la comprensión de la divinidad.

En el primero de los epígrafes de *Muerte sin fin* (Pr, 8:14), la inteligencia se hermana con la sabiduría humana; aconseja, da buen juicio y, en última instancia, otorga el poder a los justos.⁸⁵ Mediante la inteligencia, el hombre intenta adquirir sabiduría, pero, según se lee en las Escrituras, la soberbia a menudo se lo impide: como en el mito del Edén, la condenación del ser humano viene de su atracción por el fruto del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal.⁸⁶

En *Muerte sin fin* hay un esfuerzo por el conocimiento trascendente que fracasa y al final entrega al hombre al Adversario. En su ineficaz intento, sólo logra advertir que está hecho de materia perecedera en proceso eterno de muerte. La inteligencia es amargura y soberbia.⁸⁷ Es unidad estéril con Dios, "ay, una nada más, estéril, agria, / con Él, conmigo, con nosotros tres".⁸⁸

Pero para Gorostiza la poesía constituye una manera de "amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación", a la vez que un medio para "crear sin hacer".⁸⁹ Si *Muerte sin fin* enuncia el fracaso de la inteligencia en su búsqueda de conocimiento trascendente y su imposibilidad de crear, en tanto que poema —texto que existe y atestigua— no desdice la idea expresada más tarde en *Notas sobre poesía*: la inteligencia triunfa sobre la esterilidad, el hombre ha creado sin hacer. Mediante la poesía ha buscado la salvación y la sabiduría... y acaso también las ha encontrado.⁹⁰

⁸⁵ "Yo, la sabiduría, habito con la cordura, y hallo la ciencia de los consejos. El temor de Jehová es aborrecer el mal; la soberbia y la arrogancia, el mal camino y la boca perversa aborrezco. Conmigo está el consejo y el buen juicio; yo soy la inteligencia; mío es el poder. Por mí reinan los reyes, y los príncipes determinan justicia." *Proverbios*, 8:12-15. Dice Montemayor: "La inteligencia (Biná) es [...] aquel modo de manifestación en que la vida permite la minuciosa aprensión o relación de hechos y conocimientos; lo que forma, lo que da una corriente de vida a la Vida, un cuerpo que muere." *Op. cit.*, p. 60. También toma el concepto de Biná del *Zohar*.

⁸⁶ "Y vio la mujer que el árbol era bueno para comer, y que era agradable a los ojos, y árbol codiciable para alcanzar la sabiduría; y tomó de su fruto, y comió, y dio también a su marido, el cual comió así como ella." *Génesis*, 3:6.

⁸⁷ Afirma Ali Chumacero: "Mas la sabiduría, tomada en 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. [...] Por su ansia de saber, la criatura humana ha negado el primer principio de las sabiduría que es el temor de Dios. En su soberbia, se reconoce a sí misma como centro de la creación y aun se atreve a levantar la voz, que cree de sabiduría, y reconocer también el complicado curso de los astros." "Presentación" de la grabación de *Muerte sin fin*: José Gorostiza (voz del autor). Sobre la amargura de la inteligencia, véase Montemayor, *op. cit.*, p. 60.

⁸⁸ *Muerte sin fin*, iv, 41-42, pp. 72-73.

⁸⁹ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *op. cit.*, p. 193. Cfr. p. 105 del capítulo anterior.

⁹⁰ Examinando "Preludio", dice Debicki: "La función del arte poético consiste en expresar por medio del lenguaje la sabiduría que la realidad nos ha dejado entrever, pero que no podemos entender directamente. El poeta que acierta a definir esta sabiduría es, por tanto, como el profeta que le hace entender al pueblo los misterios de la vida oscuramente insinuados por el mundo natural." *Op. cit.*, p. 51.

La existencia de *Muerte sin fin* contradice una vez más su enunciación. La inteligencia se frustra en el discurso; en el objeto literario, se cumple como búsqueda. Más que la respuesta, importa la pregunta. *Muerte sin fin* simboliza una sabia pregunta del escritor tanto como una tentativa de salvación personal del ser humano.

A través de la sabiduría que guía a la inteligencia, *Muerte sin fin* revela un tipo de "belleza artificial, poética, que la poesía presta para sus propios fines, a la rosa y a la nube".⁸¹ Para José Gorostiza, la poesía no tiene como fin "exhibir la magnificencia del orbe",⁸² quiere construir su propia magnificencia con la palabra. La belleza natural del mundo se opone a la belleza del arte.

La palabra puede loar la belleza: en *Muerte sin fin* queda constancia de que, si la poesía no supera ese nivel, termina por replegarse hacia el silencio.⁸³ Es una crítica a aquella poesía que se limita a cantar la belleza natural; en el mismo sentido, una crítica a la poesía ambiente que Gorostiza reprobaría en *Notas sobre poesía*: la que erige escenarios —paisajes bucólicos o de Oriente, ciudades, objetos suntuarios, etcétera— en vez de crear una belleza que solamente existe en el artificio artístico y gracias a él.

La poesía de José Gorostiza evolucionó desde *Canciones para cantar en las barcas* hasta llegar a *Muerte sin fin* a través de un alejamiento cada vez más profundo de la poesía ambiente. Si en los poemas de juventud Gorostiza recurrió a paisajes, a partir de *Del poema frustrado* les cerró la ventana, como señaló ya Juan Gelpí.⁸⁴

La crítica hacia la belleza natural es doble en *Muerte sin fin*. Por una parte, se le repudia como objeto de la literatura, en tanto que referente; por otra, en tanto que creación divina. La belleza interviene en la Creación sólo como un paréntesis de la monotonía con sus *encantadores*

⁸¹ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 198. Cfr. p. 89 del capítulo anterior.

⁸² Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, pp. 198-199.

⁸³ *Muerte sin fin*, IX, 30-51, pp. 81-82.

⁸⁴ "Si en *Canciones para cantar en las barcas* la imagen de la orilla del mar compendia gran parte de las operaciones del texto [...] en *Del poema frustrado* es la imagen de la ventana la que hay que ver a manera de cifra del texto. La pasión por un canto silenciado que se transparenta en el primer libro de poemas se convierte en una insistencia notable en la ventana como filtro, como forma de separar el afuera —la naturaleza— de un espacio poético propio y cerrado, hermético, en los poemas dispersos. La función que desempeña la sordina literal o figurada en el primer libro —reducir lo estentóreo del texto de 'afuera', del texto de Darío— se asemeja a la manera en que obra la ventana en *Del poema frustrado*: el opacar la percepción que tiene el enunciante de la naturaleza, del afuera. El estereotipo ausente de estos textos dispersos ya no es la expresión grandilocuente, sino más bien lo que el propio Gorostiza llama de manera harto peyorativa la 'poesía ambiente.'" Gelpí, *op. cit.*, pp. 105-106.

gorgoritos.⁹⁵ No la salva. Perece con ella, como todo, en su camino a lo informe. Se entregan a su frenesí de muerte lo mismo los hermosos animales y plantas que las piedras preciosas, según se observa en el canto IX. Muere la belleza natural.

Y también la belleza de la palabra misma, el hermoso lenguaje del ser humano mueren.⁹⁶ De hecho, la informidad comienza por devorar la palabra. Resulta así que ninguna belleza salva, ni artificial ni natural, en la enunciación de *Muerte sin fin*. Esta idea se opone, una vez más, al hecho de la existencia del poema en sí.

Muerte sin fin crea su belleza literaria. No se entienda que canta la belleza y que suprime la fealdad del mundo sino que a partir de bellezas y fealdades naturales elabora un mundo artístico, bello aun en su perecer enérgico. Es cuando la manzana es más manzana en el poema que pendiente de la rama de un árbol.⁹⁷ Si en la enunciación se niega la eficacia de la belleza de la palabra artística, en la existencia del poema se le reivindica. Porque para José Gorostiza la poesía salva al hombre. La belleza artística que le muestra salva su vida "de los tremendos infortunios que la amenazan", y la hace "digna de ser llevada con orgullo sobre los hombros".⁹⁸

La crítica de Gorostiza se extiende en *Notas sobre poesía* hacia el dato autobiográfico como único motivo inspirador de la poesía. Poesía ambiente y dato autobiográfico son las dos caras de Jano del problema de la representación en la poesía. El paisaje, fuera, y la biografía propia, dentro, impulsan a algunos poetas a escribir lo que para Gorostiza son simples efluvios poéticos —no poemas, "organización inteligente de la materia poética"—⁹⁹ en los que ensayan representar el mundo. Pero para Gorostiza el quehacer de la poesía no descansa en reflejar ni retratar el mundo sino en recomponerlo.

La transformación del dato autobiográfico en *Muerte sin fin* resulta aleccionadora al respecto: a partir de una vivencia personal —la gota de agua que cala de un filtro de piedra—¹⁰⁰ el

⁹⁵ "mezclando en la insistencia de los ritmos / ¡planta-semilla-planta! / ¡planta-semilla-planta! / su tierra brisa, sus follajes tiernos, / su luna azul, descalza, entre la nieve, / sus mares plácidos de cobre / y mil y un encantadores gorgoritos." *Muerte sin fin*, III, 30-36, p. 69.

⁹⁶ *Ibid.*, IX, 92-94, p. 83.

⁹⁷ Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*, en *Prosa*, pp. 165-166. Cfr. p. 111 del capítulo anterior.

⁹⁸ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *ibid.*, p. 200.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 197-198. Cfr. p. 90 del capítulo anterior.

¹⁰⁰ El poeta dejó constancia del dato autobiográfico que originó *Muerte sin fin* tanto en una entrevista que le concedió a Poniatowska como en el "Esquema para desarrollar un poema", al que reconoció como antecedente de la obra. Elena Poniatowska, "José Gorostiza en la intimidad literaria. Aniversario de un poeta", 1971; y "Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero", en *Prosa*, p. 90. Cfr. p. 20 de este estudio.

poeta construyó meticulosamente la imagen central de su poema, el vaso de agua. Después, sobre los componentes, agua y vaso, levantó una serie de opuestos que tejen las redes de la obra. Nada ha quedado de la anécdota: queda como pretexto, punto de partida.

Muerte sin fin, erigido con base en la transfiguración de una anécdota que al final resulta intrascendente e irreconocible, en sí mismo significa una crítica a la poesía representativa. En el canto IX, como ya se comentó, muere el lenguaje del hombre. Se puede entender también que muere la poesía que, echando mano de todos los sorprendentes matices del lenguaje, se ha contentado con retratar el mundo.¹⁰¹ De nada le han servido sus recursos, pues ha fallado en un aspecto fundamental para Gorostiza: la organización inteligente de la materia poética. No ha rebasado el efluvio poético nacido de la belleza, de la rosa, del crepúsculo, de los colores y de los sentimientos. Muere el lenguaje así utilizado porque no logra trascenderse. Reflejo del mundo, como el mundo muere.

