



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**LICENCIATURA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

**EL DILEMA DE DIOS, DEL POETA Y DEL AMANTE COMO
CONSTANTE NARRATIVA EN LA OBRA DE JOSÉ GOROSTIZA**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA**

HUGO GARIBAY RODRÍGUEZ

ASESOR DE LA TESIS:

DR. GUILLERMO HUMBERTO SHERIDAN PRIETO

MÉXICO, D.F.

2015





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.

No sé qué es ni qué quiere decir *Muerte sin fin*, lo ignoro. Las especulaciones de estudiosos que han querido desentrañar este punto –haciendo favor inmerecido a la obra– cuentan en mí con su primer lector estupefacto. A mí sencillamente se me ocurrió –y no era ninguna novedad– que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta. Esto fue lo que hice, quiero decir, lo que me propuse hacer.

Y en cuanto a la ejecución, obedeciendo a preocupaciones formales que sería prolijo plantear en estas cuartillas, quise llevarla a cabo dentro de una unidad poemática que coincidiera en lo posible con la unidad del tema. Las contradicciones que usted advierte y señala como introducción a su dramática pregunta resultan todas de la inseguridad de mi carácter: deplorablemente, no soy hombre de convicciones sino una montaña de dudas.

José Gorostiza

Para mis padres, Lupita y Juan

Para Abril, Diego y quien está en camino...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a quienes procuraron siempre para mí la mejor educación a su alcance, a costa de grandes esfuerzos que no me pasaron desapercibidos: a mi madre, la Sra. Ma. Guadalupe Rodríguez, quien me enseñó la felicidad del trabajo cotidiano con paciente y silencioso amor; y a mi padre, el Ing. Juan Rafael Garibay, universitario de cepa, quien me inculcó el amor a la UNAM y quien, con su ejemplo constante de más de cuatro décadas, me inició sin saberlo en la noble profesión de la docencia, que tanta alegría me brinda.

Agradezco a mi esposa, amiga y consejera, Abril, quien me acompañó en los momentos más oscuros: momentos de duda y flaqueza, de egoísmo y desidia. Sin su apoyo constante y amoroso, este trabajo y su autor seguirían siendo hoy una promesa postergada. Por ello, los frutos que puedan nacer de este esfuerzo son todos suyos. Agradezco también a nuestro hijo Diego, y a su hermano(a) que está en camino. Su felicidad ha sido el mejor motivo para cerrar este ciclo y preparar el porvenir.

Agradezco muy en especial al Dr. Guillermo Sheridan, quien hace cinco años aceptó dirigir el proyecto de un joven osado e irresponsable. Él, sin ningún deber, mantuvo su compromiso a pesar de las inconstancias de ese estudiante y de la distancia que los separó. Si el presente trabajo tiene algún valor académico, es gracias a la paciencia, la atenta lectura y los inteligentes comentarios del Dr. Sheridan, que me ayudaron a convertir un pretencioso mamotreto de casi trescientas cuartillas en una tesis legible.

Agradezco a los lectores del texto: el Dr. Eduardo Casar, el Dr. Israel Ramírez, el Mtro. Jorge Antonio Aguilera y el Mtro. Roberto Cruz. Ellos no solo me honraron con la generosidad de su lectura y la precisión de sus comentarios, sino que, además, pusieron todo de su parte para que el proceso de titulación llegara a buen puerto. En este sentido, agradezco también a la querida Pili y al Sr. Fonseca. Quedo en deuda con todos.

Agradezco al Mtro. Romeo Tello por sus clases de Literatura Iberoamericana. Si algo entiendo sobre el arte literario y su capacidad de reescribir la vida, a él se lo debo. Además, su tesis de licenciatura sobre *Muerte sin fin* me ofreció el punto de apoyo que necesitaba para atreverme a ensayar mis propias ideas.

Quiero agradecer también a los profesores y a los compañeros con quienes compartí mis años en la Facultad de Filosofía y Letras. Muchas de esas experiencias se ocultan hoy en las esquinas de mi memoria, pero marcaron mi espíritu en formas que aun no acabo de descubrir.

Por último, agradezco a mi familia –a los Garibay, a los Rodríguez y a los Vázquez Varela–, así como a todas las personas –jefes, compañeros de trabajo, amigos– que me han acompañado y alentado de una u otra forma a lo largo de estos años. Espero que la vida me dé oportunidad de manifestarles mi gratitud.

Hugo Garibay Rodríguez

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. ANÉCDOTA, DRAMA Y ALEGORÍA: CLAVES PARA UNA LECTURA DE CONJUNTO	6
1.1 La anécdota y la organización inteligente de la materia poética	7
1.2 Recursos dramáticos para un drama interior	15
1.3 Alegoría: materializar la interioridad	16
1.4 Diégesis, drama y alegoría: hacia una lectura desde Gorostiza	24
2. EL JUEGO DE “ESCONDIDAS” ENTRE POETA Y POESÍA. TRES MOMENTOS: EPIFANÍA, PERSECUCIÓN Y ENCARNACIÓN	29
2.1 Momento 1: La Poesía se revela fugazmente al poeta	29
2.1.1 Claves alegóricas	29
- Epifanías alegóricas de la Poesía-luz	30
- Alegorías visuales de la Poesía	32
- Alegorías auditivas de la poesía	33
- Alegorías aromáticas de la Poesía	34
- Alegorías táctiles de la Poesía	35
- Alegorías gustativas de la Poesía	35
2.1.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis	36
- El poeta-árbol	38
- El poeta como casa abandonada	39
- El poeta contempla a la Poesía en el jardín	41
- El beso del poeta y la Poesía	41
- La mujer que aguarda o acompaña al poeta viajero	42
- Las mujeres de Córdoba	44

- La niña del puerto	44
- Cabellos de Oro	45
- La visita del peregrino	46
- Tamba y el pueblo del naufragio	48
- Lady Yang Kuei Fei	48
- Luz Velderráin	50
- Marta	53
2.1.3 Final del relato	57
2.2 Momento 2: El poeta persigue y aprisiona a la Poesía en la forma	58
2.2.1 Claves alegóricas	58
2.2.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis	59
- El grillo	60
- El dibujante	60
- El pescador de luna	62
- El acuario de Nueva York	65
- El farol	66
- La red de cristal	67
- La ventana	70
- El espejo de palabras	74
2.3 Momento 3: La Poesía eterna se encarna en el poema	77
2.3.1 Claves alegóricas	77
- La lira eólica	77
2.3.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis	78
- La estatua de Memnón	78
- La flauta	79
- El otoño	82
- El prisma que descompone la luz	84

- El filtro de agua	84
- El ojo como un juego de espejos	85
- El ojo como un cine	87
- El ojo hermético de Dios	87
2.3.3 Final del relato	89
3. EL DILEMA DEL POETA (Y DE DIOS Y DEL AMANTE): SER O NO SER	90
3.1 Claves alegóricas	90
- El “materialismo” de Gorostiza como base de su concepto de “creación”	90
- El poeta, el amante y Dios, arquetipos del creador	92
- La paradoja del acto creador: la muerte es consecuencia de la vida	93
- ¿Ser o no ser? El horror a la vida desde la eternidad	96
- La paradoja: el lenguaje alegórico del dilema	98
- El dilema tiempo/eternidad	100
- El dilema vida/arte	100
- El dilema movimiento (río) / reposo (estanque)	101
- El dilema fuego/hielo	101
- El dilema voz/silencio	101
- El dilema vigilia/sueño	102
- El dilema flor/semilla	102
- El dilema sacrificio/narcisismo	103
- El dilema infierno/cielo	104
- El dilema pecado/pureza	104
3.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis	106
3.2.1 La puesta en escena del dilema del poeta	106
- El poeta y su mirada muerta: el jardín y el desierto	107
- El naufrago y la muerte de Tamba	108

- El sacrificio de Lembá y Cabellos de Oro	111
3.2.2 La puesta en escena del dilema del amante	111
- Narciso y Tiresias, hermanos siameses	113
- “Muerte de fuego”	116
- “Muerte de hielo”	120
- “La feria”	121
- “El semejante a sí mismo”	126
- “Monólogo del tímido”	132
3.2.3 La puesta en escena del dilema de Dios	133
- El dios trinitario cristiano, personaje escindido: Dios Padre y Dios Hijo	133
- <i>Muerte sin fin</i>	141
- Primera parte: el sueño alegre de Dios Padre	144
- Segunda parte: el sueño cruel de Dios Hijo	149
CONCLUSIÓN	158
ANEXO: LA OBRA COMPLETA DE GOROSTIZA	163
BIBLIOGRAFÍA	168

INTRODUCCIÓN: MÚLTIPLES OBRAS, UN POEMA

En su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, José Gorostiza habló de la existencia de algunos poetas que “a través de toda su obra, no buscaron sino perfeccionar un poema” (“Notas” 512). Él mismo es el mejor ejemplo en el catálogo de las letras mexicanas. La crítica no siempre lo ha visto así y en muchas ocasiones ha presentado a Gorostiza como autor de una sola obra, *Muerte sin fin*, en comparación con la cual el resto de su producción parece difuminarse en la intrascendencia o la medianía. Sin embargo, en contra de lo que podrían sugerir las apariencias, una de las características fundamentales de su producción literaria es la unidad y la coherencia. Como toda auténtica pieza de arte, cada uno de sus textos es un pequeño universo completo y autosuficiente que se abre a la capacidad de contemplación del espectador, pero en este caso particular cabe afirmar que también el conjunto de su producción es una obra de arte, pues entre poema y poema, entre los textos narrativos, los dramáticos, los guiones de cine, las traducciones, las piezas de crítica y los proyectos inconclusos existen vasos comunicantes que amplían sus particulares sentidos y los integran en una obra mayor. Ya en 1928, cuando presentaba al público español sus poemas incluidos en la *Galería de poetas nuevos de México*, y luego de enumerar sus debilidades, Gorostiza rescataba de ellos “un no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura” (G. “Declaración” 262), prefigurando así la estricta unidad que caracterizaría al conjunto de su trabajo literario. Mucho tiempo después, cuando el prestigio de *Muerte sin fin* se había consolidado, cuando llegaron los premios y reconocimientos y la prensa preguntaba por los orígenes del enigmático poema, Gorostiza señaló como respuesta en diferentes oportunidades algunos de los textos que integraron *Del poema frustrado*, o bien los sonetos “Presencia y fuga”, o bien la prosa “Insomnio tercero”. Al ser cuestionado sobre la suerte de un proyecto poético no publicado, el “Monólogo del hermano siamés”, Gorostiza contestó que había renunciado a él “porque me di cuenta de que era de nuevo volver a escribir *Muerte sin fin*” (ctd en Rojas 528). Todas estas pistas, en virtud de las múltiples relaciones intertextuales que se revisarán a lo largo del presente trabajo, inducen a pensar que el origen de *Muerte sin fin* está en todas partes, en toda su obra. ¿Dónde acaba un poema y empieza el siguiente? La genealogía de cada escrito se pierde en un mar de interconexiones y autorreferencias que confieren una estricta unidad al conjunto. La obra completa constituye un proyecto literario

firmemente orientado hacia una misma dirección por un escritor con una lúcida conciencia artística.¹

Octavio Paz señaló que “la poesía juvenil de Gorostiza no es menos compleja que la de su madurez. La ambigüedad de sus primeros poemas no es distinta a la de *Muerte sin fin*: se trata de la misma turbadora transparencia” (86). Algo parecido debe afirmarse sobre el resto de sus proyectos, tanto los de creación como los de crítica y tanto los que se publicaron en vida del autor como los que vieron la luz póstumamente y aun los que quedaron inconclusos. La suma, a primera vista, podría parecer heterogénea, caótica y dispareja en su calidad. Sin embargo, en una lectura de conjunto las correspondencias salen a la superficie no sólo entre los textos evidentemente cercanos, sino también entre los más aparentemente remotos: el “argumento” de *Muerte sin fin* es prácticamente idéntico al del poema de juventud “Válgame la penumbra de la sala desierta”, el del guión cinematográfico “Huracán”, el de la obra dramática “Simbad” o el del proyecto inconcluso “Monólogo del hermano siamés”, por dar sólo algunos ejemplos llamativos. El estudio de los papeles de trabajo de Gorostiza permite identificar numerosas correspondencias entre obras publicadas y proyectos inéditos que a primera vista no tienen nada en común y acusan desiguales niveles de calidad, pero que frente a frente con *Muerte sin fin* ofrecen sugerentes claves de lectura. Insistiré con otro ejemplo: en el fragmento narrativo en forma de diario titulado “Monólogo del tímido”, el narrador apunta en el espacio correspondiente al viernes 1 de febrero:

Tuve la tarde libre. Empecé un soneto que dice “Agua no huyas de la sed, detente” y dejé trazados los cuartetos. Escribo sin entusiasmo, creo que el demonio lírico, ése al que llaman inspiración, me ha abandonado, porque el menor obstáculo se me convierte en seguida en una dificultad insuperable. Me lo explico todo. No puedo pensar en Marta como objeto del amor y a la vez como objeto de la poesía. En cuanto quiero abstraer, olvidando a la persona real, no consigo otra cosa que recordarla con mayor lucidez (370).

Ese verso –“Agua, no huyas de la sed, detente”– inicia el cuarto soneto de “Presencia y fuga”, que se editó en *Del poema frustrado* y que, según Gorostiza, constituye un claro antecedente de *Muerte sin fin*.² Este cruce de caminos de tres proyectos distintos que

¹ Para ampliar la información sobre los textos que integran la obra completa de Gorostiza, véase el “Anexo” en el presente trabajo.

² “Los poemas que agrupé recientemente bajo el título ‘Del poema frustrado’ 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

combinan poesía y narrativa es tan sólo uno más de los muchos que pueblan las páginas impresas, mecanoscritas o manuscritas de Gorostiza, pero resulta particularmente significativo para ilustrar cómo el sentido de sus composiciones se amplía y convoca rostros desconocidos al contemplarlas en el espejo de su obra completa. El agua que en el soneto original de “Presencia y fuga” no necesita ninguna exégesis más allá del río heracliteano y que en *Muerte sin fin* representa alegóricamente al yo lírico frente al dios creador del Génesis, en el fragmento de diario se convierte en la pudorosa y abstracta alusión a una mujer, Marta, el objeto del amor y de la poesía del narrador. Lo que en un contexto funciona como una severa reflexión de carácter filosófico y teológico, en otro resulta un bello lamento de amor. ¿El agua del soneto, del diario y de *Muerte sin fin* es la misma? El poder de fascinación que ejerce la obra de José Gorostiza, el que ha suscitado tantas y tan diversas interpretaciones, nace de la inestabilidad abierta por esta clase de dudas. Las diferencias entre los textos no son tan sorprendentes como sus similitudes y sus entrecruzamientos. A través de la producción de Gorostiza pueden trazarse numerosas isotopías, pueden reconocerse patrones recurrentes de composición y conceptualización y puede delinearse toda una genealogía de alegorías que culmina, o mejor, que incluye al vaso de agua de *Muerte sin fin*. Sería excesivo afirmar que su texto más famoso no puede entenderse sin tomar en cuenta el resto de los poemas, narraciones, experimentos teatrales, guiones de cine y artículos de crítica, pero es cierto que varias imágenes y más de un pasaje oscuro que ha conducido a la crítica hacia intrincados laberintos exegéticos (como la lectura cabalística de Sergio Fernández, Carlos Montemayor y Mónica Monsour, la aristotélica de Oscar Wong, la hegeliana de Emma Godoy o la nihilista de Salvador Elizondo y Arturo Cantú, entre muchas otras) adquiere un sentido más natural y sencillo al leerlo junto a uno de esos escritos hermanos.

Muerte sin fin representa un estado avanzado, mas no definitivo, en el proceso de experimentación artística y de investigación poética emprendido por Gorostiza. El inicio podría fecharse en 1917 con la publicación de su primer poema de juventud; el último eslabón se encuentra en el “Proyecto literario” descrito en su cuaderno de trabajo, donde se planteaba la escritura –iniciada pero no consumada– de obras narrativas, poéticas,

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” (ctd. en Carballo 208).

dramáticas y ensayísticas estrictamente vinculadas entre sí. Desde el principio hasta el final hay un proceso continuo, y si *Muerte sin fin* sobresale del conjunto es porque, en su composición, Gorostiza logró resolver con mucha mayor fortuna la misma serie de preguntas que lo persiguieron durante su vida como escritor y que marcaron la génesis de cada uno de sus proyectos. Cuando se considera *Muerte sin fin* no como un poema autónomo, sino como pieza de un proyecto literario más amplio –que incluye poesía, narrativa, teatro, guionismo cinematográfico, traducción, ensayo y crítica de arte–, una porción de su misterio y de su hermetismo se aclara. Más allá de su aparente diversidad, la obra de Gorostiza integra un solo gran poema con respecto al cual cada texto particular representa una estancia, un canto.

El objetivo primero del presente trabajo será entonces releer *Muerte sin fin* desde Gorostiza, es decir, desde las claves de lectura surgidas del resto de su obra, entendida como una totalidad que origina, acompaña y continúa el poema. Se ensayará una lectura de su obra que relacione tanto sus textos de crítica como los de creación con el objetivo de identificar algunas de las constantes más notorias en materia de temas, alegorías y recursos para plantear, a partir de ellas, un acercamiento a *Muerte sin fin* y una revaloración del resto de su producción. El análisis comparativo de las obras de Gorostiza privilegiará también la aportación de algunos textos de diferentes autores citados o referidos por el escritor que resultan pertinentes para la discusión de tópicos concretos, así como determinadas obras de otros miembros del grupo de Contemporáneos, pues, como escribió Gorostiza, “hay poemas que, en el dilatado proceso de su maduración, debieron consumir los afanes de muchos poetas” (“Notas” 512) y este es el caso, en mayor o menor medida, de su propia generación. En el primer capítulo se revisarán brevemente algunas estrategias empleadas por Gorostiza de forma sistemática en el diseño y ejecución de sus proyectos de modo que, al señalar determinados patrones o hábitos creativos –tales como la alegorización o el empleo de recursos narrativos y dramáticos en poesía–, se pueda percibir con mayor claridad la sólida unidad interna del conjunto de su obra. En el segundo capítulo se mostrará cómo algunas de las ideas del corpus crítico –sobre el arte, la poesía, el amor, Dios, la vida y la muerte– son también el punto de partida de su obra de creación y cómo, en sus poemas de juventud –que culminan con la publicación de *Canciones*–, dan origen a alegorías emparentadas entre sí por rasgos semánticos tan definidos que permiten clasificarlas en familias. Asimismo,

aspiro a mostrar cómo estas familias de alegorías nacidas de la simiente de una misma idea –poética y crítica a la vez– son la materia prima con que Gorostiza relata de forma alegórica, fragmentaria y reiterativa una misma historia: el encuentro del poeta con la poesía. En el tercer capítulo se mostrará cómo, a partir de este lenguaje alegórico y de esta diégesis ensayada en su obra temprana, Gorostiza emprende un proyecto literario más ambicioso en el que construye personajes y los dota de profundidad psicológica. En el cuarto capítulo se analizará cómo todos esos personajes tienen un rasgo en común: enfrentan un dilema y un destino trágico que da pie a obras y proyectos de gran calado como poemas extensos, novelas, obras de teatro y guiones cinematográficos.