Si en su discurso *Muerte sin fin* critica la poesía representativa en general, y la autobiográfica y paisajista, en particular, en su ejercicio se mantiene fiel a tal crítica. En el poema de Gorostiza —resulta casi ocioso decirlo— no se efectúa la representación del mundo, sino su penetración a través de símbolos contradictorios que lo desgarran. Recomposición dinámica del universo, *Muerte sin fin* corresponde con su estructura misma a la tensión cósmica entre sustancia (parte I) y forma (parte II). La materia poética ha sido organizada con inteligencia. Atrás quedan tanto la belleza del orbe como el dato autobiográfico.

José Gorostiza llegó a la crítica que expresa en y con *Muerte sin fin* después de recorrer el arduo camino de su propia obra. Si en las *Canciones* se permitió ciertas libertades en el uso de ambientes y anécdotas, en *Del poema frustrado* los decantó en una poesía cada vez más interior y alejada tanto del escenario como de la autobiografía.¹⁰² Después de llevar la antirepresentación a sus últimas consecuencias en *Muerte sin fin*, hizo un tímido intento de mirar otra vez hacia afuera a través de tipos mexicanos como el indio. Al final no quiso.

Sin embargo, la poesía de José Gorostiza desea sostener una relación directa con el exterior en la que no se interponga la "lente cóncava de una teoría".¹⁰³ En la "Morfología de *La rueda de aire*"

¹⁰¹ *Muerte sin fin*, IX, 30-91, pp. 80-81.

¹⁰² "En el desarrollo de la imagen de la ventana, 'Preludio' representa el momento de opacidad total. La naturaleza, el afuera, ya no existen, lo que sí existe es el 'aquí' al que tanto se alude en el poema, 'aquí' que no es otro que el artificio, es el espacio imaginado por el poeta para su poesía antirrepresentativa." Gelpi, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰³ Gorostiza, "Morfología de *La rueda de aire*", en *Prosa*, p. 137. Cfr. p. 90 del capítulo anterior.

(1930), expresó su preferencia por la actitud clásica, que significa la relación directa del arte con la naturaleza, frente a la romántica, que equivale a una relación mediatizada según su opinión.

Muerte sin fin contradice la relación directa entre el arte y la naturaleza que su autor deseó adoptar, en tanto que parte de ideas que se interponen entre él y el mundo: su propia poética, su filosofía del arte.

Para el año en que Gorostiza escribió *Muerte sin fin* había ya recorrido un largo camino de crítica literaria que lo dotó de una visión muy clara de sus objetivos como artista. Sus conceptos sobre la poesía se presentan todo el tiempo en *Muerte sin fin* vinculados con su visión del mundo. Las fuerzas que se oponen en la poesía —la forma y la sustancia— luchan también en la naturaleza. De la misma manera, sus ideas sobre la creación literaria y la palabra encuentran su contraparte en sus conceptos sobre la creación y el Verbo divinos. La nube representa una *airosa teoría* al final del canto VIII; en el VI, el camino, la barda y los castaños dan una *descarnada lección de poesía*.¹⁰⁴ El mundo se ha convertido en metáfora de la poesía; la poesía, en símbolo del mundo.

Otro tipo de clasicismo se realizaría, no obstante, en *Muerte sin fin*: el de su estructura. Gorostiza comunicó en 1933 a Ortiz de Montellano su admiración por el "plan clásico", "la proporción monumental" y "la unidad de lo diverso" —no del todo lograda, según su parecer— de los *Sueños*.¹⁰⁵ Parecía comentar su futuro poema.

En *Muerte sin fin* el equilibrio, la unidad y la correspondencia entre los cantos resulta evidente, como ya lo ha hecho notar Mónica Mansour.¹⁰⁶ En su construcción simétrica, las dos grandes partes del poema se miran cara a cara: los versos, como reflejados en espejos, se invierten. Una vez más la realización del poema corresponde a su discurso: dos fuerzas contradictorias se oponen. Por otra parte, es de nuevo una mirada en el espejo el instrumento

¹⁰⁴ *Muerte sin fin*, VI, 42-49, p. 77 y VIII, 71-74, p. 80.

¹⁰⁵ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *Prosa*, p. 161. Cfr. p. 100 del capítulo anterior.

¹⁰⁶ "Lo más notable en *Muerte sin fin* es su estructuración externa de diez partes, divididas en dos grandes secciones simétricas que terminan con el poema V (que se refiere a la vida) y el poema X (que se refiere a la muerte). Los finales de los poemas anteriores, el IV y el IX, son idénticos: '¡ALELUYA, ALELUYA!', incluso con la misma tipografía distinta (altas). Por otra parte, los poemas V y X son los únicos en verso regular y rima (seguidilla 7-5 y romance), así como con estrofas regulares. Ambos poemas recurren a expresiones populares ('ahogarse en un vaso de agua' y '¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo'). Considerado desde el punto de vista del hilo temático, los primeros cuatro poemas y los cuatro intermedios (VI-IX) tienen una simetría de espejo: el primero es una introducción al tema y los tres siguientes lo desarrollan, mientras que el IX recoge y explica lo que se plantea en los tres anteriores. Por otra parte, si se considera el tema particular de cada poema por separado, hay una relación paralela entre los poemas I y II con VI y VII, y otras entre III y IX, IV y VIII y V y X. Por último, hay que señalar que los poemas V y X terminan con un 'baile' y estribillo supuestamente alegres, para concluir ambos en una catástrofe." Mónica Mansour, "El diablo y la poesía contra el tiempo", en José Gorostiza, *Poesía y poética*, pp. 227-228.

para escrutar el mundo. Las palabras se observan unas a otras, como en la definición tantas veces mencionada de *Notas sobre poesía*.

Si por actitud clásica se entiende la intención del artista de dotar de equilibrio, unidad y armonía a su obra, en *Muerte sin fin* se halla en efecto esa actitud. No lo entendió así Jorge Cuesta, a quien el poema de Gorostiza le pareció romántico en cuanto a su construcción formal y falta de "unidad de acción".¹⁰⁷ Respecto a lo primero, bien sabido es que el romanticismo se solazó en el uso de diversas estructuras métricas dentro de la misma obra e incluso alternó verso y prosa. En la superficie, *Muerte sin fin* resultaría un poema romántico debido a que se erige a partir de métricas disímiles. Uno de los argumentos de Cuesta apunta en esa dirección, cuando hace notar que los "comentarios" (cantos v y x) presentan distintas estructuras métricas. Pero el *plan clásico* de *Muerte sin fin* radica más bien en la minuciosa correspondencia especular de sus cantos y en la contradicción de perfecta simetría, tanto formal como conceptual, entre sus dos partes.

El otro argumento de Cuesta, el de la falta de "unidad de acción", se basa en el hecho de que Gorostiza separó en dos partes el poema. Como si se tratara de un drama, el autor de *Canto a un dios mineral* concluye que en la obra se presenta un solo asunto, mas no la susodicha unidad. Pero *Muerte sin fin* es un poema lírico —también de esto duda *el más triste de los alquimistas*—,¹⁰⁸ y en él no se representa una acción: se *enuncia*, se *expresa* o se *canta* la contradicción entre fuerzas opuestas.

Dejando de lado las unidades del teatro clásico, que mal acomodan a un poema lírico del siglo xx, *Muerte sin fin* cifra su coherencia en su contradicción sistemática. La multivocidad de la obra impide la temeridad de querer dilucidar un único asunto. Precisamente su carácter contradictorio es lo que la dota de unidad: *Muerte sin fin* es un poema de múltiples y complejas oposiciones armoniosa y simétricamente distribuidas en sus cantos. Si el diablo impone su caos al orden de la creación divina en el discurso de la obra, en su ejecución la creación poética triunfa con su cosmos sobre el desorden universal. El caos romántico sucumbe frente al cosmos clásico.

¹⁰⁷ "Las dos partes y los dos comentarios tienen el mismo asunto; pero no se podría decir que guardan unidad de acción. Y esto es lo que el autor indica por la separación de las partes y por las formas métricas distintas de los comentarios. Menos se podría decir, por lo mismo, que en la obra hay unidad de género. Es, por lo que toca a su estructura formal, una poesía romántica. Y lo es de la manera más artísticamente deliberada." Jorge Cuesta, "*Muerte sin fin* de José Gorostiza", en *Reyes et al., José Gorostiza*, p. 6.

¹⁰⁸ "El autor la llama 'poesía' [a *Muerte sin fin*], y esta denominación debemos conservar a una obra poética cuyo género es indefinible": *Idem*.

Gorostiza lleva así a cabo *la unidad de lo diverso* que aplaudió como intención en el poema de Ortiz de Montellano.¹⁰⁹

La *proporción monumental* fue otra de las metas literarias de José Gorostiza. Ya se ha comentado la estimación que le merecieron las grandes obras poéticas que, a semejanza de los edificios, se levantaban a partir de un plan —casi plano arquitectónico— cuidadosamente proyectado por el poeta. Por lo que se deduce de los borradores, *Muerte sin fin* creció muy probablemente a partir de un "plano anterior, luminoso e incisivo". Siguió el *desarrollo plástico* que identificó Gorostiza en *Notas sobre poesía*:¹¹⁰ finito en el sentido de que no crece más allá del plan trazado por el autor, como en una tela la pintura —de allí su nombre—. El mismo poeta confesó a Torres Bodet no poder trabajar más en *Muerte sin fin*,¹¹¹ con lo que negaría el tipo de *desarrollo dinámico* —otro de los que señalaba en *Notas sobre poesía*—, en el que "las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente".¹¹²

Una de las causas de que *Muerte sin fin* presente unidad de construcción radica precisamente en que sigue un plan detallado, por más que éste haya podido modificarse en el proceso efectivo de la escritura. Como ya se dijo, José Gorostiza encontraba en la unidad de las construcciones verbales uno de sus valores positivos: las estancias de un poema tendrían que armonizar en el conjunto de la edificación.¹¹³ En *Muerte sin fin* se realiza el objetivo: los diez cantos —como diez habitaciones— conforman la coherencia armoniosa del poema. En ese sentido, corresponde al *plan clásico* que el poeta admiró en *Sueños*.

La relación que la poesía establece con el mundo se lleva a cabo a través de la palabra, lo que la convierte en mediadora: al igual que las ideas poéticas de Gorostiza, se interpone entre la

¹⁰⁹ Cuesta en cambio reconoció que había "unidad de sentimiento" en el poema: "La verdad de la representación, sin embargo, no daña a la unidad del sentimiento. Pues el movimiento lírico de la poesía es vivo y amplio. Y no sería posible que lo fuera sin una irreprimida unidad sentimental." *Ibid.*, p. 7. Para Octavio Paz sí hay unidad en *Muerte sin fin*: "La unidad de *Muerte sin fin* ha sido conseguida a través de muchos sacrificios y abstenciones, pero también gracias a la lucidez de un instinto poético que siempre ha sabido escoger el momento irreplicable de la auténtica inspiración." Paz, "*Muerte sin fin*", en *ibid.*, p. 28.