CAPÍTULO 1

ANÉCDOTA, DRAMA Y ALEGORÍA: PUNTOS DE PARTIDA PARA LA LECTURA DE LA OBRA DE JOSÉ GOROSTIZA

En sus “Notas sobre poesía”, Gorostiza dedicó todo un apartado al tema de lo que llamaba “la construcción en poesía”, noción indispensable para adentrarse en sus ideas sobre el oficio del escritor y del artista en general. El texto formula una crítica a los “libros de versos”, es decir, a las colecciones de poemas sueltos que carecen de un sentido de organización, y realiza una apología de “la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos” (510). Pensaba en sus obras favoritas como *La divina comedia* o *Fausto*, a comparación de las cuales el grueso de la producción literaria de mediados del siglo XX palidecía:

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 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 (510).

La diferencia entre un auténtico poema y un libro de versos era para Gorostiza una cuestión estrictamente formal. Era un problema constructivo, como el de una sinfonía o el de una casa. La cuestión no dependía de la uniformidad de la emoción ni de la consistencia del estilo. Ambas condiciones son necesarias, mas no suficientes. A las operaciones poéticas ordinarias debe sumarse además una labor estructuradora comparable a la de un arquitecto. Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con el soneto, en el caso de un poema de largo aliento –como en el de una sinfonía o un edificio– ningún modelo prefabricado es suficiente y el poeta necesita poner en juego toda su inteligencia y los recursos de su oficio para solucionar los problemas constructivos y dar forma a la materia que pretende elaborar; recursos que, sin embargo, la poesía de la época desdeñaba:

En la actualidad, el poeta no suele proponerse problemas de construcción. De vez en cuando –cada día menos– utiliza ciertos elementos del arte poética tradicional y levanta con ellos, cuarteta sobre cuarteta o lira sobre lira, como con dados, un somero edificio que se sostiene, si la unidad interior es profunda, gracias a ella y no a la solidez de los materiales empleados ... La poesía ha abandonado una gran parte del territorio que dominó en otros tiempos como suyo. El diálogo, la descripción, el relato, así como otras muchas maneras de poesía,

que con tan notoria eficacia se combinaron en libros como –por ejemplo– el del *Buen Amor* del Arcipreste de Hita, se han ido a engrosar los recursos del teatro y de la novela (510). Esta crítica, más que un reproche, es una declaración de principios poéticos. Para comprobarlo basta echar un vistazo a la lista de “Recursos” que Gorostiza pensaba utilizar y de hecho utilizó en la escritura de “La Feria”, uno de los poemas inconclusos:

Diálogo
 Descripciones [de naturaleza (ciudad), objetos, vestiduras]
 Enumeración
 Discurso
 Canción (oh bienaventurado – albergue a cualquier hora)
 Narración (de acciones)
 Poema en acción (recurso dramático, como en Tiriel)
 Alegoría. Visiones (ctd en Mansour 284).

Una de las claves de la construcción poética en proyectos de largo aliento está, pues, en estos recursos que actualmente se identifican como propios de la narrativa o de la dramaturgia, pero que Gorostiza, siguiendo a creadores como Willian Blake o T. S. Eliot, retomó de la tradición literaria y empleó sistemáticamente en su trabajo.

1.1 La anécdota y la organización inteligente de la materia poética

El encuentro de poesía, narrativa y teatro que Gorostiza teorizó y practicó tiene como denominador común lo que él llamaba sin mucho rigor terminológico “anécdota”, “historia” o “mito” y que podría definirse con mayor precisión como diégesis:

Sucesión de las *acciones* que constituyen los hechos relatados en una *narración* o en una *representación (drama)*. Es lo que Todorov llama *relato*, Barthes llama *historia*, Rimmon llama *significado* o *contenido narrativo*: la *estructura profunda* —que da entrada al componente semántico— de los transformacionalistas; el “plano del contenido” de Hjemslev, el *nivel* de los “hechos relatados” de Jakobson, el “proceso de lo enunciado” de Genette (Beristáin 149).³

Cada uno de los libros –incluidos aquellos de carácter más bien fragmentario como *Canciones para cantar en las barcas* o *Del poema frustrado*– y cada uno de los proyectos inconclusos cuentan con un sólido diseño constructivo que descansa primordialmente en la existencia de una sucesión de acciones realizadas por personajes, una “anécdota”, una diégesis en torno a la cual el contenido de cada poema, así como el conjunto de los poemas aparentemente independientes que conforman el libro, cobran un sentido de unidad y

³ En adelante se utilizarán indistintamente los términos “diégesis” y “anécdota” con este significado.

revelan nuevos significados. La meta compositiva a que debía aspirar el verdadero poeta – así como el objetivo que se planteó en su propia obra– era lograr que el poema discurriera: “*Muerte sin fin* es una sucesión, un discurso, en el sentido más estricto de la palabra. Discurrir, transcurrir como un río. Un río es un discurso, una cosa que se inicia, corre y avanza y va al mar” (ctd en Castro 3). Cada poema suyo, en efecto, discurre tanto lógicamente como diegéticamente y el cauce que conduce sus aguas hacia el mar es la anécdota. Esta es el hilo conductor que organiza el material poético y orienta sus diferentes partes hacia un mismo fin. Los poemas se diferencian de los libros de versos en la medida en que cada una de sus partes no puede entenderse como una unidad cerrada, sino como estancias de un todo mayor que avanza a través de ellas hacia un fin bien definido. La diégesis es, en términos generales, la base de la construcción poética teorizada y practicada por Gorostiza; es el elemento que le permite diseñar e imponer al producto de su inspiración una dirección y una finalidad conceptual inteligibles, una teleología. En la presencia de la diégesis se cifra la diferencia, por ejemplo, entre un libro de versos y una obra tan admirada por él como la *Vita nuova*, que convierte una colección de sonetos aislados en un poema donde los componentes adquieren una nueva estructura y un nuevo sentido: cada soneto de Dante tiene un sentido propio, pero también adquiere otro, más amplio y profundo, en relación con la historia de amor entre el poeta y Beatriz que lo integra al conjunto total de los sonetos en un texto unitario. Del mismo modo, un canto aislado de *Muerte sin fin* o un fragmento de “La Feria” posee belleza propia, pero su sentido no está completo hasta que se pone en relación con la anécdota, con respecto a la cual es sólo un episodio, tal como un capítulo entresacado de una novela o un acto de una obra teatral.

La presencia de elementos “extrapoéticos” en poesía y la pertinencia del contenido diegético o “anécdótico” en la obra de arte –no sólo en literatura, sino en todas las disciplinas– eran para Gorostiza cuestiones polémicas, pero necesarias. Se trataba de problemas estéticos clave en el contexto de las discusiones que sobre el “arte puro” y el “arte por el arte” continuaron a principios del siglo XX en México las sostenidas en Europa. En su opinión, estaba en marcha una querrela del arte moderno contra la anécdota, a causa de la revaloración del trabajo sobre la forma y de la rebelión contra la supremacía –romántica y realista según los modernos– del contenido. Como lo diagnosticó José Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* –ensayo ampliamente comentado por el grupo de

Contemporáneos– los nuevos creadores, poniendo en juego una lúcida conciencia crítica, buscaban un arte más artístico, es decir, un arte cuyo valor no estuviera cifrado en el contenido anecdótico o “humano”, sino en el trabajo sobre la forma: en ella residían las cualidades netamente artísticas. Este argumento era de especial relevancia para los Contemporáneos en el contexto del debate sobre el arte nacional. Jorge Cuesta escribió al respecto:

Pues no es al contenido a lo que debe una música su diferencia de otra, su novedad; es a la forma. Y la forma no es un producto colectivo, un sedimento nacional; la forma es una creación personal. Y la forma aparece donde la moralidad no llega, donde lo mexicano acaba o cualquier otra dignificante distinción (“Música inmoral” 153).

Así, la calidad de la obra de arte no depende de las ideas, los sentimientos o las emociones que expresa, sino de la pureza artística de la forma. Los jóvenes emprendieron entonces una investigación sobre el potencial significativo de las formas y se inició una cruzada en busca de pureza que encomendó a cada arte la misión de eliminar de sus obras cualquier elemento no artístico hasta alcanzar una pintura pictórica, una música musical, una poesía poética. Cada disciplina debía ahondar en sus recursos propios y rechazar los elementos ajenos, comenzando por la anécdota, que Jorge Cuesta no dudó en calificar como “impura” a propósito de la obra de Agustín Lazo.⁴

El arte moderno, afirma Cuesta, descubrió que la forma por sí sola también es capaz de expresar –aunque no de significar– y depositó en ella todo su valor, despojando a la obra de cualquier contenido intelectual y convirtiéndola en un objeto solamente apprehensible por los sentidos:

La forma es todo lo que entra en la pintura de un modo puramente plástico: la naturaleza bidimensional de la superficie pintada, la naturaleza física de la tela, el movimiento interior de la pintura, el movimiento con relación al espectador, las relaciones dinámicas entre los distintos planos, la distribución del espacio, los volúmenes, las tensiones, la tonalidad del color, la textura, el orden decorativo, etcétera. Ninguno de estos elementos tiene una “significación natural”, no significa nada “en la naturaleza”; pero dentro de la concepción artística constituyen la forma en la que reside todo el valor emocional, toda la significación del arte ... En el arte “expresionista” la forma *expresa*, pero no *significa*; en otras palabras, en ser una pura forma reside toda su significación ... ¿Por qué no tomar, con una mayor

⁴ “Pues la emoción corregida, el orden cultivado, la cuidadosa limpieza, el dibujo seguro de Agustín Lazo, no permiten a la mirada confusión perezosa. No penetra en ella su pintura de golpe ... No es una atmósfera que cunde del marco la que introduce a los ojos, sumergiéndolos, dentro del mundo de que es agitado medio navegable. Tampoco es la impureza de la anécdota, y tampoco, aunque pueda a veces parecerlo, la impureza decorativa. Quien entre en ellos no necesita más, ni menos, que llevar los ojos diáfananamente sensibles: son el único puente para comunicar con su materia” (Cuesta, “Agustín Lazo” 79).

ingenuidad, el propósito evidente del arte moderno al pie de la letra? ¿Por qué no privarlo de toda significación exterior? ¿Por qué no ver la forma como pura forma, sin significación en sí misma, completamente vacía?

Pues cuando en un cuadro “expresionista” no se reconoce ningún objeto adecuado a nuestros juicios y a nuestros sentimientos, es evidente su propósito de no ser objeto ni de nuestros sentimientos ni de nuestros juicios, de ser una representación a la que no puede aplicarse ninguna lógica como ninguna moral. Este cuadro no significa nada positivamente; su objeto es negar la significación, y esta negación es lo que su forma *expresa* (“El arte moderno” 397-398).

Acaso el ejemplo más claro de esta transformación descrita por Cuesta sea el paso de lo figurativo a lo abstracto en las artes plásticas o la eliminación de la melodía en la música. Sin embargo, como en todo proceso de experimentación artística, surgieron numerosas dudas y variantes en cuanto a la manera de llevar a la práctica el mismo propósito. Algunos pintores trataron de reducir la anécdota a sus líneas mínimas. La eliminación absoluta de la anécdota era, sin embargo, la solución más radical e implicaba un arte abstracto que no comunicara otra cosa que no fuera la belleza y la armonía de las formas. En pintura, cuando menos, se estaba demostrando que era posible prescindir de la anécdota mediante la abstracción. Algo equiparable estaba sucediendo con la novela lírica experimentada por diversos autores, incluidos Benjamín Jarnés —a quien Gorostiza reseñó y elogió en más de una ocasión—, Gilberto Owen y Xavier Villaurrutia. Pero ¿era deseable? Gorostiza, a propósito de una exposición de pintura mexicana moderna celebrada en 1931, expresó su opinión:

El suprarrealismo está representado por Mérida y Orozco Romero en la etapa que podríamos llamar de la plástica pura.⁵ La teoría es muy conocida para insistir en ella. El pintor trata de expresarse tan sólo en términos plásticos con exclusión de elementos impuros o simplemente extraplásticos, entre los cuales se hace figurar al tema. Así concebida, la plástica pura empieza a invadir el campo de la poesía. (El *Bermellón* de Mérida es un buen ejemplo.) Dentro de la misma tendencia se forma entonces, como en el protozooario, un núcleo nuevo, y la segmentación se produce al fin. Agustín Lazo representa la etapa poética del suprarrealismo. Ha bastado con inscribir un sueño en la pantalla impecable de la plástica pura, una fantasía caprichosa que no es todavía el tema, pero sí ya la anécdota ... La etapa poética invalida, acogiendo nuevamente al tema, a la etapa de la plástica pura ... La plástica pura, cuando rechaza todo elemento no plástico, selecciona o elige (Mérida y Orozco Romero), en tanto que la tendencia poética (Lazo) al aceptar el mínimo de anécdota que puede haber en la poesía, acumula (G. “Ocho pintores” 196-197).

⁵ Gorostiza, al igual que Cuesta con el término “expresionismo”, llama “suprarrealismo” no sólo a las obras que la historia del arte ha clasificado bajo ese nombre sino a las diversas y heterogéneas expresiones del arte moderno del siglo XX.

La postura de Gorostiza en torno al problema de la pureza artística era moderada. Estaba de acuerdo con la necesidad de desarrollar un arte más puro, es decir, más consciente del valor expresivo de la forma y de su papel en la obra; rechazaba las piezas donde la “materia poética” se expresaba directamente, donde el contenido lo era todo y la forma resultaba irrelevante;⁶ describía el abstraccionismo como cercano a la poesía porque no cifra su valor en el contenido diegético –una pintura romántica le habría parecido intensamente narrativa o dramática–, pero el extremo de realizar un arte sin ese “mínimo de anécdota que puede haber en la poesía” le resultaba estéril. Por eso, aunque reconoció el valor artístico de ambas, prefirió la pintura tímidamente anecdótica de Agustín Lazo a las abstracciones de Carlos Mérida; por eso, al comentar la obra pictórica de María Izquierdo, llamó la atención sobre “el drama que involuntariamente nos muestra” y celebró en sus cuadros la presencia de la dosis exacta de diégesis:

Hemos regresado ya de la pureza de las formas a la impureza del hombre, pero este regreso no nos contraría. Era necesario y estaba previsto. Por eso me satisface saber, después de muchos años de “pintura cubificada”, según la cruel expresión de D.H. Lawrence, que las acuarelas de María Izquierdo han podido conmoverme (“La pintura de María Izquierdo” 202).

El objetivo del arte moderno, dirá Gorostiza, no consiste en eliminar la diégesis, pues esto equivaldría a una mutilación. La anécdota es necesaria. Se le puede ocultar, diluir o quintaesenciar, pero no desaparecer. El reto de la poesía y del resto de las disciplinas artísticas no es librarse del contenido hasta convertirse en una forma pura, sino crear un contenido que sea también poético: tanto como la forma en que se encarna. Así lo explicó al reseñar el libro *Cripta* de Jaime Torres Bodet:

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 ... 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 solo es el que deberá ser específicamente poético, puesto que no podrá ser en pureza ni religioso, ni científico, ni filosófico, ni histórico (“La poesía actual” 297-298).

⁶ Por este motivo Gorostiza repudió la decisión de la Secretaría de Educación Pública de editar y distribuir entre los alumnos el libro *Corazón: diario de un niño* de Edmundo de Amicis, que, en su opinión, “reproduce innecesariamente los dolores primarios, la miseria, la enfermedad y la muerte”, así como “el sentimiento de conmiseración orgullosa que gusta de propagar la burguesía” (“Clásicos para niños” 253-255).

⁷ Jorge Cuesta abordó también este tema con gran lucidez. Sin embargo, a diferencia de Gorostiza, su argumentación elude la teoría de los “contenidos poéticos” y prefiere hablar de “indiferencia”: “Aquel a quien parece que el arte suele carecer de contenido piensa que es un deber del arte tenerlo para no encontrarse vacío: un contenido no artístico, naturalmente; pues si fuera artístico ¿cuál sería a su vez el contenido de lo artístico?”

Sin embargo, esta aclaración aún era insuficiente, pues la idea de un contenido estrictamente poético se prestaba a la misma ambigüedad. ¿Cómo entender una poesía de contenido poético? ¿De qué podría hablar el poeta? ¿De la poesía misma? ¿De nada en concreto y de todo en forma abstracta? ¿Del lenguaje, del proceso de escritura? Para no dejar lugar a dudas, aclara de inmediato:

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. La cuestión de que este mundo poético tenga calidad artística o no, depende únicamente de si el poeta es o no capaz de darle actualidad en la emoción universal (298).

En el artículo Gorostiza reivindica la poética de *Cripta*: se asume como un autor para quien “la idea de pureza se refirió siempre al contenido de la poesía” y toma distancia con respecto a los miembros más radicales de la generación que, a su entender, buscaban una poesía sin anécdota: una forma pura. La supresión del contenido humano o vivo cifrado en la diégesis resultaba una errónea interpretación de los principios de pureza artística que proponían “mantener puros los géneros dentro de sus propios límites” y cancelar “sólo los elementos patéticos”, pero que acababan “por eliminar todo lo vivo” (302).

En sentido contrario a esta tendencia, *Muerte sin fin* y los demás textos que conforman la obra de creación de Gorostiza cuentan con una diégesis que los estructura. Detrás de cada texto –no sólo de los narrativos, dramáticos y cinematográficos, donde resulta natural, sino también de los poéticos– hay una historia, una anécdota con personajes, conflictos y a veces acciones o incluso diálogos. Como se puede comprobar en sus papeles de trabajo, cada uno de los poemas inconclusos –y, por ello, presumiblemente también los publicados– contaba en su origen con una descripción en prosa de la diégesis y una enumeración de los episodios que estructurarían el texto. En el caso de “El semejante a sí mismo”, estos materiales de apoyo aparecen bajo el título de “Argumento”:

El tema principal es el amor, descrito como un narcisismo, es decir, como un proceso de 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. (En estas circunstancias, se tropieza siempre con Dios, cerrándonos el paso. De una manera incidental, se le atribuye a Él una

Un contenido religioso, moral, social, histórico... Pero lo que cada quien concibe con eso, cada quien lo sabe. Es el arte quien lo ignorará siempre. Su más grande virtud es su indiferencia por su contenido” (Cuesta, “Conceptos del arte” 141).

actividad semejante, buscándose en nosotros, en donde encuentra su eternidad. La eternidad es efímera) (“El semejante a sí mismo. Argumento” 218).

El poema “Nocturno”, otro proyecto inconcluso, cuenta con un desarrollo en prosa del drama que enfrentará el personaje protagónico bajo el encabezado de “Guión”:

Regocíjate porque en el desabrigo de tu albergue, que debes limpiar de murciélagos, el inquilino (único que te puede habitar) oficiará el rito de los gusanos.

Hombre de tierra, pero de una blanca tierra exangüe: ceniza de una llama que nunca te abrasó.

Inútil fecundidad de tu mano que todo lo contamina de vida –es decir de muerte– en contraste con el pensamiento alucinado que de su sed y su fatiga se construye en el cielo inclemente el espejismo de la eternidad.

Los sentidos te impiden sentir: te ciega la distancia, te ensordece el ruido, te precipita el tacto. ¿Para qué perpetuar entonces una existencia imposible fuera de las condiciones que la determinan? ¿Eres más que un árbol en este sentido? ¿Te das cuenta, hombrecito orgulloso, de que estás hecho de tierra, de una determinada densidad del aire, de cierta humedad de la atmósfera, de cierta temperatura?