¹¹⁰ *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 196; cfr. p. 98 del capítulo anterior.

¹¹¹ Carta # 162, Roma, 24 de mayo de 1939, en *Epistolario (1918-1940)*, p. 380; cfr. pp. 115-116 del capítulo anterior.

¹¹² *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 196. Para Susana González Aktories, sin embargo, en *Muerte sin fin* se combina el desarrollo plástico con el dinámico (*op. cit.*, p. 34). Para Ramón Xirau también: "Es probable que ningún poema se desarrolle según una sola de estas tres formas de movimiento. *Muerte sin fin* participa de las tres aun cuando a mi modo de ver, entender y oír, combina, sobre todo, las formas primera [desarrollo plástico] y segunda [desarrollo dinámico]." "*Muerte sin fin* o del poema objeto", en Reyes et al., *op. cit.*, p. 46.

¹¹³ Cfr. p. 100 del capítulo anterior. Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 197.

sustancia poética y la realización de *Muerte sin fin*. No estorba sino que se coloca en medio —y como medio— para que la materia prima se convierta en poema efectivo.

La palabra y el lenguaje significan para Gorostiza instrumentos de conocimiento, en tanto que gracias a ellos se hace posible el vislumbre de esencias. Nombrar equivale a elaborar conceptos, a construir una idea del mundo. Quien nombra no acuña solamente una etiqueta, pues el acto presupone un deslinde de los elementos constitutivos del mundo: para los españoles que llegaron a Mesoamérica en el siglo XVI las pirámides eran mezquitas; para los aztecas, los caballos eran venados. También presupone una construcción de conceptos abstractos: la *saudade*, por ejemplo, no existe en su cabal sentido sino en la lengua portuguesa.

El lenguaje artístico va aún más allá: doble construcción de conceptos, levanta nuevos sentidos sobre los significados corrientes. A manera de palimpsesto, cubre un nivel de significación para develar otro. Consciente de eso, Gorostiza habló en una de sus definiciones de poesía del esfuerzo por quebrantar el lenguaje común que se produce en ella.¹¹⁴

En *Muerte sin fin* se ensaya con éxito la transformación del lenguaje común en lenguaje artístico. La palabra poética de Gorostiza crea nuevos significados que se superponen al estrato de significaciones comunes. Cuando el agua se *ahoga en un vaso de agua*¹¹⁵ la expresión hecha ya no sólo significa preocuparse exageradamente por un asunto trivial sino también ahogarse en el sentido literal, morir. La identidad del agua muere en el vaso; el agua y el vaso se combinan en vaso de agua, ente en el cual ni la sustancia ni la forma subsisten como tales.

La palabra poética se enseñorea de los significados. Ordena e interpreta... Y sin embargo, Gorostiza privilegia en el discurso de su obra maestra la insuficiencia de la palabra. El autor no cree tanto en lo inefable como en la elocuencia del silencio. Para él la palabra matiza, llega a los significados más sutiles,¹¹⁶ no obstante, su capacidad expresiva se ve rebasada por la del silencio. La palabra, según su opinión, cuando es penetrada por la Poesía se adelgaza tanto que deja entrever más que lo que dice, lo que calla.¹¹⁷ Paradójicamente, la Poesía enriquece a la palabra al abrirla a *todos los matices de la significación*: la transparenta tanto que al final la lleva a su propia negación.

José Gorostiza siguió el camino que le dictó su convicción acerca de la existencia de una sustancia poética más allá de la obra literaria. Nunca renunció a la Poesía. La ejercitó en su más

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 192. Para Óscar Wong, "El lenguaje artístico, ciertamente, parte de su directriz original, lo viola en momentos parcialmente y trasciende el concepto primigenio; por lo mismo, se dice que el lenguaje artístico es la forma más rica de conocer la realidad, puesto que trasciende a la misma." *Op. cit.*, p. 42.

¹¹⁵ *Muerte sin fin*, v, 43-46, p. 75.

¹¹⁶ *Ibid.*, ix, 30-91, pp. 82-83.

¹¹⁷ Gorostiza, *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 192. Cfr. p. 94 del capítulo anterior.

alto nivel verbal posible en *Muerte sin fin* y luego se entregó a aquel estadio superior que le brindaba el silencio. De esa manera resolvió la oposición entre la palabra poética y la palabra silenciada. Si el lenguaje es eficaz hasta cierto punto para la transmisión de la sustancia poética, el silencio la lleva a su expresión más acabada.¹¹⁸

Antes de adelgazarse hasta el silencio, la palabra que mejor sirve a la expresión poética, para Gorostiza, es justamente la que tiende hacia la transparencia: la palabra clara. En 1933 comunicó a Ortiz de Montellano en la citada carta a propósito de *Sueños* que encontraba una deliberada oscuridad en la obra. Allí mismo deslindó la oscuridad, que deprime al lector, de la dificultad, que lo estimula.¹¹⁹

Tiempo atrás, en *Canciones para cantar en las barcas*, había ya optado por la palabra transparente, como lo hizo notar Villaurutia catorce años antes de la publicación de *Muerte sin fin*.¹²⁰ No gratuitamente el motivo principal del poemario fue el mar, el *agua*. El proceso hacia la transparencia verbal llegó a un punto climático en el "Preludio" de *Del poema frustrado*, donde sobresale la idea: la palabra se desnuda cada vez más —de voz, de ecos y hasta de idioma—, hasta adquirir la elocuencia del silencio.¹²¹

El filtro de agua fue, como ya se dijo, la vivencia personal que desató en Gorostiza la inspiración de *Muerte sin fin*. La primera transformación del dato autobiográfico lo llevó sorprendentemente a la *historia intelectual* de la escritura del poema. "Preludio", por su parte, equivale a la negación de la palabra en tanto que perfeccionamiento llevado a sus últimas consecuencias. Mientras más transparente es la palabra, tanto mejor. Y la palabra más

¹¹⁸ Sergio Fernández se explica el hecho a partir de las similitudes que descubre entre el *Zohar* y *Muerte sin fin*. Para el libro hebreo existe un nivel oculto, inaccesible al ser humano, quien sólo percibe a la divinidad a través de sus emanaciones: "Sólo la palabra es capaz de entregar el mentido mensaje que encierra el ser humano y el mundo que lo cobija. Mentido porque, al fin y al cabo, únicamente el lenguaje puede dar su versión de las cosas sin que ignore que son un escenario. Más allá de él (en caso de que exista un nivel oculto) no le es dable al hombre aprehender una brizna de esa existencia. Acaso por ello —por impotencia—; por no ignorar tampoco su incapacidad de un saber absoluto, se precipite en la nada, que es la privación del lenguaje, el mundo sin la 'gracia original'." "La luz sin estrella", en *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, p. 177.

¹¹⁹ "Carta a Ortiz de Montellano a propósito del libro *Sueños*", en *Prosa*, p. 162. Cfr. p. 95 del capítulo anterior.

¹²⁰ Acerca de *Canciones para cantar en las barcas* escribió Villaurutia en 1925: "Los motivos de su expresión tenían que ser dibujados y al mismo tiempo transparentes. El mar es su nota repetida, lejana sin embargo de la monotonía. Un mar de cristales delgados para grabar en ellos con la fina punta de la escritura. Un mar interior a cuya sola evocación el pensamiento tiene un sabor de sal." "Un poeta", en *Reyes et al., José Gorostiza*, p. 13. En 1956, Alfonso Reyes opinó del mismo poemario: "en manera alguna es ingenuo, sino transparente a fuerza de sabiduría inmediata". "Contestación al discurso", en *ibid.*, p. 20.

¹²¹ "Mira que, noche a noche, decantada / en el filtro de un áspero silencio, / quedóse a tanto enmudecer desnuda, / hiriente e inequívoca." Gorostiza, "Preludio", en *Poesía y poética*, p. 43.

transparente que existe es la del silencio. La búsqueda de elocuencia concluye para Gorostiza en la negación de la palabra.

Pero apenas un instante antes de su transparencia total, la palabra logra expresarse "incendiada en un eco de nenúfares".¹²² El silencio se cieme sobre ella justo en el momento en que la sustancia y la forma se fusionan en el poema; casi muda, transparente ya, dibuja "en muros de cristal amores de agua".¹²³

En *Muerte sin fin* tienen lugar los amores entre el vaso y el agua. Palabra clara hasta la transparencia, comunica su agonía ante el presagio de su elocuencia final: la del silencio. En su realización, niega definitivamente su total transparencia: la palabra se enuncia en el nivel de la claridad, y queda allí, atemporal en el papel, para siempre enfrentando la cercanía de su muerte.

Si la palabra se desarrolla hacia la transparencia en *Muerte sin fin*, cumple también con su papel de estimulante intelectual en virtud de su dificultad. Dificultad patente sobre todo en los periodos extensos y las frecuentes omisiones del sujeto, así como en las metáforas cruzadas, gracias a las cuales los significados se traslapan, se interfieren y se suplantán. Poema difícil, se detiene un paso antes de la oscuridad. Es posible entrar en comunión con él. Un poema oscuro, por el contrario, permanece hermético aun para el lector más agudo. El mismo Gorostiza se confesó incapaz de desentrañar ciertas estrofas de *Sueños*.¹²⁴

Lo diáfano y lo difícil luchan, como tantas otras parejas de opuestos, en *Muerte sin fin*. La claridad adelgaza las palabras: a través de ellas, como a través de un vidrio, se observa la compleja trabazón de las metáforas cruzadas. A la vez, las palabras multiplican en sus reflejos los significados dentro de su laberinto especular. En tanto que acto poético, *Muerte sin fin* entreteje una selva —una *silva*— de cristal, más difícil cuanto más transparente. La paradoja se resuelve en la inminencia: la dificultad hace elocuente a la palabra, y la elocuencia final, ya se dijo, es la del silencio.¹²⁵

¹²² *Ibid.*, p. 44.

¹²³ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁴ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *Prosa*, p. 162. Cfr. p. 95 del capítulo anterior.

¹²⁵ Para Octavio Paz, la ambigüedad se expresa en la poesía de Gorostiza como claridad. "A fuerza de transparencia la imagen tiende a hacer invisible la discordia interior. El carácter excepcional de su experiencia reside en que las fuerzas irracionales se vierten en formas cristalinas y abstractas. Bañada en su propia luz, la poesía de Gorostiza se aísla y se niega. La 'dificultad' de *Muerte sin fin* reside en su claridad." *Muerte sin fin*, en Reyes et al., *José Gorostiza*, pp. 28-29.