Eres una muralla entre Dios y tú mismo, porque el espíritu no puede habitar en la carne. La carne sí puede hacerse espíritu, mas descarnándose.⁸

Los papeles de trabajo de Gorostiza están llenos de estos “argumentos” y de índices para textos más o menos desarrollados. La creación de una diégesis como columna vertebral de la composición poética es uno de los recursos constantes en su obra. La expresión más clara de esta estrategia se encuentra en las notas preparatorias para un poema que iba a titularse “La Feria”. Ahí, una larga lista de anotaciones para la estructuración del texto en tres grandes partes culmina con la siguiente instrucción: “Todo en ambiente de feria mexicana, una historia continua (mito) a través de todo el poema” (“La Feria” 208). Cada uno de sus libros de poemas relata una historia continua, una diégesis, una “anécdota”.⁹ En algunos casos esta diégesis es completamente original. Así sucede, por ejemplo, en las *Canciones para cantar en las barcas*, que, como se mostrará en el siguiente capítulo, dentro de su aparente diversidad, desarrollan fragmentariamente una misma historia: el juego de “a escondidas” entre el poeta y la poesía, ése del que habló en el primer apartado de sus “Notas”. En otros casos, fiel a una costumbre característica de los Contemporáneos, retoma y reelabora personajes y situaciones de mitos previos. Así, para la cuarta estancia del proyecto de poema “Muerte de hielo” pensaba echar mano de “Un mito –El del personaje

⁸ *Idem*, “Nocturno. Las arengas”, en *Poesía y prosa...* pág. 348.

⁹ En diferentes puntos de su obra, sobre todo en sus apuntes, Gorostiza emplea sin mucho rigor el término “mito” como sinónimo de “anécdota” y le confiere el mismo significado.

que mata lo que quiere” (204). “La feria” dialoga con la historia del vidente ciego Tiresias –en particular con la versión de T. S. Eliot en *The Waste Land*– convirtiéndolo en el hermano siamés del yo lírico y, a la vez, en su guía a través de un infierno que remite a la *Divina comedia*. “El semejante a sí mismo”, el poema “Eco” y *Muerte sin fin* se nutren del mito de Narciso, tanto en sus versiones clásicas como en la del *Tratado de Narciso* de André Gide e incluso en la del *Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz. “Adán”, incluido en *Del poema frustrado*, recrea la historia bíblica de la expulsión del paraíso que se repite en *Muerte sin fin*, pero también alude a Simbad el Marino, personaje caro para la generación y en especial para Gilberto Owen. Un fragmento recogido por Miguel Capistrán como aforismo parece prefigurar un texto más amplio que reelaboraría una porción de la mitología griega trasladada a un ambiente de pulquería.¹⁰ Los experimentos teatrales “Ulises, hipótesis dramática” y “Simbad”, así como la obra basada en Don Juan y el ballet sobre la creación según el *Popol Vuh* son otros tantos ejemplos que confirman el gusto de Gorostiza por la reelaboración y resignificación de historias míticas como esqueleto para la composición de sus obras.¹¹

Puede afirmarse, pues, que los textos literarios de Gorostiza, prácticamente sin excepción, fueron concebidos por su autor a partir de una diégesis que organiza los materiales poéticos. *Muerte sin fin* no es la excepción: existe en los papeles de trabajo una breve nota que la crítica reconoce como un claro antecedente de su escritura: “Teología: El agua toma la forma del vaso que la contiene, la estrangula, pero le da una fisonomía en la transparencia, una infinita libertad” (“Residuos” 194). En estas líneas queda sintetizado el conflicto de la diégesis que estructura el poema. El vaso y el agua, más que imágenes poéticas inertes, más que símbolos o cifras de una ecuación filosófica, son dos personajes dramáticos con motivaciones propias y con un conflicto que paulatinamente transforma sus psicologías, llevándolos a tomar decisiones que se convierten en acciones. En este sentido, es importante notar que tanto la teoría como la práctica de Gorostiza en cuanto a la creación

¹⁰ “Venus. El padre: prestidigitador o ilusionista que dispara el rayo-traductor de Ovidio –memorista desmesurado –inventor de cosas inútiles. Todo el dinero lo gasta en esas cosas. El Olimpo, pulquería. Hombre agotado, acaban por no creer en él, cansa trucos de nuestros ilusionistas. (Fin del mito: el público se vuelve realista.)” (“Aforismos” 343).

¹¹ Incluso en su obra crítica emplea mitos para expresar ciertas ideas sobre arte, de modo que compara el carácter oral de la poesía con el nacimiento de Venus o el trabajo del poeta con el encuentro de Orestes y Electra (“Notas” 504, 508).

de diégesis para la composición poética responden cabalmente a sus ideas sobre el teatro y sobre la creación de personajes dramáticos. Drama y poesía eran para él disciplinas claramente diferenciadas, pero no ajenas, y un acercamiento al estudio del contenido diegético de su obra poética no puede soslayar al hombre de teatro que fue.

1.2 Recursos dramáticos para un drama interior

En el prólogo a su traducción de *Maya*, obra del dramaturgo francés Simón Gantillon, Gorostiza expresó algunas ideas sobre el teatro moderno que pueden reconocerse no solo en sus ejercicios dramáticos, sino también en su producción poética, sobre todo en el terreno de la creación de personajes. Escribe Gorostiza:

Gantillon opera con símbolos. Cada uno de los personajes masculinos de *Maya* encarna al hombre universal frente al símbolo de la prostituta universal, sin nombre, ni deseos, ni esperanza. Lo particular concreto, lo individual –que es por esencia lo dramático– no entra para nada en la composición de *Maya*. Bella no es nadie; Ernesto o Víctor, Celeste o Fifine, no son nadie. Inútilmente se trataría de arrancar a estos personajes abstractos una palabra, una emoción individual. ¿Hasta qué punto es posible construir una obra dramática con sólo cifras? ... El gran teatro ha procedido siempre a la inversa. A fuerza de concretar lo individual, de definirlo y modelarlo claramente, crea personajes que como Antígona, como Hamlet, como Pedro Crespo, llegan a convertirse en símbolos de humanidad (“*Maya*” 156-157).

En sus poemas, según se verá en los capítulos siguientes, Gorostiza intenta siempre proceder como el gran teatro, creando personajes que, incluso cuando se trata de objetos inanimados, tienen una vida interior propia y son capaces de producir pensamientos y emociones individuales. El vaso y el agua no son solo símbolos o representaciones de ideas; el conflicto desarrollado en *Muerte sin fin* no es la ilustración de una tesis concebida previamente; no se trata de una exposición, sino de un drama, pues, según su mismo autor, “cuando la tesis de una obra es el drama, la tesis no existe” (“Pirandello en México” 52).

El interés de Gorostiza en el teatro no es separable de sus ideas sobre poesía y sobre arte. Varios de los proyectos poéticos inconclusos echan mano abiertamente de recursos dramáticos, al grado de que uno de ellos, “Nocturno”, lleva una anotación al margen que indica: “Tratarlo como en *Tiriel*” (384). El aprecio por el poema dramático de William Blake, cercano en sus aspectos formales y en su espíritu a la poesía trágica griega, resulta natural a la luz de sus opiniones sobre poesía. Si bien la presencia de estructuras dramáticas

en su producción no siempre es evidente, casi en todos los casos se pueden identificar personajes animados por una dosis de esa “substancia dramática” que puede obtenerse “de un fragmento cualquiera de acción, así carezca de intriga” (“Maya” 156). Tal es el caso, por ejemplo, de los hermanos siameses que protagonizan “La feria”, así como del vaso y el agua de *Muerte sin fin* o del poeta y la poesía que a través de múltiples personificaciones – el pescador y la luna, la playa y el mar, las barcas y el faro, Li Po y Lady Yang Kuei Fei, la luciérnaga y su cazador, el grillo y la estrella–, se persiguen en el juego de “las escondidas” interminable que es *Canciones para cantar en las barcas*. Prácticamente todos los textos presentan personajes que en muchas ocasiones hablan con voz propia, y si bien esto resulta natural en cine, teatro y narrativa, es en poesía donde causa mayor curiosidad. Es por eso que la identificación de la voz poética en los poemas de José Gorostiza —como en *The Waste Land* de T. S. Eliot— resulta complicada. No es una, sino muchas las voces que intervienen en el poema, como si de un escenario se tratara.

1.3 Alegoría: materializar la interioridad

El empleo de recursos tomados del teatro no responde a un afán gratuito de experimentación formal, sino que, como en toda auténtica obra de arte, está al servicio del contenido. Los poemas de Gorostiza echan mano de recursos dramáticos en la medida en que el mensaje que intentan transmitir así lo exige. Jorge Cuesta afirmó que “*Muerte sin fin* es una poesía hondamente dramática. Pero su drama es interior, como en una poesía mística; interior y trascendental” (“‘Muerte sin fin’ de José Gorostiza” 487). Así, las diégesis que crea para estructurar su poesía acuden al drama por una necesidad artística: la de dar cuenta formalmente de una interioridad cuyo estado natural no es un lirismo apacible, sino la acción, la duda, la paradoja, la confrontación, la búsqueda de satisfacer un deseo irrealizable.

El drama de las diégesis sobre las que Gorostiza hace “discurrir” sus poemas es, ante todo, un drama interior porque, para él, de interioridad está hecha la substancia poética. La poesía “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” (“La poesía actual” 298).¹²

La mayoría de los Contemporáneos compartieron esta convicción. Sin embargo, adoptaron también como principio artístico una reticencia a mostrar abiertamente en sus obras su vida personal, aun cuando algunos, como Gilberto Owen o Salvador Novo, hayan escrito textos eminentemente autobiográficos. Varios de ellos describieron este escrúpulo como “pudor”. Es en este sentido del término que Gorostiza califica la pintura abstracta – pintura sin anécdota– como “pudorosa” (“Ocho pintores” 197), o que habla de la “pudorosa continencia” de la poesía de Genaro Estrada (“Escalera” 268) y que le recomienda a Eduardo Luquín “realizar artísticamente, esto es, pudorosamente” su sensualidad para convertirla en auténtica literatura (“Una cita” 284). La oposición entre ambos principios artísticos –la voluntad de crear un arte surgido del drama interior y la repugnancia por la aparición de la vida personal en la obra de arte– planteó un dilema a toda una generación de poetas y dio como resultado una marcada tendencia, a manera de solución, a la alegoría y a la exploración de sus posibilidades. El término “alegoría”, empleado a menudo por Gorostiza y por Jorge Cuesta en su análisis de la obra gorostiana, puede resultar equívoco, pues se trata de un concepto ambiguo que se resiste a la definición. Como afirma Jeremy Tambling:

“Allegory” has a broad set of meanings, but, since these have shifted in the last thirty years or so, there is now no consensus on how to approach it. [...] What is meant by “allegory” within the discourses included in the “new critical idiom” ranges, perhaps, from defining certain specific texts or type of texts, to claiming that all literature, and all writing, is allegorical. [...] Perhaps giving a definition of allegory may be misleading: perhaps there is no definite thing called “allegory”, only forms of writing more or less “allegorical” (2).

Así pues, mejor que definir los poemas, narraciones y dramas de Gorostiza como alegorías, quizá sea más conveniente postular que sus estrategias de composición son marcada y

¹² Más allá de los límites del arte literario al que designa, influidos por las discusiones en torno a la pureza artística, tanto Gorostiza como otros Contemporáneos hablaron de la poesía como la quintaesencia de lo que hace artístico a todo arte, el hito que marca el límite entre la realidad “real” y la nueva realidad de la obra. En sus “Notas sobre poesía” Gorostiza afirmó que “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 poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde” (503). Algo semejante propone Xavier Villaurrutia, quien afirma que la finalidad de la música es “hacer oír lo inaudito”, que la poesía ha de “hacer pensar lo impensable” y que la pintura intenta “hacer ver lo invisible”, y describe el conjunto de estas funciones como una “operación mágica, operación religiosa, operación poética” (“Pintura sin mancha” 745).

consistentemente alegóricas. Estos recursos posibilitan reprimir u ocultar el drama sin eliminarlo por completo. El artista no se atreve a revelar su drama interior, pero está dispuesto a mostrarlo sin caer en impudor bajo la máscara del tropo, difuminado por la traslación de significado. Así es como Gorostiza interpreta, por ejemplo, la pintura de María Izquierdo:

La confesión de María Izquierdo, esto es, María misma, aparece claramente ante nosotros cuando ya no presenciamos en sus acuarelas el espectáculo que ella ha querido mostrarnos – su cultura–, para poder presenciar el drama que involuntariamente nos muestra. Entonces caemos en que Amazonas y caballos, ruinas y mujeres, actúan como una pantalla tras la cual, pudorosamente, María Izquierdo describe su angustia, su miedo, su soledad; es decir, se describe ella misma en medio de un mundo de cartón, lustroso y ridículo, que le causa amargura (“La pintura de María Izquierdo” 201).

La interioridad de la pintora se materializa en sus obras convertida en anécdotas circenses elaboradas con elementos que representan “su angustia, su miedo, su soledad”. Pero esta representación es pudorosa, es decir, artística. La relación entre los sentimientos y emociones del creador y los objetos que los representan es alegórica. Así, las pinturas de María Izquierdo son susceptibles de una doble lectura: una directa, basada en la anécdota protagonizada por los personajes del circo, y otra figurada, donde los objetos son algo más de lo que aparentan:

Como meras figuras, estos caballos no eran ya, como los de Chirico, caballos de mármol que el sueño arrancó al friso de las Panateneas, sino verdaderos caballos, pero como símbolos inconscientes, como materializaciones de un movimiento sentimental de María Izquierdo, ni siquiera caballos son, sino ideas, pasiones, quizá hombres (“La pintura de María Izquierdo” 202).

Un análisis semejante propone Gorostiza para la poesía de Jaime Torres Bodet. En los poemas de *Cripta* existe una diégesis que da cuenta de un drama interior, pero no es perceptible a primera vista porque ha sido trabajada artísticamente, es decir, porque ha sido alegorizada:

Toda la poesía de *Cripta* se resuelve naturalmente en alusiones a la biografía y aun a la anécdota concreta, pero tan tenues que se hace preciso buscarlas más allá de las palabras. El drama ha sido objeto de una severa represión, se le ha mutilado en lo que tiene de más característico, en su dinámica. Hay un drama inmóvil que el poeta contempla desde su inmovilidad, no como un mundo de pasión sino como un caos de imágenes en donde sólo él, por medio de una percepción exquisita, reconoce la imagen individual, la separa, la cultiva. De él, salido de sus propias entrañas, “vivo”, no hay en *Cripta* sino el humorismo con que considera su situación de espectador desinteresado de su propio drama (“La poesía actual” 300-301).

Estas palabras describen no sólo la poesía de Torres Bodet, sino la de Gorostiza mismo. Su ideal de poesía implica la presencia del contenido humano (“el deseo, el miedo, la angustia, el gozo”), pero no de forma directa, como en el realismo burdo, sino trabajado artísticamente: la vida se convierte en diégesis y la diégesis en poema por intercesión de la alegoría.

Toda la obra de creación de Gorostiza es, en última instancia, anecdótica. Si las diégesis no pueden considerarse autobiográficas, pues no hay datos concretos, sí son confesionales: están construidas con elementos dramáticos porque revelan de forma abstracta el drama interior de un hombre mediante alusiones “tan tenues que se hace preciso buscarlas más allá de las palabras”. Cada obra crece a partir de la simiente de un drama y una diégesis, pero su presencia –oculta en los versos, disuelta en los diálogos y los nombres– no siempre es perceptible porque ha sido trabajada artísticamente hasta reducirla a un conjunto de objetos y seres que a primera vista podrían parecer imágenes, pero que, observadas en conjunto, se revelan como metáforas organizadas en un sistema alegórico.¹³

La alegoría, definida tradicionalmente como “metáfora continuada”, exige cierta amplitud para desplegar su sistema de interconexiones de sentido, es decir, para “continuar” como metáfora; frente a las limitaciones que impone la lírica, el teatro y la narrativa son su espacio natural en literatura.¹⁴ Por lo tanto, la insistencia de Gorostiza en la utilización de recursos narrativos y dramáticos en poesía –así como de recursos poéticos en narración y drama– está al servicio de la diégesis con que estructura cada texto, pero también del desarrollo de una técnica personal para establecer alegorías.

La estrategia alegórica de composición es un recurso constante en su obra. Desde la aparición de *Canciones para cantar en las barcas*, Xavier Villaurrutia advirtió esta tendencia y señaló:

¹³ “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” (“Notas” 510).

¹⁴ En este sentido, Northrope Frye afirma: “We have allegory when the events of a narrative obviously and continuously refer to another simultaneous structure of events or ideas” (23). Colin Murray Turbayne matiza esta vinculación, pues si bien el vehículo de la alegoría “es generalmente una narración ficticia que presentamos como cierta”, también puede “expresarse en forma de discurso argumentativo y ... en forma de drama, pintura, escultura o pantomima” (34).

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.

Para su soledad, para su desolación, Gorostiza lo ha escogido como paisaje y como metáfora; y como utensilios las cosas del mar. Barcas, arenas, orillas y, delicadamente, nombrados apenas, Simbad y Robinsón, náufragos como él mismo, náufrago inmóvil de un exquisito fracaso (“Seis personajes” 682-683).

El mar de las *Canciones* no es sólo un escenario, como sugiere el nivel literal del texto; no es uno de esos ambientes poéticos que Gorostiza deploraba, “como el pastoril que la Edad de Oro importó de la bucólica clásica o el ambiente oriental, de salón turco, que tanto amaban los poetas románticos. Todos, falsos, como de papel, todos aparato escénico y utilería ineficaz.” El fondo portuario de las *Canciones* va más allá de la ambientación y las imágenes, pues “el ambiente así concebido nunca añadió nada a la belleza esencial de la poesía” (“Notas” 511). El mar, las barcas, las arenas, las orillas y los mitos reelaborados en el libro son en realidad los elementos de una alegoría que hace visible, aunque velado por una máscara, el mundo interior del poeta en el transcurrir de una diégesis. No se trata, pues, de una colección de impresiones anotadas al vuelo por un escritor nostálgico del mar; no son efluvios poéticos de una sensibilidad herida por la contemplación o el recuerdo de los paisajes costeros, sino un riguroso sistema alegórico. Bello y riguroso. El mar y todos los elementos que conforman su paisaje son el vocabulario con el que escribe en clave un mensaje íntimo. Se trata, pues, de una alegoría tras la cual esconde y revela simultáneamente su drama.

Una opinión semejante a la de Villaurrutia es la de Jorge Cuesta, formulada en dos textos sobre *Muerte sin fin*.¹⁵ En el primero de ellos, publicado el mismo año en que

¹⁵ Este par de textos de Cuesta integran una de las críticas más inteligentes que se hayan escrito sobre *Muerte sin fin*; sin embargo, rara vez han sido tomados en cuenta por la crítica del poema. Probablemente nadie conoció mejor que él las entrañas y el proceso de gestación del texto. Interrogado por Miguel Capistrán sobre la supuesta existencia en *Muerte sin fin* de retratos humorísticos en clave –cuestión que Salvador Elizondo consideraba “imposible en virtud de que un signo tan portentoso difícilmente puede tener un significado tan banal” (“Espacio-tiempo del poema” 130-131)–, Gorostiza respondió: “Tiene usted razón, y no sólo eso, sino que, además, Cuesta era el único que entendía esos retratos en clave y cuando los advertía se soltaba a reír y me decía: ‘Éste es fulanita ¿verdad?’ Cuesta fue un hombre de una lucidez increíble. Fuimos muy amigos. Él conoció *Muerte sin fin* desde sus principios. Era el primero al que le enseñaba yo el desarrollo del poema... Quiero volver a leerlo, porque fue uno de los hombres más inteligentes que he conocido...” (ctd por Rojas 530). En otra oportunidad, José Gorostiza ahondó en el tema: “Jorge Cuesta y yo éramos amigos íntimos. Hablábamos todos los días de nuestros propósitos y de nuestras ideas; los fines que perseguíamos nosotros dos; lo que queríamos conseguir en poesía; realmente teníamos muchas ideas comunes. Él siguió paso a paso los progresos que iba yo haciendo en la creación de *Muerte sin fin*. Por mi parte, yo escuchaba sus teorías y

apareció el poema, afirma que “*Muerte sin fin*, la poesía de José Gorostiza, es una alegoría.” Sin embargo, añade, “no es una imagen visual la que la alegoría desarrolla” (“*Muerte sin fin*’ de José Gorostiza” 487). Para Cuesta, el poema renueva el concepto tradicional de alegoría:

En la poesía moderna las imágenes no son de preferencia visuales; las metáforas no tienen por objeto exclusivo traducir una acción al lenguaje de la sensibilidad óptica. Más bien convendría comenzar a advertir que son las imágenes visuales las que hoy piden ser traducidas a otros lenguajes de la sensibilidad. La alegoría de *Muerte sin fin*, que tiene toda su substancia expresiva en un vaso de agua (en el hecho de que un cuerpo líquido esté contenido por un recipiente), lo que se propone es nada menos que demostrar la justicia que asiste a la insatisfacción poética de los ojos. Así, pues, descubre como mundo poético contenido en la figura de que se vale, todo lo que se verifica en una profunda intimidad que los ojos alcanzan a ver. Y descubre un mundo muy distante de la pintura. Se puede decir que se propone lo contrario de lo que antes proponía el estilo alegórico. Antes la alegoría pintaba, y con ello explicaba, hacía claro su objeto. En la alegoría del vaso de agua que en *Muerte sin fin* se desarrolla, la pintura es la que se pinta como misteriosa e inmaterial (“*Muerte sin fin*’ de José Gorostiza” 487).

En *Muerte sin fin*, dice Cuesta, el vaso de agua cumple una función alegórica, pero opera de modo inverso al tradicional. Lejos de ilustrar o aclarar las reflexiones del autor, el vaso de agua se presenta como un enigma visual. La aparente fusión de las transparencias del agua y el cristal no es una metáfora que solucione un enigma planteado *a priori*: es el enigma mismo, un enigma que resultaría banal si sus términos no sirvieran al autor para alegorizar una especulación que lo atormenta, un drama interior que no podría expresar discursivamente. En *Muerte sin fin* y en el resto de su obra Gorostiza invierte el proceso natural de la formación de alegorías: no alegoriza el producto de una reflexión, sino que reflexiona alegóricamente. Así pues, cuando reformula de manera obsesiva la impresión visual que le ha dejado un vaso de agua o cuando presenta como un misterio el encuentro del mar y la arena en una playa, está llevando a cabo una investigación –un experimento poético. La alegoría es la llave que el poeta recibe:

una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante

doctrinas literarias, así es que no sólo en la poesía que usted menciona, *Canto a un dios mineral*, sino en muchos de sus trabajos y en muchos de los míos, deben aparecer indicios de esa casi hermandad literaria que formamos Jorge y yo” (ctd por Terán 1). La “hermandad literaria” de Cuesta con Gorostiza y su situación privilegiada como testigo y, hasta cierto punto, agente en el proceso de composición de *Muerte sin fin* no confieren mayor o menor autoridad a sus opiniones sobre el poema, pero sí ofrecen buenos motivos para considerarlas con detenimiento.

–en el terco repaso de la acera,
 en el bar, entre dos amargas copas
 o en las cumbres peladas del insomnio– (“Muerte sin fin” 110)¹⁶

Gracias a ella accede al misterio de su mundo interno. El hallazgo de la alegoría capaz de representar el drama interior resulta milagroso. Se trata de una especie de revelación.¹⁷ La imagen permite al poeta, antes que comunicar su experiencia a los demás, explicársela a sí mismo:

El poeta la ve como un accidente que viene a hacer posible la cohesión, la continuidad y, por lo tanto, el futuro del sentimiento. Y juzga que a partir de la imagen se efectúa la cristalización del amor, diría Stendhal; que a partir de ella los cristales minúsculos del alma se entregan al trabajo y al gozo de su crecimiento. Y, en efecto, es a partir de la revelación cuando los actos interiores de la conciencia poética experimentan la sencillez de su complejidad, la exuberancia de su economía, y la unidad de su animación (Cuesta, “‘Muerte sin fin’ de José Gorostiza” 488).

El poeta sabe que ha recibido la “imagen” —la metáfora— adecuada cuando esta crece hasta convertirse en la alegoría que necesita para representar la complejidad de su drama interior. Sin embargo, el puente que une ambos extremos —el tropo— sólo es perceptible para él, a cuya mirada la relación es unívoca. Los lectores, en cambio, tienen que descifrarlo a partir del poema porque no pueden ver este puente; tienen que buscarlo con “atención profunda” en el lenguaje alegórico: en el puerto y las barcas, en la isla construida con restos de un naufragio, en la feria de pueblo o en el vaso de agua. Esta exigencia queda clara en las notas de Gorostiza para la escritura de unos “Sonetos” —muy probablemente los cuatro que bajo el título “Presencia y fuga” recogió en *Del poema frustrado* y que, según sus propias declaraciones, constituyen una primera versión fallida de *Muerte sin fin*—:

Busco en el jardín del lenguaje las rosas que te recuerdan – hacen tu memoria, te reconstruyen, con tu eco – y te las doy. Te llamo, según el momento, forma, tela, agua, nube, pero la gente no te reconoce.

Te quieren muerta. Fácil de adorar como un ídolo. Becerro de oro. Te quieren saber con boca y manos. Son sólo hombres. Pereza – El trabajo de amar no lo comprenden.

Ellos no te aman. – Amor es conocer.= Atención profunda. Si te amaran, podrían hallarte, como yo, en la isla, en el agua o en la nube, en donde ellos, los tontos, piensan que te escondo, pero donde yo sé que te descubro (“Sonetos” 198).

¹⁶ En adelante se abreviará el título del poema con las siglas MSF.

¹⁷ En este sentido, Colin Murray Turbayne apunta: “Max Black ha demostrado convincentemente que la teoría de semejanza de la metáfora es inadecuada; dicho autor saca en conclusión que resultaría más claro decir que en algunos casos ‘la metáfora crea la similitud, que decir que ésta expresa alguna similitud anteriormente existente’. A menudo la metáfora se basa en dicha similitud, pero no es necesario que así sea. Puede basarse en la revelación” (24).

El descubrimiento del poeta resulta oscuro para el lector. Pero este ocultamiento, dice Gorostiza, no debe proceder de un gusto por la oscuridad misma.¹⁸ La dificultad que oponen imágenes como la isla, el agua o la nube es resultado de la reticencia “pudorosa” del escritor. Él no pretende generar una oscuridad sin solución; vela su drama interior con la alegoría para no incurrir en inmoralidad, pero deja los rastros que permitan encontrar el camino de vuelta a la claridad. Sus textos exigen por lo tanto dos niveles de lectura: uno literal y otro alegórico; uno atendiendo a la isla, el agua, o la nube, y otro en busca de lo que ellos representan.

Cuesta señala, pues, el carácter alegórico de *Muerte sin fin*, pero va más allá en el segundo de sus artículos, donde propone dar al poema una doble lectura semejante a la que exige la literatura mística:

Quando el poeta se descubre en “la imagen atónita del agua”, y en un vaso de agua encuentra una figura alegórica que va a representar todos los sentimientos de su espíritu, ya promediaria que se entendiera, como en *El cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, que el alma se descubre en posesión de Dios, en posesión de su Amado, y se entrega a gozar de ella, y a gozar de todo lo que hay en ella y que hace la delicia y la conciencia de la conciencia superior que la posee (“Una poesía mística” 510-511).

Las alegorías creadas por Gorostiza, como sugiere Cuesta, se asemejan a la modalidad empleada convencionalmente por la poesía mística. Esta tradición utiliza la alegoría porque la experiencia que desea transmitir –la unión del alma con su creador– es inefable; por ello, emplea figuras retóricas y construye con ellas un discurso que el receptor debe traducir al lenguaje teológico. Gorostiza utiliza estos mismos recursos literarios porque, a su juicio, la realidad que intenta comunicar –el drama de su interioridad– es igualmente inefable.

Sin embargo, dice Cuesta, existe una diferencia fundamental entre *Muerte sin fin* y la tradición mística, que por regla general establece una relación unívoca entre los niveles literal y alegórico. San Juan de la Cruz, como doctor de la Iglesia, espera que se le dé a su poesía una interpretación teológica; el discurso erótico es sólo un medio que conduce a la verdad religiosa. El vaso de agua, en cambio, no representa ninguna verdad susceptible de controversia o demostración, sino una incontestable verdad subjetiva.

¹⁸ “La dificultad, lejos de molestar, estimula y excita. La oscuridad deprime. De mí sé decirte que me siento capaz de trepar una pendiente escabrosa hacia la luz, mientras me horroriza la idea de bajar a una caverna” (“Carta a Bernardo Ortiz de Montellano” 303).

1.4 Diégesis, drama y alegoría como claves para la lectura de la obra gorostiana

Contrario a la tradición, para Gorostiza la alegoría es un fin en sí misma: lo importante en sus versos no es tanto el imaginable punto de llegada, que no está a la vista, como el gozo de recorrer el camino, el viaje inmóvil a que nos invita. Sin embargo, como se mencionó más arriba, gran parte de la crítica asume que sus versos entrañan un mensaje que ha de ser descifrado. Silvia Pappe afirma:

Entre los estudios literarios que enmarcan, sobre todo, los conceptos filosóficos que los autores respectivos leen en *MSF*, hay una vertiente menor que podríamos llamar teológica. Aunque la existencia de Dios en el poema es innegable, la mayoría de los comentaristas han optado por comprender allí una problemática filosófica tratada a nivel poético (210-211).

Numerosos autores, como Óscar Wong, encuentran en la obra de Gorostiza un pronunciamiento de carácter filosófico e intentan descifrar su “significado”. Wong en particular se adscribe a un marco estrictamente aristotélico en su lectura.¹⁹ Jaime Labastida ha indicado con razón que “es preferible hablar de *un sentido* del poema y no de *un significado* [...] Así, un poema (en el caso, *Muerte sin fin*) posee un *sentido* y acaso ese sentido pueda ser unívoco (en la intención del autor, al menos). Es posible, pues, que *Muerte sin fin* tenga un sentido unívoco; pero esa interpretación unívoca no excluye otras lecturas posibles” (5, 6).

Otros autores, en el polo opuesto, renuncian a cualquier búsqueda de sentido y ven el trabajo de Gorostiza como un experimento radical de poesía pura. Así, Antonio Alatorre escribe:

He suprimido mi ingenuo afán de seguir un hilo conceptual, de traducir el lenguaje del poeta al lenguaje de las sesudas cuestiones ontológicas y epistemológicas. Todo el poema se me reduce a imágenes, palabras, ritmo. O casi todo... Y siento que la frase ‘No ocurre nada’, varias veces repetida por Gorostiza, es un delicado aviso a los críticos que sientan la tentación de dar expresión coherente al pensamiento filosófico del poema (8-9)

En esta misma línea, Salvador Elizondo afirma:

Yo creo que *Muerte sin fin* es un poema sin significado en la medida en que la teoría de la “poesía pura” que nació con Mallarmé suponía 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,

¹⁹ “Reitero: el poema no es cartesiano, sino aristotélico, en virtud que el problema fundamental planteado es la sustancia como primera categoría del ser y Gorostiza ha dado pruebas fehacientes de esta preocupación, de ahí que mi lectura va más allá de la simple glosa o exégesis. Pretende observar sus contenidos desde la óptica de la filosofía aristotélica, concretamente a partir del libro VII al XII de la *Metafísica*, donde se aborda la teoría de la sustancia” (Wong 226).

se ve aniquilada. Propongo, pues, considerar este poema como un poema sin significado, o como un poema en el que signo y significado son la misma cosa. (134)

Críticos como Froylan López Narváez, hablan de *Muerte sin fin* como un poema religioso:

Hay, por lo menos, dos maneras para predicar sobre la religiosidad ínsita en el poema *Muerte sin fin*: una, aludiendo al acto poético que engendró al poema; otra, escrutando el concepto que de lo divino –y de Dios– en él se inscribe. [...]

Si se hace una disquisición del contenido conceptual que se ubica en este poema mayor de las letras mexicanas puede proponerse que en él se mientan, más que las esencias divinas, sus manifestaciones. El poeta increpa, atisba al Ser Divino; no lo reconoce, ni le adora.

Para su empeño Gorostiza recurre en primera instancia, a la concepción cristiana de Dios; pero hay otras emanaciones verbales que conducen a la visión de lo divino en Oriente.

Búsqueda, no plegaria; prez heterodoxa que reclama un Dios como debe ser, según las apariencias, según la honrada angustia de quien percibe la trascendencia, sin que pueda acotarla.

Pasmo ante lo divino, torturado regocijo ante lo pleno, ansia del gusto de lo eterno, conciencia lúcida, enternecida, ante la fuente de las bellezas: *Muerte sin Fin* (2).²⁰

Por el contrario, Edelmira Ramírez ve esa aparente religiosidad como una máscara irónica que encubre una actitud blasfematoria y escéptica:

Ningún misticismo más alejado del misticismo que el que nos ofrece José Gorostiza en su *Muerte sin fin*.

Dios, para el místico, es el orden supremo y, en su afán de fundirse con él, busca su orden. Aquí la poesía se sumerge en un desorden, en una densidad onírica, en donde el cosmos no es un motivo de admiración, no es un místico panteísmo arrobado, no, sino un exhaustivo análisis, una toma de conciencia del ser ante Dios y de la posición que Dios le revela.

La excelsa visión de Dios, que observa el místico, se trueca en el poema en una potente visión de un Dios inasible, estéril, cruel, ególatra; los momentos de crítica, ironía, burla hacia Dios y lo que ha creado son abundantes. [...]

El alma, al sumirse nuevamente en lo informe, en la nada, tras el abandono divino, en vez de entregarse a la luz última, hacerse uno con Dios en la muerte, como lo hace el místico, se deja seducir por la muerte, no le rehúye, al contrario, la llama, se entrega a ella, se autodestruye, para de esta manera, autodestruyéndose, confiese su impotencia, para a la vez convertirse en blasfemia y desafío y sobre todo en un reproche eterno a Dios (“Gorostiza o el misticismo retrógrado” 8-9).²¹

²⁰ Otra lectura clásica de *Muerte sin fin* en clave religiosa –aunque en este caso se trata de una religiosidad oriental– es la de Mordecai S. Rubin en *Una poética moderna. “Muerte sin fin” de José Gorostiza*. También, como se verá más adelante, hay una corriente de interpretación del poema en el marco de la cábala judía. Participan de esta lectura, entre otros, Carlos Montemayor, Mónica Monsour y Sergio Fernández.

²¹ Del mismo modo, Arturo Cantú cree que la presentación que hace el poema del mal como obra de Dios es un elemento blasfematorio, pues Gorostiza estaría “imitando irónicamente el estilo de las teodiceas, o de las filosofías de la religión” (287-288).

Mientras Elías Nandino percibe un mensaje profundamente pesimista, según el cual “el agua, la tierra, el fuego y el aire, será la sepultura de nuestra ausencia” (3), Evodio Escalante discrepa de esta opinión, pues todas las referencias a la muerte de Dios en el poema están formuladas en realidad como suposiciones matizadas por la duda –la muerte destruye las “hechuras estrictas” de Dios, es decir, su creación, pero no a Él– y la imagen del “Espíritu de Dios que gime / con un llanto más llanto aún que el llanto” no tiene necesariamente una connotación negativa –Escalante cita diversos pasajes de las epístolas de san Pablo en las que el llanto tiene un sentido esperanzador: el del sufrimiento que precede a la resurrección, como el llanto de la madre antes de dar a luz.

Así, pues, las lecturas que buscan desentrañar o negar la existencia de un significado filosófico-religioso último, de una tesis en la obra de José Gorostiza, son profundamente diversas. Tal vez por su semejanza con la literatura alegórica, el lector de Gorostiza experimenta la tentación de buscar en los versos una enseñanza o una tesis como las que podrían extraerse, por ejemplo, de *La divina comedia*, de *El gran teatro del mundo*, de los *Sueños* de Quevedo o del *Primero sueño* de Sor Juana. Este fenómeno sólo se explica por la existencia de un autor para quien el arte fue “un poderoso instrumento de investigación espiritual” (ctd por Carballo 205) y un método de conocimiento progresivo e incesante “que tiene por objeto al artista mismo” (“La pintura de María Izquierdo” 199). Una obra literaria que es al mismo tiempo una investigación espiritual incitará siempre al lector a conocer.

Aunque la poesía se ha empleado en la historia de la literatura como vehículo para transmitir ideas de carácter crítico –filosóficas, teológicas, científicas–, Gorostiza distingue esa práctica de la investigación que, en el contexto de sus ideas sobre poesía pura, le parece auténticamente poética, la que solo el arte puede ofrecer y cuyo compromiso no es con la verdad, sino con la belleza, o mejor, con la verdad de la belleza. En sus textos, efectivamente, hay especulaciones sobre Dios, la creación, el amor, la materia, la vida y la muerte, el arte y la poesía, de las que él mismo habló en varias entrevistas –no como un secreto o un misterio hermético, sino con gran naturalidad– siempre bajo el entendido de que su valor no dependía de su validez teórica, sino de su capacidad para propiciar una obra de arte: “todas estas son ideas poéticas, no filosóficas; ni hay tesis ni se trata de probarla: le repito, son ideas poéticas concebidas con el propósito de despertar sensaciones de belleza poética” (ctd. en Martín 1). Sus textos no exponen teorías; las suben al escenario de una

diégesis donde el poeta puede interrogarlas, confrontarlas, ponerlas en duda, explorar su potencial lírico y llevarlas a un estado de crisis, siempre con actitud crítica, pero con un método de investigación que escapa a la dialéctica.²² En palabras de Ramón Xirau:

Muerte sin fin es, a la vez, un poema reflexivo y un poema “épico” es decir, y renovadamente, “relato” de una interioridad en la cual se crea y descrea el mundo, en la cual nace y muere el universo. Poema, en efecto, reflexivo –y escéptico-irónico– en cuanto a la esencia misma del poema; poema, en efecto, de la creación y la destrucción de un mundo que nace del espíritu del poeta (“Gorostiza, contemporáneo” 26).