José Gorostiza rechazó también la extrañeza en la poesía, que se vincula estrechamente con el concepto de oscuridad. Para él, la poesía que rompe las leyes del idioma es extraña; la que descubre en la palabra su capacidad infinita de expresión, original.¹²⁶

Muerte sin fin ejerce su originalidad desde el hallazgo de las metáforas cruzadas. Al entender el mundo como un sistema de vasos comunicantes, encuentra en la palabra la capacidad de formular la oposición entre elementos contrarios y contradictorios. Descubre en ella el detalle que conviene a la sutileza del concepto. Sin embargo, sucede que en el discurso del poema, el lenguaje —aun el rico y matizado— se hunde en el silencio original.¹²⁷ No le vale su *atesorada capacidad infinita de expresión*.

De nueva cuenta, la inminencia salva la contradicción. El silencio amenaza, como el caos a la creación divina, todo el tiempo: el poeta, como el Creador, lucha eternamente contra él.¹²⁸ Preserva en un tiempo sin tiempo la enunciación de su palabra. Fuera del transcurso de los segundos y las horas, el poema se ve acechado por el silencio. Es la inminencia del caos, en el que nunca cae, pero el cual constantemente se cierne sobre su cosmos literario. La originalidad de *Muerte sin fin* radica justamente en la enunciación paradójica de la contradicción: más allá del silencio que amenaza, permanece en su lúcido discurso. Discurso que se piensa a sí mismo, que se revela su situación agónica, vive para siempre en lucha contra el Adversario. A semejanza de Jacob, batalla toda la noche contra un ángel: ve su rostro y es librado. El Ángel del Caos no se apodera de él, pero, como el varón que luchó contra Jacob, tampoco revela al poeta su nombre, que es decir que no se le entrega del todo.¹²⁹ Siempre estará allí para recordarle su acechanza.

La extrañeza en la poesía se vincula además, para Gorostiza, con el uso innecesario de fórmulas retóricas, tales como el retruécano y el hipérbaton.¹³⁰ Según su perspectiva, sólo deben usarse cuando *signifiquen algo*.

En *Muerte sin fin* se echa mano de algunos de estos recursos —frecuentes elipsis, metáforas y símiles, por ejemplo—, que siempre se justifican en el contexto del discurso. La

¹²⁶ Gorostiza, "Discurso de recepción en la Academia Mexicana de la Lengua", en *Prosa*, p. 186. Cfr. p. 95 del capítulo anterior.

¹²⁷ *Muerte sin fin*, ix, 62-91, pp. 82-82.

¹²⁸ Von Rad, *op. cit.*, p. 193. Cfr. nota 48, p. 142 del punto anterior.

¹²⁹ Jacob lucha con un varón —ángel o Dios— hasta rayar el alba. Triunfa y gana la bendición, pero el varón no le revela su nombre. En cambio, le concede a Jacob ser llamado Israel. *Génesis*, 32:22-32. En la prosa de Gorostiza se presenta, en cierta manera, el concepto de lucha: lucha contra el idioma, que confiesa el poeta haber perdido en su favor. La batalla se desarrolla también en la noche (en el insomnio). "Discurso de recepción en la Academia de la Lengua", en *Prosa*, p. 186. Cfr. p. 96 del capítulo anterior.

¹³⁰ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *ibid.*, pp. 162-163. Cfr. p. 95 del capítulo anterior. "RETRUÉCANO. Repite no una palabra, sino dos o una frase, invirtiendo el orden de sus términos." Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, p. 30. "EL HIPÉRBATON, figura de palabra por inversión del lenguaje, altera el orden normal de los elementos de la frase, hasta el punto de sentir como forzada la expresión." *Ibid.*, p. 33.

elipsis,¹³¹ por su parte, funciona para ejecutar un tipo de enunciación delirante —en palabras de Juan Gelpí—¹³² que abre posibilidades de interpretación, en tanto que no especifica de qué o de quién se habla. La elipsis permite al poema enunciar conceptos opuestos y aun paradójicos sin que el discurso resulte absurdo. A la vez, colabora con la metáfora y el símil para entretejer las relaciones que el poeta acuña. Gracias a estos recursos, Gorostiza expresa la ambivalencia: la tensión entre opuestos. Se salva así del *preciosismo superfluo* que critica en los gongoristas mexicanos del siglo XVII.¹³³

Otro de los aspectos del preciosismo formal que rechaza Gorostiza es el de su vacuidad. El canto VIII de *Muerte sin fin* puede interpretarse como una crítica de la poesía entendida como forma sin sustancia,¹³⁴ que se relaciona con el debate sobre la poesía pura.

Señala Salvador Elizondo que mientras para el abate Bremond la poesía pura era aquella que sin ser entendida en un sentido lógico por el lector, era susceptible de serle transmitida,¹³⁵ para Valéry en cambio consistía en aquella que, en sí misma, no estaba contaminada de sentido lógico.¹³⁶ Tomando como punto de partida la definición de Valéry, concluye Elizondo que *Muerte sin fin* es un poema sin significado, o un poema en el que significado y signo son lo mismo.¹³⁷

¹³¹ "ELIPSIS. Suprime palabras para añadir viveza y rapidez o para destacar la idea principal." *Ibid.*, p. 28.

¹³² "La crítica de *Muerte sin fin*, al insistir en los contenidos 'filosóficos', 'humanos' o 'fundamentales' del poema, ha dejado de lado, lo que llamaría el propio Gorostiza, la dinámica del poema. No se ha explorado lo suficiente el hecho de que el poema se constituye siguiendo la dinámica o la lógica del sueño, o mejor aún, la dinámica del delirio. Lo que conviene rescatar de esa dinámica es su capacidad paradójica." Gelpí, *op. cit.*, p. 143.

¹³³ Gorostiza, "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *Prosa*, pp. 162-163. Rubín ha señalado, sin embargo, los gongorismos presentes en la obra de Gorostiza, basándose en los estudios de Dámaso Alonso acerca del poeta andaluz. Cabe destacar que el gongorismo ausente es el hipérbaton, mientras que la anfibología —para Alonso, falla del sistema gongorino— es utilizada hábilmente por el poeta mexicano: "La multiplicidad de significados de una expresión es, para Gorostiza, un recurso intencional que aumenta el poder comunicativo del lenguaje". Rubín, *op. cit.*, p. 203. Gorostiza simplifica el sistema gongorino y sólo retoma de él lo que le sirve para transmitir significados. La anfibología va en el mismo sentido que la elipsis —y que la dinámica del delirio que señala Gelpí—: funcionan para expresar ambivalencias, paradojas, ambigüedades y contradicciones. Los significados que enuncia Gorostiza son en sí mismos contradictorios; en ese sentido se justifica plenamente el uso de los recursos literarios mencionados: *nada los substituye ventajosamente*, como aseveró el propio autor.

¹³⁴ *Muerte sin fin*, VII, 1-46, pp. 79-80.

¹³⁵ "En 1926 se suscitó en el seno de la Academia Francesa una polémica que trascendería con mucho los márgenes del Sena en el Quai Richelieu: El abate Bremond, comentando la poesía de Valéry propuso una idea singular a las doctas congregaciones: la de que la poesía podía transmitirse independientemente de que pudiera ser entendida o no; la de que el entendimiento —en un sentido lógico— no era una facultad necesaria a la apreciación de la poesía y la de que esa poesía que escapaba a su comprensión inteligente era la poesía en su más alta pureza." Salvador Elizondo, "Espacio-tiempo del poema", en Alfonso Reyes *et al.*, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁶ "Valéry, por su parte, sostenía que en lo que se refería a su propia poesía y a toda aquella que emanaba del foco de Mallarmé ésta no era pura desde el punto de vista del apreciador que no podía entenderla y que sin embargo entraba en contacto con su esencia por la simple contemplación, sino que siendo una poesía que excluía el término de lector de su mecanismo de creación era en sí misma un concentrado verbalmente puro, incontaminado de cualquier posibilidad de ser reducido subjetivamente por el lector al orden de

Muerte sin fin anhela la unión de la forma con la sustancia en la conformación del signo que menciona Elizondo. En sus versos anida, sin embargo, una reflexión sobre la fragilidad del signo: tan efímero es que cuando nace empieza a morir; tan inestable, que sus componentes apenas si pueden mantenerse juntos por un breve momento en el poema. Por otra parte, el signo no suplanta su propio significado: la tragedia de *Muerte sin fin* radica justamente en la toma de conciencia de la ineficacia del signo en particular, y, en general, de la ineficacia de la unión de la forma y la sustancia en los entes del mundo. Pero, al mismo tiempo, su ejercicio cifra la validez de la poesía como género en la armonía entre el significado y el significante: armonía preciosa cuanto más precaria. Es la puesta en práctica de la airosa teoría de la nube, la fusión total entre la forma y la sustancia que se sostiene sólo en el instante de su enunciación. De esta manera, *Muerte sin fin* resuelve el contrasentido: si el signo se desmiembra según lo que se lee en sus versos, se mantiene intacto ante el apremio de su desintegración en el objeto literario del poema. La salida se halla en el instante mínimo —fuera del tiempo, en tanto se agota y se renueva con cada lectura— en el que la poesía logra sostener su signo.

Habría que insistir también en el sentido de la aseveración de Octavio Paz acerca de la contradicción que encontraba en *Muerte sin fin*: el poema representaba, para él, el apogeo y la burla de la poesía pura a un tiempo.¹³⁸ Ya se mencionó la complejidad de la postura de Gorostiza al respecto. No critica al tipo de lírica de contenidos específicamente poéticos.¹³⁹ En *Muerte sin fin* lo realiza y lo lleva a su plenitud. Estrictamente en ese sentido, sí es el apogeo de tal clase de poesía pura. Pero contiene una ironía también hacia aquellas obras que confunden la forma con la poesía en su riguroso afán de purificación, hasta llegar al extremo de eliminar lo vivo. Gorostiza no es partidario de cambiar *una idea de oro por una frase de vidrio*. Así puede entenderse que en efecto adopta una actitud irónica hacia ese tipo de poesía pura.

Si *Muerte sin fin* se erige sobre el método de tensión entre contrarios, se resuelve, ya que no en el triunfo de la forma o de la sustancia, sí en su unión —no simple suma, sino fusión de la

cualquier significación. Ese fue el nacimiento de la noción de poesía pura: poesía incontaminada de significado lógico." *Ibid.*, p. 38.