Las alegorías ya no representan una certeza estática, sino un dilema inestable, es decir, un drama. Quien busca respuestas y afirmaciones tras las alegorías de Gorostiza queda defraudado, pues lo que el poeta ha cifrado ahí es una pregunta. Los dilemas son la sustancia de que está hecha su obra. Lo que ofrece en su poesía, encarnado en una diégesis y velado por una alegoría, es el drama interior que provocan en él sus propias ideas.

Ante el valor artístico de este drama, la identidad de los personajes resulta secundaria. No es tan importante saber qué exactamente quiso representar Gorostiza con el vaso y qué con el agua como entender el conflicto que existe entre esas dos regiones de su espíritu. Lo trascendente en *Muerte sin fin*, dice Jorge Cuesta, no es la identidad de los protagonistas, sino la autenticidad del sentimiento que, como un dios creador, les dio vida, los puso en marcha y luego padeció con sus decisiones:

Podríamos definir su asunto [de *Muerte sin fin*] como los amores de la forma y de la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia. Su profundidad mística se presta a diferentes personificaciones. La verdad de la representación, sin embargo, no daña 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 (“‘Muerte sin fin’ de José Gorostiza” 487-488).

Las alegorías así concebidas no se pueden descifrar: se contemplan. La diversidad de lecturas que otorga a sus poemas “diferentes personificaciones” está calculada y aun prevista en su diseño. Esto, sin embargo, no significa que cualquier interpretación sea válida, pues el mismo autor, con base en una firme honestidad intelectual, tenía ideas muy claras sobre lo que había querido y lo que no había querido decir en *Muerte sin fin*, al grado de que llegó a calificar como “equivocadas” algunas interpretaciones y a discrepar

²² Por eso Gorostiza describió el tratamiento de las ideas en *Muerte sin fin* como un discurso, en oposición a la lógica de un tratado académico: “No es un tratado. Un tratado sostiene una tesis, la desarrolla, la explica, la defiende de sus contradicciones aparentes, mientras que un discurso no” (ctd en Castro 3).

abiertamente de otras.²³ El criterio que propone Cuesta para distinguir entre una lectura válida y una “equivocada” de la obra gorostiana es la fidelidad que guarda a la “unidad del sentimiento” y a la “profundidad mística” que le dieron origen y que se materializan en la lógica narrativa de su diégesis, en la lógica dramática del conflicto de sus personajes y en la lógica poética de su alegoría. Antes que dilucidar si el vaso y el agua representan al espíritu y la materia, a Dios y al hombre, al cuerpo y al alma o a la parte sensible y a la inteligible de la conciencia, el problema fundamental es comprender la paradoja de su interdependencia: “El agua toma la forma del vaso que la contiene, la estrangula, pero le da una fisonomía en la transparencia, una infinita libertad” (“Residuos” 194). ¿Se trata de un problema estético (la creación de la obra de arte), filosófico (el origen de la realidad), lingüístico (el poder de la palabra sobre el mundo), religioso (la creación del mundo por Dios), amoroso (la realización del impulso erótico)? En sentido estricto, no. Lo único que *literalmente* dice *Muerte sin fin* es el conflicto entre dos personajes: un vaso y el agua que contiene. Nada más. Sin embargo, el texto está diseñado para sustentar esas y otras lecturas siempre y cuando sus “personificaciones” se ajusten a su dibujo, es decir, a la raíz de su dilema y no a los términos de un discurso impuesto desde el exterior.

Ahora bien, como se dijo en la introducción, la obra de Gorostiza entendida como un conjunto tiene una propiedad que no siempre se toma en cuenta al momento de leer los textos individuales que la componen: la unidad. Cuando se considera que la alegoría del vaso de agua presente en *Muerte sin fin* está emparentada con otras como el hermano siamés de “La feria”, la isla fantasma de “Simbad” o el otoño de *Canciones*, las posibilidades de interpretación se restringen y afinan, pues se cuenta con más elementos para reconstruir las leyes de su lógica interna. Y si además se toma en cuenta que estas alegorías mantienen una relación explícita y reiterada con muchas de las “ideas poéticas” que sobre temas como arte, religión, ciencia y amor existen en la prosa, se hace evidente la existencia un vocabulario y una gramática de las imágenes, las metáforas y las ideas que configuran el lenguaje literario del poeta. Ese vocabulario y esa gramática serán el objeto de estudio de los siguientes capítulos.

²³ “—Yo creo que *Muerte sin fin* es un acto de gran soberbia. —No me extraña nada. Casi siempre le dan diversas interpretaciones, y también equivocadas” (Martín 1).

CAPÍTULO 2

EL JUEGO DE “ESCONDIDAS” ENTRE POETA Y POESÍA. TRES MOMENTOS: EPIFANÍA, PERSECUSIÓN Y ENCARNACIÓN

2.1 MOMENTO 1: LA POESÍA SE REVELA FUGAZMENTE AL POETA

En sus poemas de juventud —tanto los coleccionados en *Canciones para cantar en las barcas* como los que permanecieron dispersos en revistas y publicaciones menores—, así como en algunos textos inéditos o inconclusos, Gorostiza reformula obsesivamente el relato —dramatizado y alegorizado— de una misma diégesis, una anécdota que constituye también el objeto principal de su reflexión crítica: el proceso que lleva al artista —y en especial al poeta— de la inspiración a la creación de la obra. Esta historia tiene dos protagonistas: la “poesía increada” y el creador.

2.1.1 Claves alegóricas

La “poesía increada y eterna” es un concepto clave con el que Gorostiza trataba de englobar nociones abstractas como la inspiración poética y la belleza ideal, pero ubicándolas en un platónico estado de perfección y plenitud anterior al momento de la creación de la obra, fuera del tiempo y del espacio. En diversos textos teoriza sobre una “substancia poética”, presente en toda auténtica obra de arte, que tendría una naturaleza “interior”, enteramente subjetiva. Sin embargo, en su discurso de ingreso a la Academia reformuló esta idea mediante una alegoría que, paradójicamente, apunta hacia la dirección contraria: “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” (“Notas” 503).²⁴ La poesía increada es “interior”, afirma con insistencia, pero le gusta pensar en ella como lo opuesto, como algo “exterior”. Se trata de lo que él mismo llama una “idea poética”, un concepto que no tiene presunciones de verdad objetiva, sino de belleza. Por eso aclara a continuación:

²⁴ Un concepto semejante plantea Bernardo Ortiz de Montellano, justamente en una carta que escribe a José Gorostiza a propósito de la publicación de *Muerte sin fin*: “el espíritu de la poesía escapa a nuestra comprensión intelectual porque aun de la propia nuestra —escrita o no— somos nada más como testigos o lectores” (Ortiz de Montellano 414).

De este modo la contemplo [a la poesía] a mis anchas fuera de mí, como se mira mejor el cielo desde la falsa pero admirable hipótesis de que la tierra está suspendida en él, en medio de la alta noche. La verdad, para los ojos, está en el universo que gira en derredor. Para el poeta, la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes, al alcance de todas las miradas que la quieran ver (503).

La idea de la poesía increada como una substancia exterior al hombre, casi como un elemento físico, es entonces una hipótesis “falsa pero admirable”. Es una verdad “para los ojos”, no para la inteligencia. La “substancia poética” que imagina, al igual que la substancia interior y subjetiva sobre la cual teoriza, estaría viva en los poemas, en las obras literarias y en cualquier creación artística.

Epifanías alegóricas de la Poesía-luz

En las siguientes líneas de las “Notas”, una vez que ha delineado suficientemente su idea poética, Gorostiza la convierte en alegoría:

Imagino así una substancia 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 poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde (503).

Este es el primer paso en la transformación de la idea en personaje. La noción crítica original (el valor artístico de una obra de arte consiste en la capacidad de su autor para objetivar en ella su mundo subjetivo) se convierte en una idea poética (todo arte está hecho de una misteriosa substancia que el artista contempla fuera de él) para finalmente dar pie a una alegoría (la poesía es luz) que hará posible una personificación: la Poesía, increada y eterna, platónicamente bella, revestida con los atributos alegóricos de la luz.²⁵ En sus textos de creación, en efecto, la luz se comporta como un personaje, identificable con la Poesía por ciertas características individuales que conserva incluso en libros distintos y que le permitirán establecer una relación dramática con el personaje del poeta, su pareja natural

Esta Poesía-luz, como personaje, se caracteriza por su omnipresencia y —paradójicamente— por su invisibilidad. La comparación de la Poesía con las propiedades ópticas de la luz entraña una afirmación fenomenológica sobre el acto creador del artista. La luz, que la física describe como radiación electromagnética, es invisible al ojo humano.

²⁵ En adelante me referiré a la personificación de la poesía en la obra de Gorostiza con mayúscula para distinguirla del concepto.

La vista puede percibirla únicamente como un color y esto sucede sólo cuando se posa sobre un objeto que la refleja. El color no es la luz: es la forma en que el ojo percibe una pequeña porción del espectro electromagnético. La luz “pura” nos rodea, pero escapa a nuestros sentidos. De igual modo —según la idea poética de Gorostiza y su correspondiente alegoría—, la belleza pura envuelve al ser humano, pero es invisible; solo ocasionalmente se manifiesta en el mundo, y el hombre capaz de reconocer sus epifanías se distingue por ello de los demás mortales —aunque, como se verá más adelante, esto no es suficiente para ganarse el título de “poeta”. Así lo expresa P. B. Shelley, uno de los autores predilectos de Gorostiza, en su *Defensa de la poesía*:

Poetry lifts the veil from the hidden beauty of the world, and makes familiar objects be as if they were not familiar; it reproduces all that it represents, and the impersonations clothed in its Elysian light stand thenceforward in the minds of those who have once contemplated them, as memorials of that gentle and exalted content which extends itself over all thoughts and actions with which it coexists (80).

Esta “luz elísea” —luz como alegoría de la belleza y de la inspiración poética— es la que, con el correr de los años, llegó a iluminar los versos de *Muerte sin fin*, donde “no ocurre nada, no, sólo esta luz” (116). Para Gorostiza, pues, la Poesía tiene también atributos divinos. Así como Dios está presente en toda su creación material, ella puede manifestarse en cualquier lugar y momento:

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 (503-504).²⁶

Como la luz y como Dios, la Poesía está presente en todo lugar y en todo momento, pero no se manifiesta sino ocasionalmente y de forma indirecta. ¿Cómo? A través de fenómenos aprehensibles por los cinco sentidos del poeta: los colores, sonidos, aromas e incluso sabores de la luz elísea.

²⁶ La idea de Gorostiza sobre una poesía “increada” que se comporta como luz y que tiene propiedades divinas recuerda la exclamación de Satanás al volver a contemplar la luz en un pasaje del *Paraíso perdido* de John Milton: “¡Salve, luz sagrada, hija primogénita del cielo, o del eterno rayo coeterno! ¿Acaso no puedo, sin exponerme a ser censurado, calificarte de este modo? ¡Puesto que Dios es luz, y por toda una eternidad no habitó más que en una luz inaccesible, habitó por tanto, en ti, brillante efusión de una brillante esencia increada!” (47)

Alegorías visuales de la Poesía

En la obra temprana de Gorostiza, como se mostrará a lo largo del presente capítulo, la Poesía se manifiesta a veces como la luz sin más adjetivos, una luz que sorprende a la ciudad-poeta y que trepa por sus muros para despertarla. Otras veces, la luz se muestra asociada figurativamente a su fuente. El sol, la luna, las estrellas, las luciérnagas e incluso los faros de las costas iluminan con su luz elísea los pasos del yo lírico y lo guían con sus colores, sonidos y aromas por los caminos de la creación artística. Como los cruces de miradas entre Beatriz y Dante, los encuentros de la Poesía y el poeta obsesionan a Gorostiza, quien los recrea una y otra vez en una especie de fuga musical.

Hay otro grupo de alegorías en donde la Poesía se manifiesta al poeta mediante los efectos cromáticos que produce la luz en su juego con las nubes y el horizonte: amaneceres, ocasos y arboles. Los caprichosos colores que surgen de este fenómeno son una presencia constante en varios textos que muestran al poeta como un viajero o como un hombre que vuelve al hogar después de arduas jornadas de trabajo o de camino.

También los “reflejos” representan la revelación de la Poesía ante los sentidos del poeta. En múltiples textos Gorostiza crea escenarios donde la luz –del sol, de la luna, de algún astro o de una fuente artificial– se rompe en el agua –especialmente en la espuma del mar o de una fuente– y se dispersa en una infinitud de reflejos dorados.²⁷ En este sistema alegórico, los reflejos representan los resultados del encuentro entre Poesía y poeta, es decir, los versos y los poemas. Tal es el caso de los “peces de luna bruñida” en “Pescador de luna” (57-58).

Existe otra variante de la alegoría de la Poesía que, dado su simbolismo religioso, representa cabalmente las propiedades de la poesía increada: el oro, símbolo de lo eterno e incorruptible. P. B. Shelley, en el texto citado más arriba, ensaya la misma asociación:

Poetry turns all things to loveliness; it exalts the beauty of that which is most beautiful, and it adds beauty to that which is most deformed; it marries exultation and horror, grief and pleasure, eternity and change; it subdues to union, under its light yoke, all irreconcilable things. It transmutes all that it touches, and every form moving within the radiance of its presence is changed by wondrous sympathy to an incarnation of the spirit which it breathes: its secret alchemy turns to potable gold the poisonous waters which flow from death trough life; it strips the veil of familiarity from the world, and lays bare the naked and sleeping beauty, which is the spirit of its forms” (*Defensa de la poesía* 106).

²⁷ Cabría investigar hasta qué punto esta lógica alegórica del reflejo es la misma que funciona en la poesía de otros miembros del grupo de Contemporáneos, como Villaurrutia o Cuesta.

Gorostiza encuentra que el oro, más que hacerla visible, reconcentra la luz en todos los escenarios donde usualmente se revela al poeta. El oro es otro nombre de la Poesía; en él se cifra lo que hay de eterno en los poemas del yo lírico: “y yo canté la nueva primavera / con el oro feliz de mi laúd” (“Nunca viví más pobre” 168). Ese metal precioso está presente a través de sus textos en muchos de los escenarios de la epifanía, como si certificara su autenticidad. Las estrellas, ya mencionadas como focos o fuentes de la luz elísea, dejan un rastro áureo que el poeta se da a la tarea de reproducir, a semejanza del grillo que “traza / sus órbitas de oro / en la desolación etérea” (“Pausas II” 70). La luna también es “dorada”, como las hojas de los árboles en otoño. El oro, en fin, derivado de la alegoría óptica original, es uno de los signos visibles que construyen la atmósfera propicia para el advenimiento de la Poesía, pues será “una mañana de oro” cuando la luz finalmente se entregará al poeta y saciará toda su sed, todas sus ansias de belleza (“Suite en dolor” 183).²⁸

Alegorías auditivas de la Poesía

Gorostiza representa la revelación de la Poesía a través de alegorías predominante pero no exclusivamente visuales. En la mayoría de las ocasiones, el poeta presenta los efectos ópticos de la luz acompañados por fenómenos sonoros y olfativos. Así, la “luz sumisa” desciende sobre la tierra “en giros de canción” (“La luz sumisa” 67), pues los cuerpos celestes que la producen son también sonoros: las estrellas inundan al mundo con su música, que el poeta-grillo intenta ritmar, o bien, emiten un “tañido” que ofrece la misma sencilla sonoridad del canto de la niña del puerto, esa que tiene en sus ojos las luces de la luciérnaga y cuyas cejas son de oro (“Romance” 74).

²⁸ A la par de este conjunto de alegorías visuales, resulta interesante notar una más que no deriva directamente de la asociación entre Poesía y luz, pues se refiere al cuerpo de la mujer, pero que ofrece suficientes puntos de apoyo para considerarla como parte del mismo sistema alegórico. El “Poema de esperanza” presenta al yo lírico como un hombre privado de la inspiración poética que añora su visita bajo la forma de luz del sol. En ese contexto, el poeta profiere un intenso lamento: “si yo pudiera adivinar el orto / como se adivina / la forma de los senos bajo una muselina...” (171) El orto es el momento en que el sol u otro astro aparece ante la vista por el horizonte. La llegada de la inspiración, pues, se parece a este instante luminoso y, para expresar el modo sutil y velado en que acontece, Gorostiza lo compara con la forma en que los senos de una mujer se traslucen bajo una tela como la muselina. Así de misteriosa y de sugestiva es la contemplación de la belleza eterna en sus apariciones por el mundo. La Poesía accede a ser contemplada, pero sin desnudarse del todo. El escritor lo comprueba nuevamente en las mujeres de Córdoba, pues la poesía se manifiesta en el sol de sus rostros –señal inequívoca– pero también en sus “aguzados senos” (“Mujeres” 62). Por esta misma razón, cuando el mundo se vuelve dorado por el color de los árboles en otoño y la poesía parece inundar el paisaje ante la vista asombrada del poeta, este no deja de notar que “Los senos quieren iniciar un viaje / de golondrinas en azoro” (“Otoño” 86).

Pero la forma más frecuente en que la Poesía manifiesta su voz es en el canto de las aves. El poeta la escucha en las melodías de los pájaros del mismo modo en que el ciego Tiresias conocía el futuro cifrado en su lenguaje.²⁹ En algunas ocasiones, el canto del ave es una alegoría tan clara de la presencia de la Poesía como el sol mismo. Otras veces, las aves cantan como acompañamiento del “oro de la mañana”, que crece “entre pólenes y trinos” mientras “una música potente se derrumba en los caminos, / cuando la orquesta de alondras escandaliza el pinar” (“Cuando asomo a mi ventana” 158). Ese mismo oro de la Poesía desborda los caminos del poeta viajero “como un torrente de trinos” (“Romance en oro viejo” 160). Mejor que un sonido accidental o una pieza musical, el canto del pájaro representa para Gorostiza la sutileza de las epifanías poéticas.

Alegorías aromáticas de la Poesía

En diferentes puntos de su obra literaria, Gorostiza también representa la aparición de la Poesía en el mundo a través de sus aromas. A veces un olor fresco y agradable acompaña y reconforta al poeta-viajero. Otras veces la luz elísea de la luna cambia de rostro y se transforma para embriagar al poeta a través de su olfato. Al igual que la luna, también otras fuentes de luz, como la luciérnaga, tienen mucho en común con la fragancia de las flores.

El empleo de los aromas como alegoría de la epifanía poética, aunque no es tan frecuente como en el caso de las alegorías visuales, alcanzará su expresión más clara en *Muerte sin fin*, donde la forma pura, la forma artística sin ningún contenido, embriagada de poder, cree que la Poesía se encuentra a sus pies como un perfume, tal vez el de un incienso que le tributa adoración: “¿En las augustas pituitarias de ónice / no juega, acaso, el encendido aroma / con que arde a sus pies la poesía?” (130) Sin embargo, entre el resto de su obra y *Muerte sin fin* media ya el desengaño. Para el poeta que quiere “un ojo / para mirar el ojo” (“Romance en oro viejo” 160) que lo mira ya no es suficiente la pura contemplación de la poesía y, por lo tanto, su aroma le resulta “¡ilusión, nada más, gentil narcótico / que puebla de fantasmas los sentidos!” (“Muerte sin fin” 130)

²⁹ Gorostiza parecía encontrar en el personaje de Tiresias cualidades comparables a las del poeta y, como se mostrará más adelante, lo convirtió en el hermano siamés de Narciso en la construcción del protagonista de “La feria”, uno de sus poemas inconclusos. Atenea otorgó a Tiresias la facultad de entender el lenguaje de los pájaros para compensar su ceguera, causada por la contemplación de la desnudez de la diosa. Aunque Gorostiza no lo explicita en ningún texto, esta relación entre Tiresias y Atenea es muy similar a la que él concibe entre el poeta y la Poesía.