¹³⁷ "Yo creo que *Muerte sin fin* es un poema sin significado en la medida en la que la teoría de la 'poesía pura' que nació con Mallarmé presuponía una forma, la más alta de su género, en la que la diferencia entre signo y significado, entre forma y fondo, entre expresión y creación, se ve aniquilada. Propongo, pues, considerar este poema como un poema sin significado, o como un poema en el que el signo y significado son la misma cosa. ¿Cómo sería posible comprenderlo (no entenderlo), o contemplarlo, si en él no atribuyéramos a la palabra el máximo valor que atribuimos a la idea? ¿No es acaso el poema ese punto del espacio lingüístico en el que el signo y el significado se encuentran, se confunden y se identifican?" *Ibid.*, p. 38.

¹³⁸ "*Muerte sin fin* marca el apogeo de cierto estilo de 'poesía pura' y, simultáneamente, es una burla del mismo estilo." Paz, art. cit., p. 30.

¹³⁹ Gorostiza, "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, pp. 165-166. Cfr. p. 92 del capítulo anterior.

que nace el verdadero poema—: la imagen poética que mencionaba el mismo Paz o el signo en que el mundo encuentra su metáfora cabal. En el mundo, como en el poema, se enlazan fugazmente sus fuerzas contrarias para luego morir la una en la otra, en el sueño de su muerte sin fin.

La crítica hacia la forma vacía se relaciona en el poema de Gorostiza con el concepto de la divinidad. Al final, cuando triunfa el diablo, el poeta sospecha que Dios mismo puede ser *luz sin estrella*.¹⁴⁰ Lo informe —el diablo— gana sobre la forma —Dios— y lo priva de su contenido —su propia esencia divina o el alma humana—: lo convierte en vaso vacío. De la misma manera habría que pensar que la sustancia anterior a la forma poética, por lo tanto informe, gana no sólo sobre la forma sino también sobre el poema que es unidad de vaso lleno. Si en la biografía de Gorostiza se comprueba el triunfo del silencio, informe y primitivo, con la existencia de *Muerte sin fin* la estrella permanece atrás —y a pesar— de su luz. La Poesía es la estrella que alumbra el poema.¹⁴¹

La forma poética se llena de sustancia. Se cumple el ideal de arte de Gorostiza en tanto se realiza en su solo contenido artístico. Culmina así el camino que siguió a través de toda su obra, en el que la poesía se fue liberando paulatinamente de lastres anecdóticos, paisajistas y biográficos. Queda el lirismo expresado en su más alta pureza.¹⁴²

A la vez, la musicalidad del verso llega a su apogeo.¹⁴³ La poesía canta, en el espacio y tiempo sólo posibles en la literatura, las esencias del mundo. El arte de *Muerte sin fin* escapa así tanto del preciosismo y la forma vacía como del discurso filosófico y religioso —no lírico—. La poesía se cumple cabalmente en forma y sustancia: es el triunfo de la nube.

El después carece de importancia. En su balance final, para Gorostiza importa más la intensidad que la duración.¹⁴⁴ Si mata a la poesía su pecado original de tomar forma, la salva su

¹⁴⁰ *Muerte sin fin*, x, 29-42, pp. 87-88. Sergio Fernández entiende el fenómeno a partir del *Zohar*: "Y es que Gorostiza, como el *Zohar* judío, habla de una luz sombría que proviene de la luz verdadera, pero no se refiere a la luz verdadera. Sólo que aquí, por fuerza de una intuición enamorada de la muerte, el poeta mata la estrella de la cual proviene esa ignota verdad: por ello lo que vemos es el producto de la 'muerte sin fin' que somos y que es, quizá también, el Universo." *Op. cit.*, p. 187. Óscar Wong, que parte de la filosofía aristotélica, llega por su lado a esta conclusión: "[...] el *teos* es el fin, el *télos* de todos los movimientos y él mismo no se mueve, por eso necesita ser acto puro, sin mezcla de alguna potencia; es, por tanto, *forma sin materia; el momento absoluto del mundo*. Moverse o cambiar es llegar a ser y dejar de ser (generación y corrupción). Y Dios es acto puro." *Op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁴¹ Recuérdese que Gorostiza habla de la Poesía como una luz que incide en la obra de arte. *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 191. Cfr. p. 85 del capítulo anterior.

¹⁴² Cfr. Gorostiza, "El teatro de orientación", en *Prosa*, p. 27 (capítulo anterior, p. 91).

¹⁴³ *Notas sobre poesía*, en *Prosa*, p. 194. Cfr. p. 97 del capítulo anterior.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 201. Cfr. p. 105 del capítulo anterior. No obstante, apenas dos años antes había expresado Gorostiza que el poema que no dura no es poema: "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*", en *ibid.*, p. 163 (cfr. p. 103 del capítulo anterior). La aseveración se inserta en el contexto de

poder creativo. Arte temporal, niega el tiempo. Si para el escritor la poesía nace de la facultad de andar —y andar es morir—,¹⁴⁵ la andanza discurre al margen del flujo de los días. En un segundo se cumple. *Muerte sin fin* es posible sólo en ese relámpago de intersección: después, la sustancia y la forma, la vida y la muerte, Dios y el diablo, el agua y el vaso, la esterilidad y la creación, la sabiduría y la inteligencia tendrían que separarse. No se separan, sin embargo. Quedan en *Muerte sin fin* para siempre de cara a la inminencia: en el delirio de su propia destrucción.

Muerte sin fin es consecuente con las ideas poéticas expuestas y ejercitadas en el resto de la obra de José Gorostiza. En el nivel discursivo confirma algunos planteamientos explícitos en su prosa, mientras que cuestiona otros como la posibilidad de la poesía en tanto género literario. En otro nivel, ejecuta cabalmente sus convicciones: como acto poético representa la culminación natural de su trayectoria lírica. La contradicción entre parte de sus propuestas y su existencia como texto se resuelve en la misma sustancia de la enunciación: la expresión de un universo paradójico recrea las fuerzas en tensión. En *Muerte sin fin* el poema simboliza el mundo tanto como el mundo simboliza la poesía. En ese sentido se cumple el concepto del arte como instrumento de investigación espiritual. Las palabras transparentes a fuerza de depuración revelan al fin las esencias en su espacio especular. La tendencia de la poesía hacia el silencio se detiene en *Muerte sin fin* justo en el punto de la claridad. El poema permanecerá frente al abismo en ademán de caer. Fuera de él, de sus versos seguros en su atemporalidad y de su camino de salvación, el hombre que fue José Gorostiza se deja llevar por el vértigo de ese otro nivel superior de la Poesía que el silencio le ofreció.

su rechazo hacia la poesía que apela solamente a los sentidos: por superficial no dura, es decir, resulta intrascendente. En *Notas sobre poesía*, en cambio, el concepto de duración se relaciona con la intensidad del milagro. Al final Gorostiza prefirió la última opinión sobre la duración del poema: la expuso también en 1937, en "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*" (en *ibid.*, p. 172). Cfr. p. 104 del capítulo anterior.

¹⁴⁵ "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*", en *Prosa*, p. 172.

Conclusiones

Una poética es el sistema de ideas con el que un escritor o un crítico explica, justifica, sanciona u orienta la literatura. José Gorostiza lega una poética de dilucidación: su labor es reflexiva. Repudia el concepto de reglamentación de la literatura y no desea conducir la creación de otros.

Toda obra literaria contiene implícitamente una poética, que puede hacerse explícita y ser sistematizada en textos elaborados con ese fin. La poética de José Gorostiza se halla tanto implícita en su obra lírica, como explícita en su prosa. *Notas sobre poesía* constituye la fuente principal, aunque su autor la concibió sólo como conjunto de impresiones personales. Con excepción de este texto, la poética de Gorostiza se encuentra dispersa en sus obras.

Muerte sin fin representa el parteaguas de la poética de su autor, en tanto que obra plena y magistral. Aunque la realidad de esta poética forma un discurrir continuo, para su estudio se puede dividir en poética temprana —antes de la aparición del mencionado poema— y de madurez —a partir de su publicación—.

La poética temprana que subyace en el primer poemario de Gorostiza, *Canciones para cantar en las barcas*, prefigura líneas que su autor desarrollará más tarde: la poesía como canto, el viaje inmóvil, la emoción contenida, el problema de los límites en el símbolo de la orilla del mar, la concisión y el rigor de la poesía, así como la transfiguración de datos ambientales, anecdóticos y autobiográficos en reflexiones abstractas. La obra expresa la concepción de un universo de vasos comunicantes en donde el mundo y el ser humano se funden y se simbolizan mutuamente gracias a la reelaboración conceptual que se lleva a cabo en el discurso poético.

Los "Poemas no coleccionados", escritos de manera paralela a los de *Canciones para cantar en las barcas*, dan fe, por su omisión en dicha obra, de la poética que el autor fijó en ella. En el plano formal evidencian el criterio métrico que condicionó la selección final de las *Canciones*: en tanto que fueron descartados los sonetos, el libro incluyó formas caídas en desuso como el cosante. Se trataba de crear novedad por paradoja al redescubrir la métrica antigua, a la vez que de rescatar los poemas con métrica más lograda. Otros criterios que jugaron un papel relevante en la conformación de *Canciones* fueron la construcción de una voz personal —Gorostiza excluye los textos en los que las influencias resultan demasiado evidentes— y el repudio hacia la expresión directa de las emociones personales.

Del poema frustrado contiene textos que pertenecían originalmente a diversos proyectos. Algunos de ellos se acercan más a *Canciones*, tanto por razones cronológicas como estilísticas,

mientras que otros preludian *Muerte sin fin*. Los primeros se inscriben en una transición de la poética temprana a la de madurez, en tanto que los últimos se aproximan más a ésta. En su conjunto, el poemario pertenece a la poética de madurez, ya que fue organizado como tal de manera bastante posterior a *Muerte sin fin*. Los textos tempranos de *Del poema frustrado* continúan la tendencia métrica de *Canciones*, al tiempo que abren el camino a *Muerte sin fin* al utilizar un tipo de verso más rítmico que libre, en el que Gorostiza combina a partir de motivos sonoros. En otro nivel, estos poemas reafirman las preocupaciones de *Canciones*, como la identificación del mundo con el ser humano y la abstracción de lo concreto mediante el uso de símbolos. También preludian algunos elementos de *Muerte sin fin*: la relación de la sustancia con la forma y la simbología del espejo, la máscara y la mirada. Por otra parte, la reflexión sobre el vínculo del objeto con el nombre profundiza la exploración de la *Suite en dolor de Luz Velderráin* de los poemas no coleccionados.

Los cuatro textos en prosa pertenecientes a la poética temprana hacen explícitas ciertas tendencias de la lírica de Gorostiza: la preocupación por el reconocimiento del carácter universal de la poesía mexicana, el concepto de la poesía como recomposición —espejo, en ese estricto sentido— del mundo, y la reflexión en general sobre el lenguaje literario. Aparece, además, la crítica hacia el exceso de rigor, en la que habría el autor de ahondar más tarde. Los textos tempranos de la *Prosa*, a la vez que examinan la obra de otras personas, dan cuenta de algunas de las ideas poéticas que animaron la creación de *Canciones para cantar en las barcas* y que habrían de intervenir posteriormente en la escritura de *Muerte sin fin*.