Alegorías táctiles de la Poesía

Xavier Villaurrutia, al comentar las *Canciones para cantar en las barcas*, parece haber advertido el relieve del tacto e incluso utiliza la alegoría de la caricia para dar cuenta de la sustancia dramática del texto: “Su tono elegíaco, tembloroso a una simple caricia o a un presentimiento de caricia femenina, nos desnuda la doncellez de su espíritu, que mira vírgenes o blancas –‘una sola blancura de pluma de paloma’– todas las cosas, gracias a la misma pureza que sus ojos han derramado en ellas” (“Seis personajes” 683). Esta caricia femenina es la caricia de la Poesía; esa que, según Villaurrutia, desnuda la “doncellez” del espíritu del poeta y lo dispone a contemplar la blancura de pluma de paloma que esconden todas las cosas. La más frecuente experiencia táctil en la obra de Gorostiza es el beso. En medio de todas sus señales luminosas, aromáticas y auditivas, la Poesía tiene labios para besar al poeta.

Alegorías gustativas de la Poesía

Aunque se trata de casos más bien aislados y poco frecuentes, Gorostiza también echa mano del sentido del gusto para expresar el encuentro de sus protagonistas y lo hace mediante un sabor en particular: el de la sal. En él descubrió un rasgo semántico que le resultó útil para crear una idea poética. El origen de la poesía es la interioridad del hombre, como se ha mostrado en el primer capítulo, y la misión del artista es la de “darle actualidad en la emoción universal” (“La poesía actual” 298). Pero si la alegoría de la poesía-luz transforma en exterior y visible lo que realmente es interior, la sal hace lo mismo en cuanto al sentido del gusto. La sal del mar y del llanto es lo que tienen en común las “aguas” del exterior y del interior del poeta. Tomando esto como punto de partida, Gorostiza creó en uno de sus primeros poemas de juventud, “Yo no conozco el mar...”, una alegoría que materializa la dialéctica entre la emoción individual del poeta y la emoción universal en que debe darle actualidad: “Lloras... y yo comprendo / rápidamente la amplitud del mar. / Tu pecho se levanta en los suspiros / y tu llanto se rompe al sollozar. / Y lloro internamente por sumar / las perlas incoloras de mi fuente / a las imprescindibles tempestades del mar” (157). La meta del artista es así “sumar las perlas incoloras” de la fuente de la subjetividad “a las imprescindibles tempestades del mar” de la emoción universal. La interioridad no tiene valor artístico por sí misma, sino por lo que hay de universalmente válido en ella, por lo

que comparte con la interioridad de otros. El gusto de la sal –asociado en todos los casos a una o más de las alegorías provenientes de otros campos sensoriales– es entonces el estigma divino que la Poesía deja en el poeta.

2.1.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis

El recuento de las alegorías emparentadas de forma más o menos directa con la idea poética original de Gorostiza sobre el comportamiento lumínico de la Poesía deja ver la sistematicidad de su procedimiento. La traducción del descubrimiento original (la poesía es como la luz) al lenguaje de los cinco sentidos genera alegorías que no acaban de revelar su sentido hasta que se las considera en conjunto, pues no responden únicamente a la lógica del poema al que pertenecen, sino a un sistema del que ese poema forma parte. Constituyen toda una “iconografía gorostiana” del personaje Poesía, como si de una imagen religiosa se tratara. En efecto, este valor alegórico es más claro en poemas donde las diferentes estrategias se organizan hasta alcanzar el nivel de la personificación y de la diégesis, aun cuando esta sea mínima. Hay varios ejemplos del procedimiento. Aunque algunos no resultan evidentes, su calidad de personajes termina de revelarse en el momento en que entablan con el yo lírico una relación semejante a la que, según Gorostiza, existe entre el poeta y la Poesía:

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, palpitantes.

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 ... 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. La reconocemos por la emoción singular que su descubrimiento produce y que señala, como en el encuentro de Orestes y Electra, la conjunción de poeta y poesía (“Notas” 503-504).

Este juego de “escondidas” entre el poeta y la Poesía es el corazón de la diégesis que da unidad a los primeros textos del autor. Entre la Poesía —alegorizada como luz— y el poeta —que recibirá también diversas personificaciones— se establece, pues, una relación amorosa marcada por el ocultamiento de la amada y la búsqueda del amante. Este juego,

esta historia de amor es la que el “yo íntimo” relata fragmentariamente en la primera época creativa del escritor. Muchos de los textos de juventud están contruidos a partir del encuentro de la luz y la sombra, y en todos los casos el objeto iluminado —la habitación de un enfermo, una cabaña abandonada, una ciudad al amanecer— presenta un comportamiento “prosopopéyico”: se conturba como sólo una persona —el poeta— lo haría ante esa presencia sobrenatural que rompe su aislamiento y le revela un mundo de imágenes. Los objetos que dialogan dramáticamente con la Poesía podrían considerarse entonces prosopopeyas, personificaciones.

Así leídos, muchos textos en los que la luz está presente y que parecerían no tener otra cosa en común más allá de cierto tono nostálgico o cierta ambientación repetitiva —el paisaje marino en *Canciones*— se presentan como alegorizaciones diversas de la misma diégesis: la luz ilumina y estremece a un espectador animado o inanimado que en todos los casos puede identificarse razonablemente con el poeta porque, según Gorostiza, entre todos los mortales, él es el único capaz de reconocer su presencia: “Él simplemente la conoce y la ama. Sabe en dónde está y de dónde se ha ausentado” (“Notas” 503). Las *Canciones para cantar en las barcas*, más que postales de paisajes marinos, son pequeños cuadros teatrales alegóricos donde el escritor representa su propia pasión, su búsqueda casi siempre frustrada y solo a veces satisfecha de la belleza poética. El poeta reconoce la presencia de la Poesía del mismo modo en que Electra, en las *Coéforas*, presiente a su hermano en los signos que deja a su paso: el mechón de cabello o las huellas alrededor de la tumba de su padre. Esa exaltación ante la inminente presencia del objeto del amor es la que Gorostiza asedia en muchos de sus textos de juventud.

Tal vez resulte difícil reconocer en ese conjunto de poemas breves una diégesis porque esta se relata en fragmentos desordenados y alegorizados. El autor mismo señala esta dificultad en su obra temprana:

El poeta de “Canciones para Cantar en las Barcas” vivió los poemas que ahí se cantan... Pero es una poesía a trozos, pues cada poema es un tema diferente, una manera diversa de presentar el yo íntimo, todavía ligado a sus propias fuerzas humanas... En cambio, “Muerte sin fin” es ya el salto mortal, ese desprendimiento del poeta que encuentra el alma en todo cuanto lo rodea y lo explica como algo útil a los demás... (ctd por Tiquet 32)

Los temas, pues, son diferentes, pero siempre se parte de la historia del “yo íntimo”. El joven autor relata incesantemente los amores del poeta y la Poesía, pero no de forma

cronológica: en un texto recrea el instante del primer cruce de miradas, que tal vez sucede en un atardecer en el puerto; en el siguiente, habla de la frustración del poeta abandonado por la inspiración. Después, sin ninguna secuencialidad, recuerda el instante feliz del encuentro en el acuario de Nueva York o en un jardín otoñal. Todos estos poemas van y vienen a través de un relato que Gorostiza se niega a contar de principio a fin y que, “pudoroso”, reserva para quien tenga la paciencia de seguir el intrincado recorrido que propone por las veredas de su memoria. En las siguientes líneas, pues, se propone una ruta, un itinerario de lectura para recorrer esos caminos basado en las diferentes personificaciones de los protagonistas de la diégesis: el poeta y la Poesía.

El poeta-árbol

El relato, por lo general, comienza con el poeta solo y melancólico, sumido en el recuerdo de los días en que solía contemplar a la Poesía: “Nunca viví más pobre y más perplejo... / Cerca de ti soñé / casi dolido, como un árbol viejo / cuyas hojas cayeron con su fe” (167). En un par de textos, Gorostiza representa a ese poeta como un árbol del cual se desprenden hojas doradas de otoño: así como la primavera hizo reverdecer sus ramas, el encuentro con la Poesía alimentó en el pasado el trabajo literario del artista. Pero ahora está cerca el invierno, el sol permanece oculto y la sensación de abandono lo convierte en un árbol seco: “Los árboles del camino / ensombrécense de tedio. / De sus ramas se desprenden / las hojas como recuerdos” (155). Estas “hojas doradas” que se desprenden de sus ramas “como recuerdos” son los poemas que escribe, no como obras nacidas de la contemplación viva de la dorada Poesía, sino apenas como recuerdos de pasadas epifanías. La ausencia de la Poesía se manifiesta en el silencio de las aves:

En la tarde no cantaron
ni el ceniztli ni el jilguero:
ha sido tan triste para
las aves y el pensamiento...

El poeta, como los árboles, tiene “un alma rota en arpegios”. De repente se ilusiona cuando la luz de una hoguera parece anunciar el advenimiento de la Poesía al crepitar “en la aspereza del silencio campesino” y echar a volar “la mariposa / de las pláticas del río”. Pero se trata de una falsa señal: “Las lenguas de la fogata / se agotan entre la brisa. / La brisa de invierno mata / y se diluyen en plata / y encanecen de ceniza”. El poema deja al poeta-árbol

en su melancólica tarea inicial de creación sin inspiración, aunque no abandona la esperanza de volver a contemplar a su amada; se aferra a un presentimiento:

Los árboles del camino
tienen un presentimiento
y lloran hojas doradas
en un llanto de silencio.

El poeta como casa abandonada

La misma escena del poeta abandonado en las tinieblas y estremecido ante el presentimiento de la Poesía se desarrolla en tres textos estratégicamente colocados juntos en *Canciones*. El primero, “Una pobre conciencia”, presenta a un “anciano” —el poeta— que fuma mientras contempla un atardecer oscuro, desprovisto de la luz de la Poesía, que solo brilla desde el pasado en el “recuerdo” de una flor:

Un anciano consume su tabaco
en la vieja cachimba de nogal.
La tarde es solamente un cielo opaco
y el recuerdo amarillo de un rosal. (51)

La ausencia de la Poesía crea un escenario desolado: el reloj de la pared está descompuesto y el calendario se quedó detenido en la fecha de ayer. Lo único que rompe la melancolía, la única “charla” es el recuerdo:

Una pobre conciencia, cuya charla
con la vieja cachimba de nogal
es el agrio murmullo de un postigo
y el recuerdo amarillo del rosal. (52)

El siguiente poema representa al poeta en las mismas circunstancias, pero ahora como una “casa del silencio”, una casa en ruinas, y recrea de tres formas distintas el instante en que el presentimiento de la Poesía lo saca de su inmovilidad. Una de ellas sigue directamente la metáfora de la Poesía-luz que visita la casa: “Y en las noches azules, / la pienso conturbada si adivina / un balbucir de luz en sus escaños”; las otras dos, en cambio, se trasladan al campo semántico de la audición y muestran a la casa conmovida por el arrullo de las aves que sueñan en su nido:

La casa del silencio
se yergue en un rincón de la montaña,
con el capuz de tejas carcomido.
Y parece tan dócil

que apenas se conmueve con el ruido
 de algún árbol cercano, donde sueña
 el amoroso cónclave de un nido
 Tal vez nadie la habita
 ni la quiere,
 y acaso nunca la vivieron hombres;
 pero su lento corazón palpita
 con profundo latir de resignado,
 cuando el rumor la hiere
 y la sangra del trémulo costado. (“La casa del silencio” 53)

Como la casa con el sonido de las aves, el poeta “se conmueve” ante los signos de la presencia de la Poesía y su contemplación lo “sangra del trémulo costado” (53).

En el siguiente poema, el poeta se convierte en un enfermo recluido en una habitación fría y oscura; la visita de la Poesía en este caso se materializa gracias a dos acciones fortuitas que enriquecen la diégesis. Por un lado, la puerta se entreabre levemente y deja entrar a la penumbra el luminoso paisaje exterior que se acompaña del canto de un pájaro y del sonido de una fuente: “Por el amplio silencio del instante / pasa un vago temor. / Tal vez gira la puerta sin motivo / y se recoge una visión distante, / como si el alma fuese un mirador. // Afuera canta un pájaro cautivo / y con gota fugaz el surtidor.” A continuación, mecida por el viento que se cuela por la puerta, la cortina deja entrar un rayo de luz que llega a los ojos del enfermo y que Gorostiza describe en términos acústicos como el “rumor” del pájaro cautivo y de la fuente: “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” (“El enfermo” 55). En ambos textos, la intromisión de la Poesía en la soledad del poeta tiene un mismo resultado: la casa vierte “con un ruido / ya casi imperceptible, contenido, / su lloro paternal de tres mil años” (“La casa del silencio” 53), en tanto que “la queja fluye / a los labios exangües de dolor” (“El enfermo” 55) del enfermo. El poeta que ha recibido la inspiración se entrega dolorosamente a la tarea de la escritura que, como el llanto y la queja o la sangre del costado, es la objetivación, alegóricamente visible y audible, de un acontecimiento interior.

El poema “La luz sumisa” de *Canciones* hace una representación parecida del poeta, pero ya no como una casa, sino como una ciudad que se sobrecoge con la visita de la Poesía, representada esta por la llegada de la primavera, por la luz matinal y por el sonido de las campanas:

Alarga el día en matinal hilera
 tibias manchas de sol por la ciudad.
 Se adivina casi la primavera,
 como si descendiera
 en lentas ráfagas de claridad. [...]
 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. (66)

Así, el árbol, la casa abandonada, el enfermo y la ciudad pueden leerse alegóricamente como representaciones del poeta en el primer episodio de su historia de amor con la Poesía. Los textos inician con el poeta solitario y nostálgico y terminan con la aparición de la luz, señal del advenimiento de la Poesía amada.

El poeta contempla a la Poesía en el jardín

Otro grupo de poemas desarrolla la misma anécdota, pero en otro escenario y con una mayor interacción entre los personajes. “Cuando asomo a mi ventana” y “Romance en oro viejo” le dan la palabra al poeta: es el yo lírico quien describe en primera persona la emoción que le produce la contemplación de la Poesía en la luz que baña un jardín. En todos los casos, el fenómeno desborda los sentidos mediante las características alegóricas de lo eterno que se han revisado más arriba. El “oro” de la mañana “pinta” las nubes y los caminos; una estrella se refleja en un estanque; se escucha la “música potente” de una “orquesta de alondras” (158); el “oro viejo de octubre” y los rosales amarillos se reflejan en una fuente; la tarde riza “sus cabellos en el oro / crepuscular” (160). Según lo planteado en sus “Notas”, Gorostiza muestra al poeta como el hombre capaz de descubrir las fugaces apariciones de la Poesía por el mundo, y la descripción del objeto que contempla se asemeja a la que se haría de una mujer amada que ilumina con su presencia el *hortus conclusus*.

El beso del poeta y la Poesía

A la contemplación sigue el encuentro. En el ambiente porteño de canciones, el vaivén de la marea parece a los ojos del escritor un presagio del encuentro de los amantes: “Las cosas discretas, / amables, sencillas; / las cosas se juntan / como las orillas”. Los escauceos del

oleaje con la arena de la playa se convierten así en alegoría del beso con el que la historia entre el poeta y la Poesía llega a su primer clímax: “Lo mismo los labios, / si quieren besar. / No es agua ni arena / la orilla del mar” (“La orilla del mar” 45). En efecto, en el poema “Una tarde de octubre” el yo lírico se dirige a una mujer que posee varios de los atributos ópticos de la Poesía:

Tu boca es como un trémulo poniente
de otoño, dormido entre las brisas,
donde viera su copo cada oriente
y cantan las sonrisas...
Prodígame tu boca. Y muchos años
contará la conseja en su murmullo:
“Sus cabellos creyéronse castaños;
sus besos, como seda en el capullo.
Una tarde de octubre dio su fina
boca en un beso, y esta serenata
cerró un libro de otoño y neblina
con su broche de plata...” (162)

En el principio, los besos de esta personificación femenina de la Poesía se creían “como seda en el capullo”: lo latente aún no realizado. Sin embargo, el poeta descubre los labios de la mujer bajo los signos luminosos de la Poesía, pues su boca es “como un trémulo poniente de otoño”. Esta contemplación despierta el deseo del poeta, quien hace una petición y una promesa. La petición es un beso, un encuentro: “Prodígame tu boca”. Y la promesa es la escritura del poema donde este encuentro quedará inmortalizado en “un libro de otoño y neblina” (162).

La mujer que aguarda o acompaña al poeta viajero

Un grupo numeroso de poemas presenta al poeta como un viajero. En “Nunca viví más pobre y más perplejo” este viajero se dirige a una mujer a quien llama “hermana”, a la manera de López Velarde. La mujer manifiesta las propiedades de la Poesía: una presencia constante que, como la luz del crepúsculo, los relámpagos de la tormenta o los aromas de los árboles de la vereda, acompaña al poeta-viajero: “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.” La mujer a quien el poema se dirige desdeña “el júbilo fugaz”, acaso como señal de la naturaleza atemporal de la Poesía, y entra en contacto con el poeta mediante una alegoría casi táctil que recuerda la de la luz creciendo como una blanda enredadera sobre las paredes

de la casa en ruinas: “creces como el musgo entre las peñas / adornando mis ansias con tu paz”. Si estas asociaciones no resultaran suficientemente claras, la siguiente estrofa presenta a la mujer envuelta en luz y en sonido: “A la luz matinal, fuerte y fecunda, / cantando tu rondel, / eres la fuente cuya voz profunda / llena mi pobre corazón infiel”. La mujer-Poesía se revela entonces como la Poesía-luz y establece con el poeta el mismo juego de luz/oscuridad presente en otros textos: “Sé la pura nobleza del hermano / y alivia su crueldad / como un agua en el hueco de su mano / y una luz infinita sobre su oscuridad”. El poeta “sueña” al lado de la poesía y su presencia le resulta un amor “diáfano”, es decir, transparente —con la “sobrenatural transparencia” que, según Gorostiza, la poesía infunde a las cosas. A cambio, el poeta nuevamente ofrece como respuesta y como ofrenda la escritura del poema: “y yo canté la nueva primavera / con el oro feliz de mi laúd” (Nunca viví más pobre” 167-168).