En la correspondencia de 1918 a 1929, Gorostiza expresa asimismo algunas de las ideas poéticas a las que daría seguimiento en textos posteriores, y que al mismo tiempo iluminan el mapa conceptual a partir del cual se engió *Canciones para cantar en las barcas*: la impopularidad de la poesía a causa de la honradez artística del poeta que busca la seriedad antes que el aplauso del público; la necesidad del poeta de obtener el sustento en otras fuentes fuera del trabajo literario; el repudio hacia el viaje físico frente al interés por el viaje espiritual; el concepto del poeta como su propio crítico; y la lectura como elemento que nutre la inteligencia. Estas ideas fueron expresadas, a diferencia de lo que sucede con la *Prosa*, en la intimidad que supone el intercambio epistolar: monólogo a dos voces, en él se permitió Gorostiza compartir a sus corresponsales las preocupaciones que lo afligían en aquella época.

José Gorostiza había planteado ya hacia 1929 —año de la aparición de "Adán" y "Espejo no"— las líneas generales de su poética. En sus textos tempranos quedan esbozados los problemas que retomaría en sus obras de madurez, tanto en la lírica como en la prosa: el concepto de poesía como indagación del mundo, la poesía como canto verbal, el papel nodal de

la inteligencia en la poesía, la poesía como viaje espiritual, y la tensión y la unidad indisoluble entre sustancia y forma poéticas.

Ciertos textos de *Del poema frustrado* pueden ser considerados ya dentro de la poética de madurez de Gorostiza. Muestran las mismas tendencias métricas que el resto de la lírica de su autor, en tanto que el poemario en su conjunto no hace sino reafirmar la idea de Gorostiza sobre la hermandad entre la poesía y el canto. Por otra parte, los temas de los textos de madurez de *Del poema frustrado* expresan la experiencia lírica en sí misma. La poesía se hace interior y esencial. La atención se desvía de la naturaleza hacia el proceso mismo de escritura, lo cual prelude la preocupación de *Muerte sin fin* por la creación literaria. En el mismo sentido, ideas y recursos estilísticos de los textos de madurez de *Del poema frustrado*, como la transparencia de la palabra poética, la oposición entre la vida y la muerte, la esterilidad de la inteligencia que imagina sin crear, la tensión entre la sustancia y la forma, y la utilización de la elipsis del sujeto para encadenar los poemas de una serie, anuncian el camino hacia *Muerte sin fin*. En lo individual, los textos de madurez de *Del poema frustrado* prefiguran la consolidación de la poética de Gorostiza; como poemario, la reafirman en tanto que fue construido a partir de propuestas —ya explícitas para entonces en *Notas sobre poesía*— como la búsqueda de la unidad.

Los poemas inconclusos de Gorostiza —rescatados de sus borradores— atestiguan por su parte una poética de planeación. El poema se concibe como un edificio erigido a partir de planos totalmente detallados: esbozos en prosa, índices, propuestas de recursos estilísticos y formales, estudio de referencias intertextuales y sucesivos ensayos en verso. También demuestran el interés por el poema extenso, el afán de unidad en la obra lírica y la perspectiva de nuevas tendencias posteriores a *Muerte sin fin*, tales como el privilegio de temas nacionales y sociales. Sin embargo, los borradores no fructificaron: sobre su posibilidad triunfó el silencio final de Gorostiza.

En su prosa crítica de 1930 a 1968 —la correspondiente a su etapa de madurez, y que incluye *Notas sobre poesía*—, Gorostiza expuso sus principales preocupaciones teóricas. En primer lugar, distinguió entre poesía increada y poesía creada. Definió a aquélla como una sustancia que existe independientemente del ser humano, que puede o no incidir en el poema, y que se puede presentar en cualquier obra de arte. La poesía creada corresponde al género de la poesía lírica. Gorostiza la concibe como una búsqueda de la sustancia poética: el arte en general, para él, significa un instrumento de investigación cuya importancia se cifra en el proceso mismo de la indagación. El género de la poesía realiza una investigación de esencias —de lo trascendente— mediante la palabra. Según Gorostiza, ésta constituye el vehículo ideal para la transmisión de la poesía. Semeja un cristal por la transparencia que permite ver a través de ella lo

que está más allá —las esencias— o un espejo que, puesto frente a otro —frente a otra palabra—, recompone la realidad. Así es como por medio del lenguaje el poeta reinterpreta el mundo, lo recrea y lo dota de belleza. La poesía, según esta concepción, no se vale de la belleza natural sino que construye una artificial, artística. Por esa razón, Gorostiza repudia el uso de “ambientes poéticos” —escenografía superpuesta— y del lenguaje suntuario en la poesía que tienen como finalidad “reflejar” la belleza natural. En el mismo sentido puede entenderse su rechazo hacia la anécdota y el dato autobiográfico como únicos motores de la escritura lírica. Por otra parte, si Gorostiza otorga un papel primordial a la inteligencia en el proceso de creación poética, también concede un lugar a la inspiración: la función de aquélla consiste, para él, en organizar la materia poética que se encuentra gracias a ésta. Sin embargo, Gorostiza mantiene una relación problemática con el intelectualismo: concluye que, si en un afán riguroso el poeta empieza por eliminar sólo los elementos patéticos de su obra, termina por eliminar lo vivo cuando su afán se convierte en exceso. La advertencia de los peligros del exceso de rigor puede leerse como crítica hacia la poesía pura de Valéry, en tanto que la decantación acaba para Gorostiza en la asfixia de la poesía. No obstante, las relaciones de este autor con los diversos conceptos de poesía pura resultan complejas en sus textos críticos. En su análisis del proceso de la construcción poética, también expresa Gorostiza su predilección por el poema extenso, coherente como unidad y de una cuidada elaboración. Hermana a la poesía con la arquitectura, y encuentra asimismo afinidad entre la poesía y el canto debido a la musicalidad y al uso de la voz humana. No obstante, la forma no representa lo único ni lo primordial en el poema para Gorostiza; su importancia se cifra en su unión armónica con el contenido. Pero la poesía que toma una forma, que deja de ser increada y se convierte en literatura, empieza a morir según su opinión cuando nace. Aunque vacila en su prosa en la valoración de la duración de la poesía, al final concluye que lo importante no es la permanencia del poema sino su intensidad. Para él el poeta es un hombre de Dios, en tanto que, a su semejanza, crea y sostiene su creación por un segundo que basta al hombre para trascenderse a sí mismo y para realizar una travesía espiritual. En ese sentido, la poesía para Gorostiza representa un viaje inmóvil y ofrece un camino de salvación.

La correspondencia de la etapa de madurez de José Gorostiza abarca 91 cartas escritas entre 1930 y 1940. En ellas expresa una poética paralela a la gestación y la publicación de *Muerte sin fin*. Uno de los temas que comunica a sus correspondientes es el de la función de la crítica literaria: para él, el poeta no es un crítico profesional, pero al crear se convierte en su primer y más severo crítico. Otro tema que aborda es el de la extrañeza en el idioma. Como en sus textos de crítica, opina que la extrañeza y la oscuridad empobrecen al poema (no así la dificultad, que invita al lector a descifrarla). En la correspondencia aparecen asimismo algunas nociones que

desarrolló en *Muerte sin fin*, como la nostalgia del hombre por lo vegetal y lo mineral, y su opinión según la cual la poesía nace de la oscuridad, de lo más íntimo del ser y de las antecámaras de la muerte (la ausencia, el sueño, el coito). Después de la publicación de *Muerte sin fin*, hace algunas reflexiones aún: por una parte, declara haberlo dado por concluido porque ya no podía trabajar más en él, ya había hecho cuanto había podido. Por otra, explica que el ritmo que le dio obedece a su extensión: para no cansar, debía incluir algunos descansos. Por último, habla sobre su silencio posterior. Dice que sus ojos ya no miraban sino hacia dentro: no veían más que sus propios escombros.

En cuanto a las entrevistas y encuestas, fuera de dos textos de los años veinte, el resto se publica a partir de 1932. En ellas amplía y explica algunas ideas que ya había planteado en su prosa crítica: la poesía como sustancia poética, la poesía como instrumento de investigación de esencias, la poesía como recomposición del mundo a través de la palabra-espejo, la poesía como canto, la poesía como mina o cantera que pueden explotar en lo individual los poetas, la independencia de la poesía ante la política, la transparencia de la palabra poética, la muerte del poema a causa de su escuela, la libertad del poeta y el tema del nacionalismo. Además, aborda cuestiones problemáticas de su poética —tratadas también en su prosa crítica—, como la disyuntiva entre la duración y la intensidad del poema, el rigor crítico y la relación entre inspiración e inteligencia. Propone asimismo la idea del arte como desarrollo, y no como progreso moral: sus cambios no lo hacen “bueno” ni “malo”, no avanza ni retrocede, únicamente se transforma. De manera paralela, explica la exigüidad de su obra y las causas de su silencio posterior a *Muerte sin fin* a partir de razones tanto personales (falta de tiempo) como teóricas (la monotonía de la creación literaria y su preferencia por la poesía increada).