En “Vuelvo a ti”, el poeta aparece nuevamente como un viajero y la mujer a quien habla en segunda persona se convierte en algo más que el objeto humano de su amor: es la Poesía que acompaña, ilumina y constituye el punto final de su camino, su Ítaca: “Amada, vuelvo a ti como de un largo viaje / con la frente ceñida por un buen pensamiento / y en los ojos ilusos mi ansiedad de paisaje, / Yo soy como un celaje / en las manos solemnes y rústicas del viento.” La presencia de la poesía convierte el dolor del poeta, semejante al de cualquier otro ser humano, en un dolor artístico, bello, universal, con el que puede construirse una obra de arte. Su llanto no es sólo ruido, sino música nacida del interior: “si junto a la ternura piadosa de la amiga / mi dolor es apenas un llanto de laudes”. La boca de la “amada”, según la constante alegórica, es comparada con la luz del poniente, característica de la Poesía: “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 tul”. Así, en comunión permanente, poeta y Poesía unen sus voces por el camino en una canción íntima, como de fuente interior: “mientras mi canto más hondo se dilata / al arrullo de lentas penumbras vespertinas, / el amor en sus limpios surtidores de plata / pondrá la voz y un rayo de luz en sus piscinas.” La mujer-Poesía se convierte, pues, según la imaginería propia del caso, en la luz de la estrella que guía al poeta-viajero y en el recuerdo del beso en que se encontraron: “Pondrá un amor la voz de simples enseñanzas / y la luz de su estrella sobre el dulce

regreso, / en tanto por mi boca trémula de esperanzas / despierta la sonrisa lejana de algún beso” (“Vuelvo a ti” 173-174).

Las mujeres de Córdoba

Las mujeres de Córdoba a las que dedica un poema Gorostiza son otro buen ejemplo de personificación de la Poesía. Se presentan a la vista del poeta en un escenario decorado por sus signos, un pueblo de “marina transparencia” donde “saben a sal los labios de la aurora” (“Mujeres” 62). Las mujeres de Córdoba son una especie de lienzo donde la Poesía se manifiesta de múltiples maneras para cautivar no sólo la vista, sino todos los sentidos de quien atestigua su epifanía. Hay sol en sus rostros, luz en sus miradas, música en sus talles, sal en sus labios y aromas en sus sueños. Además, la tela de sus ropas deja entrever la figura de sus senos:

Cruzaban las angostas cintas de las calles
mujeres de aguzados senos
y agilidad de música en los talles.
 Había sol en los rostros morenos;
dos ágatas de luz en sus pupilas,
y en sus labios melifluos los venenos ...
 Y soñaban en pomas
paradisíacas de filtrado jugo,
y en un idilio de los vientos con los aromas. (62-63)

Como es costumbre, el poema termina su elogio a la Poesía con la proposición de un pacto, el mismo de siempre: un arbol a cambio de una gota de luz; una obra a cambio de un instante de inspiración; un poema por un beso. Y el milagro sucede. La Poesía acude a la cita, encarnada en las mujeres de Córdoba:

Y secaron mis fuentes
por esa gota lánguida de un beso
en las finas copas de labios adolescentes.
 Córdoba, cofre de mujeres, dulce embeleso:
Les prometí la luz de un arbol
por esa gota lánguida de un beso...
 ¡Y me dieron el sol! (63)

La niña del puerto

Otro ejemplo claro de la personificación de la Poesía en una mujer se halla en el “Romance” incluido en *Canciones*. En este caso, se trata de una niña presentada con las

más notables propiedades de la Poesía-luz, ya que tiene “de oro las cejas, / y en la mirada, desnudas, / las luces de las luciérnagas.” Además, el color del ocaso parece emanar de su cuerpo cuando “el biombo lila del aire” se llena con sus adioses. La mirada de esta niña tiene el mismo poder, la misma “transparencia” y el mismo efecto purificante de la Poesía-luz descrita por Gorostiza: “¿Has visto pasar los barcos / desde la orilla? Recuerdan / sus faros malabaristas, / verdes, azules y sepia, / que tu mirada trasciende / la oscuridad de la niebla / —y, más aún, la ilumina / a punto de transparencia.” La niña-Poesía estremece al poeta con su canto en las horas de desvelo —de trabajo literario— y lo guía como una estrella invariable, como la fuente de su inspiración:

Y si cantas —¡canta, sí!—
 tu voz anula mi ausencia;
 mástiles, jarcias y viento
 se confunden con tan lenta
 sencilla sonoridad,
 con tan pausada manera
 que no sería más claro
 el tañido de una estrella. (73-74)

Cabellos de Oro

Una personificación similar a esta niña del puerto es “Cabellos de Oro”, la co-protagonista del guión cinematográfico “Huracán, el corazón del cielo”, escrito por Gorostiza tal vez como una derivación del *sketch* “Leyenda maya” que había proyectado junto con Rodolfo Usigli tiempo atrás. Cabellos de Oro es una niña de siete años que naufraga junto con su padre “antes de la Conquista, pero después del descubrimiento de América, cuando ya existían establecimientos españoles en las islas del Mar Caribe y solía suceder —como en el caso de Jerónimo de Aguilar, intérprete de Cortés— que algunos náufragos de raza blanca arribasen a las costas de Yucatán” (“Huracán” 10). El padre de la niña es sacrificado, pero ella queda bajo el cuidado del mayordomo del rey de Chichén Itzá. Con el paso de los años, Cabellos de Oro se enamora de Lembá, un joven guerrero que ocupará altos puestos militares. El simple nombre de la niña remite al oro de la Poesía; como ella, la niña tiene un origen lejano y misterioso. Su aparición es inesperada, milagrosa. Lembá representa al poeta y su relación con Cabellos de Oro ofrece las mismas circunstancias dramáticas de muchos otros poemas. A causa de sus obligaciones militares, la relación de

los protagonistas está marcada por una serie de ausencias hilvanadas por breves encuentros. Lembá, como el poeta-viajero, recorre los caminos hacia la guerra acompañado por el recuerdo de la mujer. Se puede leer, pues, una representación de los trabajos del poeta, de sus jornadas de escritura, de su búsqueda de la forma perfecta. Al volver al hogar cansado y herido, Cabellos de Oro es quien lo reconforta. Como sucede en varios poemas y particularmente en “Romance”, la Poesía-mujer canta en una lengua extraña y su voz “anula” la ausencia del poeta:

La convalecencia de Lembá, en su casa de Chichén, transcurre rápidamente. Cabellos de Oro lo ha atendido desde el primer momento con inagotable solicitud. En una de estas escenas después de curarle su herida, como Lembá está rendido de sueño y empieza a dormitar en el regazo de Cabellos de Oro, ésta entona inconscientemente una canción de cuna española. “Una canción de los hombres blancos —le explica al darse cuenta— para adormecer a los niños... Mi padre me la enseñó... Nunca había podido acordarme de ella...” (11)

La visita del peregrino

Otro ejemplo muy interesante de personificación de la Poesía puede leerse en “Nocturno”. Sin embargo, en este caso la personificación no es femenina, sino masculina; se trata de un viajero que posee los atributos de la luz: barba amarilla, manos blancas como azucenas que iluminan el espejo y pupilas que emiten relámpagos negros. Si el poeta es un viajero, la Poesía aparece en este texto como el viajero por excelencia, el modelo para todos los demás poetas. Por eso Gorostiza inicia el texto como si fuera a narrar para ellos —acaso para sus compañeros de generación— una historia al calor de la fogata:

Esta noche sin luces y esta lluvia constante
son para las historias de aquellos peregrinos
que dejaban el lodo de sus buenos caminos,
cegados por la recia tempestad del instante,
y con paso más firme seguían adelante,
al lucir de los nuevos joyeles matutinos.

Gorostiza dedica el poema, pues, a los poetas que se encuentran en reposo, que descansan del trabajo durante la noche en espera de que luzca otra vez la inspiración de los “joyeles matutinos”. En una repetición del modelo luz/oscuridad, la Poesía visita al poeta —que se halla nuevamente en la soledad de su casa ruinoso— y llama a su puerta:

Esta noche sin luces aguardo ante mi puerta
los tres toques 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.

Gorostiza muestra una faceta del poeta distinta a la que ofrece en la mayoría de sus composiciones. Aquí parece temer las consecuencias de la visita que está a punto de recibir y trata de negarle sus talentos. Sin embargo, cede y acoge en su casa a la Poesía peregrina, que envuelve sus sentidos con los recursos acostumbrados: la luz, el oro, el canto fascinante:

E iluminado por el espejo que brilla
—todo un campo de luz en las horas morenas—
al vaivén de las manos blancas como azucenas
me contará su historia agradable y sencilla,
y a sus labios, ocultos por la barba amarilla,
ha de fluir el canto mortal de las sirenas.

Embriagado por la contemplación, el poeta abandona todas sus reticencias y se entrega a la escritura del poema, que establece entre ambos personajes una relación de hermandad:

Ya no podré vencerle, ya no tendré la mano
fuerte para arrojarle de mi casa tranquila,
si apenas el relámpago negro de su pupila
le da el pequeño orgullo de llamarme su hermano,
mientras retiene un poco de cielo de verano
la lluvia pescadora con sus redes en fila.

El poema termina con un guiño a la vez burlón y afectuoso a los demás poetas, a esos que pomposamente se revisten “de nobles éxtasis” y desdeñan el arrebató de la belleza. Con un dejo de picardía, el autor les aconseja no escuchar la voz de la Poesía ni recibirla en su trabajo, pero en realidad sabe que ninguno de ellos es capaz de rechazar la invitación y que en la primera oportunidad dejará la tranquilidad de su casa para unirse al viaje:

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. (59-60)

Tamba y el pueblo del naufragio

Al igual que este viajero de barba amarilla, la obra dramática inconclusa “Simbad” ofrece otro buen ejemplo de la representación de la poesía increada en un personaje humano. Aunque el texto que se conserva en los papeles de trabajo de Gorostiza no ha sido publicado de forma íntegra, los fragmentos que reproduce Guillermo Schmidhuber permiten entrever a un personaje de características muy similares a los que aquí se han revisado. La descripción del argumento habla de un pueblo llamado Tamba, construido en una colina a la orilla del mar con los restos de un naufragio. Este pueblo tiene extrañas propiedades ópticas que desconciertan a los marineros: “De noche, en alta mar, los navegantes miran en el horizonte una inmensidad extraña que flota casi prendida al cielo. Vista con atención es un duplicado en luz de la ciudad. El fenómeno es acompañado de catástrofes, enfermedades, locuras y azares.” Estas calamidades —acaso las mismas que hacen dudar al poeta sobre la conveniencia de recibir al peregrino de “Nocturno”— dejan entrever que en la ciudad hay algo sobrenatural: “también está encantada” y su encanto emana de una misteriosa mujer que remite a las mujeres-Poesía estudiadas líneas arriba. La ciudad “se sostiene en la vida de una muchacha a quien nadie conoce, pero todos presienten” (ctd en Schmidhuber 78). De hecho, esta muchacha da nombre a la ciudad. Solo los protagonistas, Simbad y un joven héroe que representa al poeta, acceden a la fascinación de Tamba, se atreven a conocerla y, como el poeta de “Nocturno” con el peregrino, se unen a ella para emprender el viaje.³⁰

Lady Yang Kuei Fei

Otra mujer-Poesía se encuentra en “Luciérnagas”. El revolotear de las luciérnagas es una de las señales a través de las cuales se manifiesta la Poesía en el mundo. Gorostiza aprovecha el carácter intermitente y tímido de su luz para representar con ella la fugacidad y sutileza de la inspiración. Las luciérnagas están luminosamente desnudas en la mirada de la niña del puerto y revolotean ante el poeta en sus paseos por Nueva York, pero aquí adquieren forma humana con nombre y apellido: Lady Yang Kuei Fei. El texto está dividido en tres partes.

³⁰ El índice de escenas preparado por Gorostiza permite suponer que el protagonista conoce a la mujer y al final de la obra se va con ella de la ciudad en su barco. La segunda escena indica: “El joven es conducido a la casa de Tamba”, mientras que la cuarta y última dice: “Tamba en el mar.”

La primera muestra las luciérnagas en el escenario donde se revela la Poesía: en el alba, que traduce la luz del sol en colores —aunque este no sea el ambiente natural de las luciérnagas, pues son vesperales—, y en el mar, cuyas olas convierten la luz en reflejos, todo contrastado por la oscuridad de la noche del poeta. En la segunda parte, la voz poética se dirige en segunda persona a la luciérnaga y la compara con Lady Yang Kuei-Fei, una bella consorte del emperador chino Hsuan Tsung: “Sonrojada de brisa te pareces / a Lady Yang Kuei-Fei / en la fiesta imperial de la peonía, / porque, también así, jugaba entonces / a ser la nube de colores lenta / y el rocío traslúcido en la tarde” (“Luciérnagas” 84). Esta estrofa reclama un poco de exégesis, pues el autor alude no solamente al personaje histórico, sino a las tres canciones que Li Bai le dedicó y que Gorostiza muy probablemente conoció en la edición inglesa de Shigeyoshi Obata. Esto se puede suponer porque un par de los versos citados (“a Lady Yang Kuei-Fei / en la fiesta imperial de la peonía”) son un calco del título que dio Obata a su traducción de las tres canciones: “Lady Yang Kuei-Fei at the Imperial Feast of the Peony” (Li Po 31-33). Lo importante es que la comparación de la luciérnaga con la dama de la corte china no puede entenderse a cabalidad si no se lee en el espejo del poema de Li Bai, quien describe a la consorte del emperador en la primera canción como un ser aéreo, de una belleza inmaterial y de apariencia fantástica: “The glory of trailing clouds is in her garments, / And the radiance of a flower on her face. / O heavenly apparition, found only far above / On the top of the Mountain of Many Jewels, / Or in the fairy Palace of Crystal when the moon is up!” Lady Yang Kuei-Fei tiene las mismas características de la Poesía: es una aparición celestial que proviene de lo alto y tiene su morada en el palacio de la luna, la dorada madrina. Sin embargo, se hace visible en la tierra ante los ojos del poeta, quien la reconoce en el viento y en los reflejos de la luz en el agua: “Yet I see her here in the earth's garden— / The spring wind softly sweeps the balustrade, / And the dew-drops glisten thickly...” (31) La segunda canción habla de cómo su encanto huidizo e inaprensible rompe el corazón del rey y el de todos sus admiradores: “Hers is the charm of the vanished fairy, / That broke the heart of the dreamer king / In the old legend of the Cloud and Rain” (32). En estos versos Li Bai alude a la “Leyenda de la nube y de la lluvia” para describir la naturaleza intangible y etérea del encanto de Yang Kuei-Fei. Shigeyoshi Obata relata esta leyenda:

King Hsiang of Chu once in his dream saw a fairy maid whose loveliness captivated his heart instantly, and who, on being asked who she was, replied, "In the morning I am the cloud, in the evening the rain on the Wu mountains," and vanished. The amorous king pined for the cloud and rain, morning and evening ever after" (32).

La relación entre la bella hada que se desvanece y el rey que intenta asirla en vano es muy parecida a la que Gorostiza ve entre la Poesía y el poeta, quien busca reproducir en el poema de la manera más exacta posible esa belleza perfecta: "Pray, who in the palace of Han / Could be likened unto her, / Save the lady, Flying Swallow, newly-dressed / In all her loveliness?" (32) Al final, en la tercera canción, Yang Kuei Fei se pasea por el jardín y a la vista del rey aparece entre las flores como una de ellas, como su reina:

She stands, leaning against the balustrade
Of Chen-hsiang Ting, the Pavilion of Aloes.
Vanquished are the endless longings of Love
Borne into the heart on the wind of spring.
The radiant flower and the flowery queen rejoice together,
For the emperor deigns to watch them ever with a smile. (33)

En "Luciérnagas" Gorostiza parece reinterpretar esta escena de encantamiento y de lejanía entre la bella consorte y el rey como la historia del poeta que contempla la belleza de la Poesía en sus revelaciones y que, al final, resignado, se contenta simplemente con mirar a la reina de las flores y sonreír. La luciérnaga que "sonrojada de brisa" se parece a Yang Kuei-Fei brilla intermitentemente ante la vista del yo lírico, pero no acude a su solicitud y sólo se deja ver desde la distancia: "¿Qué lejanías / tienes para jugar a las ausencias! / Como el hueledenoche embelesado, / sólo das un perfume / que se pierde distante a la sordina. / ¿Qué buscarás tan lejos, en la luna, / si no luciérnagas?" (85) Apenas contemplada, la luciérnaga alza el vuelo y regresa a la luna, al castillo de cristal de donde procede la belleza de la consorte, a la fuente de la Poesía, donde tiene su origen.

Luz Velderráin

Todos estos ejemplos muestran que la transformación alegórica de la poesía en un personaje no es un recurso aislado, sino una verdadera constante en el trabajo de José Gorostiza. La niña del puerto, la "hermana", el rubio peregrino, Cabellos de Oro, Tamba o Lady Yang Kuei Fei, entre muchos otros personajes, protagonizan poemas enteros que se construyen en torno a su figura y su relación con el poeta representado por el yo lírico o por

otro personaje. Sin embargo, hay un ejemplo en el que la poesía humanizada pone en marcha un libro entero: la “Suite en dolor de Luz Velderráin”. No se trata de un libro de versos sueltos, sino de un auténtico poema como lo entendía Gorostiza. El breve poemario estructura cinco sonetos bajo la guía de una diégesis cuyo desarrollo puede apreciarse incluso en la secuencia de los títulos de los sonetos: “Nombre”, “Presencia”, “Ausencia”, “Orgullo” y “Final”. El poeta conoce a la poesía, se encuentra con ella, la pierde, se desespera y se resigna.