Muerte sin fin, por su parte, presenta una red compleja de relaciones entre elementos contrarios. Una de ellas, la más importante, se produce entre la sustancia y la forma. Su contraposición se realiza en dos niveles: el discursivo, que las confronta en cuanto temas, y el del objeto literario en sí mismo, en el que se unen en cuanto componentes del poema. En lo que respecta a la métrica, *Muerte sin fin* reitera las preferencias de Gorostiza. Se puede decir que el poema está escrito en una variación moderna de silva, más los cantos en seguidilla y romance que atestiguan la inclinación de su autor por las formas populares. El poema tiene una estructura especular: sus diez cantos y sus dos grandes secciones se corresponden simétricamente. En lo que concierne al contenido, *Muerte sin fin* se construye a partir de la tensión entre conceptos opuestos. Gorostiza trata esa lucha a partir de la técnica de las metáforas cruzadas, es decir, de la construcción de relaciones entre elementos que van conformando cadenas de significación que se entrelazan y tejen una red. Por otra parte, muchos pasajes del poema y el poema en sí pueden

ser leídos en un sentido metapoético: como una reflexión sobre la lírica. La obra entera constituye, entre otras muchas cosas, la ejecución de *la airosa teoría de la nube*, con la que Gorostiza propone que el poema sólo es posible durante el efímero instante en que la sustancia y la forma poéticas se fusionan (como en la nube). Sin embargo, representa al mismo tiempo una *descarnada lección de poesía*: para Gorostiza la fusión en el poema no es estable, sus elementos se divorcian apenas se han unido, por lo que, en ese sentido, insinúa su imposibilidad. Cuando la sustancia poética toma una forma deja de ser poesía increada y comienza a vivir: en el mismo momento empieza también su muerte. Además, el autor aborda algunas de sus ideas poéticas específicas, como la transparencia de la palabra poética, el espejo como instrumento para recomponer el mundo en el arte, el paralelismo entre creación literaria y creación divina, las limitaciones del lenguaje, la esterilidad de la inteligencia, y la crítica hacia la poesía pura cuando ésta es confundida con la forma poética vacía. Al mismo tiempo, al igual que en *Canciones para cantar en las barcas*, Gorostiza hermana mundo y poesía: si la poesía se desgarrar porque su forma y su sustancia no permanecen en una unión estable, lo mismo sucede con el mundo. La sola sustancia es imposible, pero al tomar una forma su rigidez la hace transitar nuevamente hacia su infirmitad. La muerte sin fin se verifica, tanto para el poema como para el mundo, en tanto que la vida comienza a morir precisamente por haber nacido. Al final, la entrega de Gorostiza al diablo es literaria y vital: el diablo simboliza la amenaza a la Creación, el caos y el silencio prístinos. El diablo —en su carácter de desorden original— triunfa sobre la organización con que el Verbo divino ha erigido su Creación. De la misma manera, la palabra poética calla para siempre. No resulta casual que el silencio literario de Gorostiza comience justamente después de esta obra.

En *Muerte sin fin* puede rastrearse la poética de Gorostiza en dos niveles: como planteamiento discursivo y como realización. Si como discurso concluye que la creación es monótona, que la inteligencia no crea, que la investigación lleva al silencio, que la belleza artística está condenada a la ruina y que la poesía es imposible debido a la inestabilidad de la unión que le da vida, como objeto literario desdice lo anterior. Esta contradicción, que no representa una falla del sistema poético del autor, responde a la manera en que tales cuestiones son tratadas en *Muerte sin fin*. El poema simboliza la contradicción del mundo a través de aserciones opuestas que van superponiéndose. En tanto que *Muerte sin fin* usa del discurso poético —no de la exposición lógica—, todas sus propuestas valen por igual. En un tiempo sin tiempo, los elementos adversarios del poema coexisten aunque se oponen. Del mismo modo, el hecho ejercido de *Muerte sin fin* se opone a algunos de sus planteamientos aunque coexiste con ellos. La

contradicción se resuelve finalmente con la inminencia: el caos del silencio amenaza eternamente al cosmos del verbo. *Muerte sin fin* queda al borde del abismo, para siempre a punto de caer.

Vista en su conjunto, la poética de José Gorostiza constituye un sistema congruente en el que el ejercicio lírico se corresponde con la exposición teórica. En *Muerte sin fin* Gorostiza logró aprehender la mayoría de sus preocupaciones literarias. *Notas sobre poesía* puede entenderse como el legado de esa travesía tan intelectual como vital.

Bibliografía y hemerografía

Obras de José Gorostiza

- Epistolario (1918-1940)*. Liminar de Guillermo Sheridan. Ed. y notas de Guillermo Sheridan, María Isabel Torre de Suárez y María Isabel González de la Fuente. México: CNCA, 1995. (Memorias Mexicanas.)
- Poesía*. México: FCE, 1964. Ed. de Alí Chumacero. (Letras Mexicanas, volumen especial.)
- Poesía completa*. Ed. de Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. (Letras Mexicanas.)
- Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Prosa*. Ed. e introducción de Miguel Capistrán, epílogo de Alfonso Reyes. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.
- Prosa*. Recopilación y notas de Miguel Capistrán. México: CNCA, 1995. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 97.)

Entrevistas y encuestas: José Gorostiza

- Aldebarán (alias de Febronio Ortega): "¿Quién debe sustituir en la Academia al señor López-Portillo y Rojas" (apuntes de Audiffred), en *El Universal Ilustrado*, año VI, núm. 317. México, 7 de junio de 1923, p. 29.
- Capistrán, Miguel: "El pensamiento vivo de José Gorostiza", en *Revista de la Semana*. México, 21 de noviembre de 1971, p. 6; y 28 de noviembre de 1971, pp. 6 y 15.
- Carballo, Emmanuel: "José Gorostiza" (entrevista realizada en 1965 y correspondencia del poeta), en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México: SEP, 1986. (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, 48.)
- Castro Quiteño, Norma: "Habla José Gorostiza", en *El Gallo Ilustrado*, núm. 336. México, 1º de diciembre de 1968, p. 3.
- Cervera, Juan: "Los Contemporáneos. Y ni una palabra más", en *Diorama de la Cultura*. México, 18 de julio de 1982, pp. 8-9.

- : "Valores literarios del México actual. José Gorostiza", en *Revista Mexicana de Cultura*. México, 17 de noviembre de 1968, p. 5.
- Cruz, Salvador: "Con José Gorostiza", en *México en la Cultura*, época 3, núm. 689. México, 27 de mayo de 1962, p. 5.
- Filio, Carlos: "La entrevista de hoy. José Gorostiza", en *El Nacional*. México, 16 de julio de 1938, 2ª sección, pp. 1-2.
- Leredo, Pablo (alias de Febronio Ortega): "Final de una entrevista" (con José Gorostiza), en *Revista de Revistas*, año 22, núm. 1142. México, 3 de abril de 1932, pp. 8-9.
- Magaña Esquivel, Antonio: "Los nuevos valores de la poesía en México. Una encuesta en torno a la última generación de vanguardia", en *Hoy*, núm. 95. México, 17 de diciembre de 1938, pp. 50-51 y 61.
- Martín, María: "José Gorostiza habla de *Muerte sin fin*", en *Diorama de la Cultura*. México, 20 de agosto de 1961, pp. 1 y 4.
- Mejido, Manuel: "Gorostiza, vida con fin", en *Excélsior*. México, 10 de diciembre de 1968, pp. A-1 y A-14.
- Mendoza, Miguel Ángel: "¿Existe una crisis en la poesía moderna de México?", en *México en la Cultura*. México, 3 de julio de 1949, p. 2.
- Moirón, Sara: "José Gorostiza", en *Cuando el árbol daba frutos*. México: Guernica-SEP, 1986, pp. 135-162.
- "Moshinsky y Zubirán, premios nacionales de Ciencias; Gorostiza y Villagrán, de Artes", en *Excélsior*. México, 21 de noviembre de 1968, pp. 1, 13 y 21.
- Núñez Alonso, A.: "Una encuesta sensacional. ¿Está en crisis la generación de vanguardia?", en *El Universal Ilustrado*, año 15, núm. 775. México, 17 de marzo de 1932, pp. 20-21 y 30-31.
- Ochoa, Guillermo: "El problema del poeta y del torero: escapar del tiempo. Los jóvenes buscan una estética, afirma José Gorostiza, Premio Nacional de Letras", en *Novedades*. México, 2 de diciembre de 1968, Información Nacional, pp. 1 y 15.
- Ortega, (Febronio): "Gorostiza y la situación de las letras mexicanas", en *Revista de Revistas*, año 22, núm. 1141. México, 27 de marzo de 1932, pp. 7-8.
- Poniatowska, Elena: "José Gorostiza", en *México en la Cultura*, núm. 384. México, 29 de julio de 1956, p. 3.
- : "José Gorostiza en la intimidad literaria. Aniversario de un poeta", en *La Cultura en México*, núm. 511. México, 24 de noviembre de 1971, pp. II-V.
- "¿Quién es el mejor poeta de México?", en *El Nacional*. México, 8 de agosto de 1938, 2ª sección, pp. 1-2.

- Rojas Zea, Rodolfo: "Entrevista con 3 Premios Nacionales (con José Gorostiza, doctor Marcos Moshinsky y arq. José Villagrán García)", en *El Día*. México, 22 de noviembre de 1968, p. 2.
- Terán, Luis: "Habla José Gorostiza", en *El Gallo Ilustrado*. México, 1º de marzo de 1970, p. 1.
- Tiquet, José: "Con el poeta José Gorostiza", en *El Universal*. México, 8 de julio de 1956, 1ª sección, p. 32.

Crítica de la obra de José Gorostiza

- Alvarado, José: "Preguntas desde José Gorostiza", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Barreda, Octavio G.: "Inteligencia y poesía", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Chumacero, Alí: "Presentación", en *José Gorostiza*. Grabación, voz del autor. México: UNAM, 1999. (Los Contemporáneos. Voz Viva de México.)
- : "Recuerdos de José Gorostiza", en *José Gorostiza, Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Cuesta, Jorge: "*Muerte sin fin* de José Gorostiza", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Debicki, Andrew P.: *La poesía de José Gorostiza*. México: Ediciones Andrea, 1962. (Colección Studium, 36.)
- Elizondo, Salvador: "Espacio-tiempo del poema", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Fernández, Sergio: "La luz sin estrella", en *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*. México: SEP, 1972. (SepSetentas, 36.)
- Gelpí, Juan: *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*. México: UNAM, 1984. (Coordinación de Humanidades.)
- González Aktories, Susana: *Muerte sin fin: poema en fuga*. México, JGH Editores, 1997. (Biblioteca Litterarum Humaniorum. Colección Euterpe.)
- Hubard, Julio: "Los manuscritos de José Gorostiza", en *Biblioteca de México*, núm. 0. México, noviembre-diciembre de 1990, pp. 16-19. Reimpreso en *Biblioteca de México*, núm. 1. México, enero-febrero de 1991, pp. 16-19.
- Huerta, Efraín: "Críticas", en *José Gorostiza, Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)

- : "La muerte", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Mansour, Mónica: "Armar la poesía", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- : "El diablo y la poesía contra el tiempo", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Martínez, Humberto: "Hacia lo no dicho en Gorostiza", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Montemayor, Carlos: "José Gorostiza", en *Tres contemporáneos*. México: UNAM, 1981. (Colección Cuadernos de Poesía.)
- Nandino, Elías: "Pepe Gorostiza y su talón de Aquiles", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Pappe, Silvia: "Cuadro sinóptico-cronológico", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- : "Destinos", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- : "El mar de uno mismo, gotas de poesía", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Paz, Octavio: "*Muerte sin fin*", en José Gorostiza. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Quintero Álvarez, Alberto: "Un gran poeta y su obra", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Ramírez, Edelmira: "José Gorostiza en perspectiva", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Reyes, Alfonso: "Contestación al discurso", en José Gorostiza. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Rubin, Mordecai S.: *Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario*. México: UNAM, 1966.
- Rulfo, Juan: "En su discurso de ingreso a la Academia, Rulfo recordó a Gorostiza", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)
- Sheridan, Guillermo: "José Gorostiza entre los 'Contemporáneos'", en José Gorostiza, *Poesía y poética*. Ed. crítica y coordinación de Edelmira Ramírez. México: CNCA, 1989. (Colección Archivos, 12.)

- Torres Bodet, Jaime: "Semblanza de José Gorostiza", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Villaurreutia, Xavier: "Un poeta", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Wong, Óscar: *Hacia lo eterno mínimo. Otra lectura de Muerte sin fin*. México: Gobierno del Estado de Puebla / Secretaría de Cultura, 1995. (Colección Portal Poblano, 16.)
- Xirau, Ramón: "Descarnada lección de poesía", en *Tres poetas de la soledad*. México: Antigua Librería Robredo, 1955. (México y lo Mexicano, 19.)
- : "*Muerte sin fin* o del poema-objeto", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)
- Záid, Gabriel: "La pica en Flandes", en *José Gorostiza*. México: FCE, 1974. (Colección Testimonios del Fondo, 6.)

Contemporáneos

- Capistrán, Miguel: *Los Contemporáneos por sí mismos*. México: CNCA, 1994. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 93.)
- Carballo, Emmanuel: "Contemporáneos" (entrevistas a Octavio G. Barreda, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo), en *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, SEP, 1986. (Lecturas Mexicanas. Segunda Serie, 48.)
- Cuesta, Jorge: *Obras. T. I. Trabajos literarios. Pensamiento crítico*. Recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, ed. de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider. México: Ediciones del Equilibrista, 1994.
- : *Obras. T. II. Pensamiento crítico. Epistolario*. Recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, ed. de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider. México: Ediciones del Equilibrista, 1994.
- Moirón, Sara: "Carlos Pellicer" (entrevista), en *Cuando el árbol daba frutos*. México: Guernica-SEP, 1986.
- : "Salvador Novo" (entrevista), en *Cuando el árbol daba frutos*. México: Guernica-SEP, 1986.
- Montemayor, Carlos: *Tres contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*. México: UNAM, 1981. (Colección Cuadernos de Poesía)

- Novo, Salvador: *Antología personal. Poesía, 1915-1974*. México: CNCA, 1991. (Lecturas Mexicanas. Tercera Serie, 37.)
- Ortiz de Montellano, Bernardo: *Obras en prosa*. Ed. de Ma. de Lourdes Franco Bagnouls. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas - Centro de Estudios Literarios, 1988.
- Owen, Gilberto: *Obras*. Ed. de Josefina Procopio, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo. México: FCE, 1979. (Letras Mexicanas.)
- Pellicer, Carlos: *Hora de junio y Práctica de vuelo*. México: FCE-SEP, 1984. (Lecturas Mexicanas. Primera Serie, 22.)
- Quirarte, Vicente: *Perdersé para encontrarse: bitácora de Contemporáneos*. México: UAM - Azcapotzalco, 1985. (Biblioteca de Ciencias Sociales y Humanidades.)
- Villaurnutia, Xavier: *Nostalgia de la muerte. Poemas y teatro*. México: FCE-SEP, 1984. (Lecturas Mexicanas. Primera Serie, 36.)
- : *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*. 2ª ed. Prólogo de Alí Chumacero, recopilación de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Luis Mario Schneider. México: FCE, 1966. (Letras Mexicanas.)
- Sheridan, Guillermo: *Los Contemporáneos ayer*. México: FCE, 1993.
- : *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: FCE, 1999.
- Stanton, Anthony: "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, 1994. (Serie Literatura Mexicana. Cátedra Jaime Torres Bodet II.)
- Torres Bodet, Jaime: *Contemporáneos. Notas de crítica*. México: Herrero, 1928.
- Xirau, Ramón: "Presencia de una ausencia", en *Tres poetas de la soledad*. México: Antigua Librería Robredo, 1955. (México y lo Mexicano, 19.)

Otros

- Aristóteles: *El arte poética*. 8ª ed. Prólogo y notas de José Gaya y Muniain. México, Espasa-Calpe, 1986. (Colección Austral, 803.)
- Beristáin, Helena: *Análisis estructural de la poesía lírica*. México: UNAM, 1989. (Cuadernos del Seminario de Poética, 12.)

- Boileau-Despreaux, Nicolas: *L'art poétique. Suivi de L'épître aux Pisons (Art poétique) d'Horace et d'une anthologie de la poésie préclassique en France (1600-1679)*. Obra realizada por Jean-Claire Lambert y François Mizrachi. París: Union Générale d'Éditions, 1966. (Le Monde en 10.18.)
- Bremond, Henri: *La poésie pure. Avec « Un débat sur la poésie »* par Robert de Souza. 7ª ed. París: Grasset, 1926.
- Breton, André: *Antología (1913-1966)*. 6ª ed. Selección y prólogo de Marguerite Bonnet, traducción de Tomás Segovia. México: Siglo XXI, 1983. (La Creación Literaria.)
- Chabás, Juan: "Peregrino sentado", en *Revista de Occidente*, t. V, año II, núm. XIII. Madrid, julio de 1924, pp. 69-87.
- Dauster, Frank: *Breve historia de la poesía mexicana*. México: Ediciones Andrea, 1956. (Manuales Studium, 4.)
- Díaz Roig, Mercedes y María Teresa Miaja, *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*. México: El Colegio de México, 1991.
- Dunn, Peter N.: "Materia la mujer, el hombre forma: Notes on the Development of a Lopean topos", en A. D. Kossoff y J. Amor y Vázquez (editores): *Homenaje a William L. Fitcher. Estudios sobre teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Madrid: Castalia, 1971.
- Frenk, Margit: *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México, 1986.
- : *Corpus de la antigua lírica popular hispánica, Siglos XV a XVII*. Madrid: Castalia, 1987. (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 1.)
- : *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1985.
- Gañibay K., Ángel Ma.: *Mitología griega. Dioses y héroes*. 4ª ed. México: Porrúa, 1973. (Sepan Cuántos, 31.)
- Gicovate, Bernardo: *El soneto en la poesía hispánica. Historia y estructura*. México: UNAM, 1992.
- Gide, André: "El regreso del Hijo Pródigo" (traducción de Xavier Villaurrutia), en *Contemporáneos*, 10. México, marzo de 1929, pp. 239-264. EDICIÓN FACSIMILAR: *Contemporáneos, III, enero-marzo de 1929 - IV, abril-julio de 1929*. México: FCE, 1981. (Revistas Literarias Modernas.)
- González Martínez, Enrique: *Tuércele el cuello al cisne y otros poemas*. México: SEP, 1984. (Lecturas Mexicanas. Primera Serie, 67.)
- Henríquez Ureña, Max: *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1954.
- Jakobson, Roman: "Hacia una ciencia del arte poético", en Jakobson et al.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 5ª ed. México: Siglo XXI, 1987. (Crítica Literaria.)

- Jiménez, Juan Ramón: *Páginas escojidas. Prosa*. Selección y nota preliminar de Ricardo Guillón. Madrid: Gredos, 1958. (Biblioteca Románica Hispánica. vi. Antología Hispánica.)
- Labastida, Jaime: "Muerte", en *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1969. (Poesía, 1.)
- Lope de Vega: *Arte nuevo de hacer comedias*, en *Obras selectas*, t. II. México: Aguilar, 1991.
- López Velarde, Ramón: *La suave patria y otros poemas*. México: SEP, 1983. (Lecturas Mexicanas. Primera Serie, 8.)
- Mallarmé, Stéphane: "Crise de vers", en *Œuvres complètes*. Ed. y notas de Henri Mondor y G. Jean-Aubry. Tours, Francia: Gallimard, 1989. (Bibliothèque de la Pléiade.)
- Martínez Montes de Oca, Gabriel: *Apuntes sobre poesía japonesa*. México: Edamex, 1983.
- Montes de Oca, Francisco: *Teoría y técnica de la literatura*. 10ª ed. México: Porrúa, 1985.
- Navarro Tomás, Tomás: *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. 3ª ed. corregida y aumentada. Madrid: Guadarrama, ca. 1972.
- Ortega y Gasset, José: "La deshumanización del arte", en *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 2ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983. (Revista de Occidente en Alianza Editorial. Obras de José Ortega y Gasset.)
- Pacheco, José Emilio: *Antología del modernismo*. México: UNAM, 1970. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90 y 91.)
- Paz, Octavio: *El arco y la lira*. 3ª ed. México: FCE, 1993. (Lengua y Estudios Literarios.)
- Poe, Edgar Allan: *La filosofía de la composición seguida de El cuervo*. Ed. bilingüe. 3ª ed. Trad. de Carlos María Reylys ("La filosofía de la composición"), Ignacio Mariscal y Ricardo Gómez Robelo ("El cuervo"). México: Premià, 1991. (La Nave de los Locos.)
- Rad, Gerhard von: *Teología del Antiguo Testamento*, v. I. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1978. (Biblioteca de Estudios Bíblicos, 11.)
- Reyes, Alfonso: "Apolo o de la literatura", en *La experiencia literaria*. 3ª ed. México: FCE, 1989. (Colección Popular.)
- Reyes, Alfonso y Héctor Pérez Martínez: *A vuelta de correo: una polémica sobre literatura nacional*. México: UNAM - Universidad de Colima, 1988. (La Crítica Literaria en México, 5.)
- Rozas, Juan Manuel: *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*. Madrid: SGEL, 1976.
- Sánchez Romeralo, Antonio: *El villancico*. Madrid: Gredos, 1969.
- Santa Biblia. Concordancia*. [s. l.]: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.
- Sartre, Jean-Paul: *Situación dos. ¿Qué es la literatura?* 8ª ed. Traducción de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1991. (Biblioteca Clásica y Contemporánea, 433.)

- Schulman, Iván A.: *Génesis del modernismo*. 2ª ed. México: El Colegio de México, 1968.
- Shelley, Percy Bysshe: "A Defense of Poetry", en *Political Writings including "A Defense of Poetry"*. Ed. de Roland A. Duerksen. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, 1970. (Crofts Classics.)
- Valéry, Paul: *El cementerio marino*. Trad. de Jorge Guillén, ensayo de explicación de Gustave Cohen. Madrid: Alianza Editorial, 1991. (El Libro de Bolsillo, 86.)
- : *Monsieur Teste*. París: Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1927.
- : *Œuvres*. I. Edición y notas de Jean Hytier. Bruges, Bélgica: Gallimard, 1992. (Bibliothèque de la Pléiade.)
- Vila Ventura, Samuel y Santiago Escuin: *Nuevo diccionario bíblico ilustrado*. Barcelona: CLIE, 1985.
- El Zohar. El libro del Esplendor*. Introducción de Carlos Giol. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1996. (Colección Testigos de la Tradición.)