Luz Velderráin, más que una mujer –real o ficticia– puede entenderse como una personificación de esa Poesía que es luz y que responde al mismo nombre con un guiño que no deja lugar a dudas: la Poesía es Luz y se apellida Velderráin. La destinataria de los versos presenta el mismo comportamiento —la misma psicología— que Gorostiza atribuye a la Poesía en todas sus personificaciones. Se trata de un ser huidizo, con propiedades lumínicas, que desquicia al poeta con sus juegos caprichosos de seducción y abandono. La Poesía eterna, la Poesía pura y virgen es inefable; por eso, en el soneto “Nombre”, el poeta reconoce que sus versos no logran sino reproducir “empañados” los movimientos de su amada. Aunque se trate de apresarla con palabras como “luz” o “amor”, ninguno de estos nombres basta para dar cuenta de su belleza infinita:

Así, el uno te encierra en su estructura
de no más 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! (179)

A partir de esta declaración del conflicto central, el cuerpo del libro relata los escarceos amorosos entre ambos personajes. En el soneto “Presencia”, el poeta se dirige a la Poesía en términos casi idénticos a los que muchos años después Gorostiza emplearía en sus “Notas”. El escritor necesita que la luz elísea ilumine su oscuridad y le revele la belleza diáfana —la belleza artística— escondida en todo lo creado:

Ya no espero más bien que tu presencia.
Toda tú –exacta, material, precisa–
dulcemente cifrada en la sonrisa,
como toda la flor en una esencia.
Que así, al imperio de tu grata influencia,
la aguda pena de esperar sumisa,
se aclara como el cielo ante la brisa

que le da inagotable transparencia. (180)

Como el autor de las “Notas”, el yo lírico desea contemplar a la poesía “a sus anchas” como algo exterior a él, como la luz: “Ya no espero más bien que el de mirarte / desde mi pobre soledad sombría, / lucir, oh Luz, como el lucero, aparte” (180). Cuando el milagro de la inspiración ocurre, deja en el poeta una sensación de plenitud, como la de haber vivido un día eterno: “¿Mas día en que te veo, amiga mía, / con qué infinito amor podré pagarte / la flor de eternidad que es ese día?” (180) Sin embargo, esta clase de milagro es más bien una excepción. La regla general del poeta es la soledad y la materia de su arte es la memoria del instante feliz de la inspiración. El siguiente soneto, “Ausencia”, expresa la queja del poeta que ha fracasado y ha perdido el rastro de la Poesía-luz:

No te ocultes, amiga, a la mirada.
 Mira que no me queda en mi fracaso
 otra cosa de ti que el breve paso
 con que alumbras mi noche atormentada.
 Indiferente, dura o despiadada,
 mira la amarga sed en que me abraso,
 de beberte total, como en un vaso,
 en el fino temblor de una mirada.
 Que si al mirar a ti quedara ciego,
 los ojos consumidos por tu fuego,
 aún así, Lucero, te mirara;
 pues en la negra angustia de no verte
 ¡ay, sólo veo frente a mí a la muerte
 contar el tiempo de tu ausencia, avara! (181)

Privado de la luz de la Poesía, el poeta se encuentra perdido en las tinieblas —igual que la casa abandonada de las *Canciones* o los oscuros árboles del camino. Entonces se llena de orgullo y, como amante despechado, trata de reemplazar la luz natural mediante efectos ópticos artificiales; intenta reproducir “la dulce gloria” de la poesía ausente con artificios de lenguaje edificados “a ciegas”:

La tarde, oscura y larga, en que me niegas
 no el cariño que nunca me tuviste,
 sí de quererte el privilegio triste
 que aún a la brisa de la tarde entregas;
 la dulce gloria que en redor despliegas
 o el juego de color en que consiste,
 aunque a menuda evocación resiste,
 ¿no puedo acaso edificar a ciegas? (182)

Sin embargo, el poeta sabe que todos los recursos de su oficio son vanos sin la amorosa presencia de la Poesía. Ya que ella está fuera del alcance de su vista, ausente del mundo exterior que solía iluminar y transparentar, el amante abandonado se pregunta como última alternativa si es posible hallar su imagen fiel dentro de sí mismo, en las fuentes de su interioridad; ya no el reflejo en las aguas del océano sino en la espuma de sus lágrimas:

Y si la enamorada fantasía
abierta toda al peregrino encanto
no pudiera albergar su demasía,
¿qué inmenso desamor, qué olvido tanto,
tu bella imagen arrancar podría
a la angustia perfecta de mi llanto? (182)

El relato de esta historia de amor y desamor entre el poeta y la Poesía llega a su final en el último soneto, con el mismo desenlace: el poeta renuncia a sus tentativas desesperadas y, resignado, se confía a la ventura de un nuevo encuentro —o incluso al recuerdo vivo de los encuentros pasados— que ha de llegar precedido por todos sus signos —el oro, la luz matinal— y que se consumará con el acostumbrado beso:

El alma en sangre por tu amor, amiga,
por tu desdén el corazón deshecho,
y una lenta amargura aquí en el pecho
que siembra en él su envenenada ortiga;
ya maduro el dolor como una espiga
y urgido el llanto a desbordar su lecho;
todo llagas, en fin, por el despecho,
permite, oh amor, que tu crueldad bendiga.
Porque yo sé que una mañana de oro
—cerrado el grifo al manantial del lloro
que brota de mi entraña libremente—,
despertaré a la luz de tu mirada
que, en el frágil recuerdo atesorada,
pondrá un beso de amor sobre mi frente. (183)

Marta

Una historia muy parecida a la de este escarceo amoroso entre el poeta y Luz Velderráin es la que se relata en el “Monólogo del tímido”. Se trata de un texto en forma de diario donde el narrador confiesa su amor por una mujer llamada Marta. Como en todos los casos anteriores, existen buenos motivos para interpretar esta anécdota, al margen de una lectura literal, como otra representación alegórica de la relación entre poeta y Poesía. Marta —

nombre importante para Gorostiza porque así se llama su hija y porque, según su propia declaración, era su nombre favorito de mujer—³¹ podría ser la representación de una persona real, pero es indudable que también tiene una fuerte carga alegórica; a pesar de que el texto no ofrece una descripción de su físico, el retrato de su personalidad y, sobre todo, las características de la relación que sostiene con el narrador permiten interpretarla como otra personificación de la Poesía. La frase inicial del texto no podría ser más elocuente: “He fracasado otra vez” (368). Estas palabras son las mismas con las que Gorostiza expresa en una carta a Xavier Villaurrutia su supuesta incapacidad para proseguir una carrera literaria:

Quisiera poder anunciarle, como usted a mí, una poesía, una aventura, un triunfo cualquiera, abatiendo mi flor de corazones frente a su flor de diamantes. Pero no es tiempo aún. No es tiempo aún todos los días. Nunca será tiempo. He fracasado completamente, y se lo digo ya sin amargura, con la terrible serenidad de una certidumbre inocultable. He fracasado. He fracasado. He fracasado. Tres veces, como en las fórmulas sacramentales. (*Epistolario* 185).

Si a partir de esta comparación se lee el resto del diario inconcluso en la misma clave alegórica aplicada a los otros textos revisados, la relación entre Marta y el narrador se ajusta sin mayor violencia a las ideas generales de Gorostiza sobre los avatares de la creación poética. El poeta ha gozado de la contemplación de la Poesía, pero es consciente de la fragilidad de este don y teme perderlo al intentar un contacto más directo: “Quería decirle a Marta que estoy horriblemente enamorado de ella, pero no me atreví.” Ante su naturaleza atemporal, eterna y divina, el poeta experimenta una especie de horror sagrado semejante al temor de Dios: “¡Me siento tan pequeño ante su juventud y su belleza! Tengo miedo, sobre todo, de disgustarla u ofenderla, aun cuando no imagino cómo pueda ofender el amor. No querría por nada del mundo que me prohibiera verla” (“Monólogo del tímido” 368). El principal espacio alegórico de encuentro entre Poesía y poeta es la mirada. La presencia de esa luz elísea encarnada en una mujer representa para el narrador un paréntesis en sus hábitos de trabajo, un instante de excepción donde lo eterno se toca con lo temporal: “Hace tres meses que la visito cada martes, una, dos horas, que ya son, en tan poco tiempo, lo mejor de mi tiempo. Me parece que ella y yo tenemos, en esta corta visita, un mundo nuestro, aparte, que nos arrebató a la rutina y al vacío de una existencia mecánica, a veces

³¹ “Gorostiza nos platicó de su ave predilecta, el tzentzontle; de su pueblo más querido, Taxco, del nombre de mujer que más acariciaba sus labios, Martha; de su color favorito, el azul.” (Cervera, “Y ni una palabra más” 9)

dolorosa” (368). La descripción de la “corta visita” de Marta se asemeja enormemente a las ideas de Gorostiza sobre el instante de la inspiración poética:

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. (ctd por Martín 1, 4)

El instante de la inspiración es feliz, pero pasajero. Es una excepción dentro del “vacío de una existencia mecánica” y, en el caso concreto del poeta, es el sentido último que justifica lo mecánico de la escritura, del cultivo de la palabra y del verso, de la forma, pues para Gorostiza “toda la creación es una monótona repetición de ritmos y de 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” (ctd por Carballo 206). Los encuentros con Marta, pues, podrían sintetizarse con los versos dedicados a Luz Velderráin que se citaron arriba y que se rigen por dos principios básicos: la contemplación del poeta y la sensación de eternidad, de atemporalidad.

A continuación, el narrador ofrece otro dato clave que vincula a Marta con la Poesía:

Ha vivido ocultándose. De niña ... escondía las hojas de su diario detrás de los retratos de actores de cine que ella coleccionaba. Ahora, aunque muy joven todavía, esconde sus pensamientos detrás de las palabras. Los párrafos de su diario que me leyó, recientes, no dicen gran cosa de nada. Ideas generales, en apariencia, que detrás de palabras: árbol, vuelo, etc., esconden la particularidad de su dolor, de su gozo, de su esperanza, sólo perceptibles para ella. Ha vivido a hurtadillas, pero tanto, me temo, que ha llegado a ocultar sus propios pensamientos (“Monólogo del tímido” 368).

La afirmación de que la mujer se esconde detrás de las palabras es un lugar común en la obra en prosa de Gorostiza, quien retomó la idea del escritor francés André Maurois para aplicarla al análisis crítico de determinadas obras de arte. Como la mujer, ciertos artistas esconden su interioridad, sus deseos y sus preferencias detrás de las formas, las imágenes o las palabras: “En muchos de nuestros artistas es extraordinariamente difícil llegar a percibir con claridad sus ideales estéticos, porque los ocultan cuidadosamente detrás de las formas. Son como las mujeres de quienes dice Maurois que se esconden detrás de sus palabras” (“Monasterio” 204). La misma fórmula aparece en otro texto, dedicado a la obra de María Izquierdo, pero en este caso lo que se oculta no son los ideales estéticos, sino la confesión personal, la substancia de la interioridad que es también la substancia poética:

No busquéis, sin embargo, en sus temas, lo substancial de sus confesiones. La mujer no se manifiesta nunca en el lenguaje, como el hombre, sino detrás de él. La anécdota en María Izquierdo, aunque hallada en lugares como el circo, donde se manifiesta espontáneamente lo mágico, lo cierto inverosímil que buscan los superrealistas, bien pudiera serle indiferente (“La pintura de María Izquierdo” 201).

La poesía, que según las “Notas” “se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita”, se esconde detrás de ciertas imágenes del mismo modo en que Marta colocaba las hojas de su diario detrás de retratos de artistas. Pero este encubrimiento, este velo puesto sobre la faz de la poesía pura no es sino una condición ineludible de la creación poética. La Poesía, hecha de interioridad, no debe mostrarse desnuda ante una mirada tan púdica como la de Gorostiza. El poeta que así la contemplara quedaría ciego como Tiresias al mirar a la diosa. Los senos de una mujer se “adivinan” mejor bajo el velo de una muselina (“Poema de esperanza” 171). Esta es justamente la causa de que Gorostiza elabore todo un sistema alegórico para relatar sus encuentros con la Poesía. Pero si Marta, como ella, se esconde detrás de las palabras, el poeta también experimenta una reticencia que impide el encuentro, un estremecimiento semejante al de Dante cuando encontró a Beatriz caminando con sus amigas por la calle y recibió su saludo: “No sé. ¡Nos contenemos tanto, ella y yo, los dos! Acabo de verla pasar con una amiga por la calle de Juárez y a pesar de nuestra emoción — ¿también de ella?— hemos podido saludarnos con una gentil indiferencia” (“Monólogo del tímido” 369). Mediante la relación entre el narrador y Marta, Gorostiza le da forma artística a un matiz de su experiencia como testigo de la revelación poética. El instante de la inspiración no es solo un momento de alegría, sino también de extrañamiento. El artista no está plenamente presente en el encuentro, pues se halla fuera de sí mismo, descentrado:

Si Marta se muestra como es —cosa que yo ignoro— de mí sé decir que perdí desde ese momento mi naturalidad. Solamente una o dos veces, en diez, he podido dejar de cuidarme ante ella y estar contento, enamorado, dichoso de este amor que se trasluce en la menor palabra y se vuelve todo caricia y movimiento (369).

La excesiva conciencia del fenómeno poético cansa al poeta. Él, como afirman las “Notas”, no puede “aplicar todo el rigor del pensamiento al análisis de la poesía. Él simplemente la conoce y la ama” (503). Perdida la naturalidad, el amor entre el narrador y Marta se enrarece y se convierte en especulación, en celos, en reproches. Como en casi todas las diégesis que se han revisado, el poeta teme perder el don de la visita de la Poesía y, para

evitar la sensación de abandono, llega a desear no quererla, como el dueño de la casa que, en “Nocturno”, se resiste a dar posada al peregrino y a escuchar sus historias:

Me siento cansado. Quisiera no pensar en nada para no caer, como todos los días, en el pensamiento de que no la veré hoy, ni mañana, ni pronto. Me gustaría resignarme, por el descanso que trae consigo la resignación, pero no podré conseguirlo mientras la quiera. También, a veces, me gustaría no quererla (“Monólogo del tímido” 369-370).

La historia de la relación entre ambos personajes termina con el poeta en la misma circunstancia que en tantos otros textos, sumido en la oscuridad, privado de la luz elísea de la Poesía, en un ambiente húmedo y frío como el de “La casa del silencio”: “Otro día sin verla, otro día sin objeto, éste como debió ser oscuro, lluvioso y frío. Necesito, si no he de volverme loco, empezar a olvidarla” (370).

2.1.3 Final del relato

La Poesía, pues, en este primer momento de la diégesis, convertida casi siempre en una mujer —salvo en el caso temprano del peregrino de barbas rubias—, aparece ante el poeta —ya sea el yo lírico, el narrador o un personaje masculino como el náufrago de “Simbad”, el guerrero Lembá o un viajero—, quien la reconoce gracias a las alegorías que son propias de su epifanía y que inciden en los cinco campos sensoriales: luz y colores, sonidos, música y cantos, aromas, sabores y texturas. En la obra de Gorostiza, el instante de la inspiración es una historia de amor y desamor. El poeta contempla la eternidad de la Poesía en una especie de tiempo sin tiempo o de eternidad finita. Sin embargo, por el carácter huidizo y tímido de la Poesía, el momento de inspiración termina y deja al poeta conturbado, adolorido, unas veces deseoso de repetir la experiencia y otras, anhelante de evitarlas para evadir así el dolor de un nuevo abandono. El poeta desearía que la contemplación fuera permanente. Esto, sin embargo, no es posible. La poesía, como lady Yang Kuei Fei, como el hueledenoche y como las luciérnagas, sólo da “un perfume / que se pierde distante a la sordina” (“Luciérnagas” 85). P. B. Shelley, en el texto citado en las “Notas”, lo advierte:

Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds. We are aware of evanescent visitations of thought and feeling, sometimes associated with place or person, sometimes regarding our own mind alone, and always arising unforeseen and departing unbidden, but elevating and delightful beyond all expression: so that even in the desire and the regret they leave, there cannot but be pleasure, participating as it does in the nature of its object. It is as it were the interpenetration of a diviner nature through our own; but its footsteps are like thoses [sic] of a wind over the sea, which the morning calm erases,

and whose traces remain only, as on the wrinkled sand which paves it. (*Defensa de la poesía* 104-105)

2.2 MOMENTO 2: EL POETA PERSIGUE Y APRISIONA A LA POESÍA EN LA FORMA

En la diégesis de los textos revisados hasta aquí, Gorostiza describe el breve encuentro de Poesía y poeta como un beso o una caricia que han de ser efímeros. Toda contemplación y toda percepción sensorial son necesariamente pasajeras, ya que, de lo contrario, la percepción sería imposible:

¡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. (*Epistolario* 303-304)

Lo que el poeta desea es abrazar a la Poesía en un encuentro duradero, aprisionarla contra su cuerpo del mismo modo en que Electra y Orestes se abrazan una vez que han dejado atrás sus reticencias y se han reconocido. Sin embargo, ya que este abrazo permanente no es posible, el deber del poeta es hacer uso de todo su arte para convertir la memoria del beso en una obra, en un testimonio perenne de su experiencia.

2.2.1 Claves alegóricas

En su obra crítica, Gorostiza analizó insistentemente el proceso por el que el artista trata de darle forma en la materia a la contemplación inicial de la Poesía. El mundo poético está hecho de interioridad, pero ese mundo, como la embestida de un animal salvaje, es un mundo informe y caótico al que el creador debe imponer un orden. Se pone en marcha entonces dentro del artista un proceso que involucra distintas facultades o potencias cuya mecánica Gorostiza intenta delinear en diferentes textos, aunque sin mucho rigor filosófico ni sistematicidad ni consistencia en el uso de los términos. A grandes rasgos, puede decirse que entiende el proceso de creación artística como un diálogo entre la sensibilidad y la inteligencia del autor. La primera –a veces separada en sensualidad-instinto y sensibilidad-sentimiento– provee la materia prima poética; la segunda, llamada también facultad crítica, es la que ordena esta materia y diseña la forma artística. Ambas facultades –o grupos de

facultades– intervienen en el trabajo de todo artista, pero en cada uno adquieren un peso diferente. Gorostiza tenía clara la proporción de los ingredientes que deseaba en su propia obra:

De ninguna manera queremos, sin embargo, 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 comunicárnosla apenas elaborada, con el estigma aún –si estigma es– de su temblor original (“Morfología de La rueda de aire” 276).

El instinto y la sensibilidad suministran la materia prima del arte: las imágenes, las emociones, los sueños, las filias y las fobias, las sensaciones; en una palabra, la inspiración, los frutos de la fugaz visita de la Poesía. La inteligencia, en cambio, moldea esa materia y le impone una nueva figura “porque esta palabra ‘poema’ implica organización inteligente de la materia poética” (“Notas” 510). Ella es la responsable de componer la obra de arte, de elaborar la idea primera, surgida desde lo más íntimo del hombre. En el proceso de producción artística, donde la misteriosa substancia poética ha de transformarse en obras materiales, la facultad decisiva del creador en su calidad de agente es la inteligencia. El poeta *es* una inteligencia que elabora la Poesía dándole forma en la materia propia de cada arte: forma pictórica, escultórica, arquitectónica, musical, dramática, poética, narrativa, etcétera.³² La forma –que en *Muerte sin fin* se convierte en personaje y juega un papel fundamental– es el resultado de la intervención de la inteligencia para detener el paso fugaz de la Poesía.

2.2.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis

Si el objeto del deseo del poeta huye de los brazos anhelantes que la persiguen, el cortejo se convierte en cacería. Para el creador enardecido no basta contemplar la Poesía: necesita atraparla en una obra de arte para poder disfrutarla por siempre. Se trata, pues, de una variante o continuación de la misma diégesis, caracterizada por el uso de alegorías que

³² “El poeta tiene ideas acerca de la poesía en las que manifiesta la relación que existe entre él, como inteligencia, y la misteriosa substancia que elabora” (“Notas” 502).

representan el trabajo “inteligente” del poeta sobre el lenguaje para obtener una forma capaz de apresar a la Poesía.

El grillo

La reivindicación del trabajo artístico está en la base del rigor crítico con el que Gorostiza afrontó su propia obra y con el que juzgó la de los demás: “El poeta nace, es verdad, pero una vez nacido, se hace” (“Notas 506). Sus ideas a este respecto quedaron condensadas en el poema “Pausas II” de *Canciones para cantar en las barcas* y en su protagonista, el grillo. Bajo su figura, el texto confronta las ideas corrientes que entienden la creación poética como “gracia o don natural” con la visión del autor. Al escuchar el sonido que emite el grillo –al enfrentarse a un poema– “la buena gente piensa / [...] que canta una cajita / de música en la hierba”, es decir, piensa que la composición poética es algo simple o automático; algo que no implica ningún esfuerzo intelectual. Sin embargo, la realidad es que “no canta el grillo. Ritma / la música / de una estrella.” El poeta impone un ritmo y un orden a esa Poesía increada que se comporta como la luz. Lejos de la improvisación, el artista-grillo echa mano tanto de sus propias facultades como de los recursos que le ofrece su disciplina y “mide / las pausas luminosas / con su reloj de arena. // Traza / sus órbitas de oro / en la desolación etérea” (“Pausas II” 70).³³ El trabajo del poeta no es el resultado inmediato de la inspiración. La inspiración es real, casi tangible, e ilumina a los hombres como la luz de una estrella, pero el poeta que la recibe debe trabajarla, dibujarla, organizarla, “ritmarla”, medir sus pausas y trazar sus órbitas: “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” (ctd por Martín 1).

El dibujante

Como Dios separa la luz de las tinieblas y la tierra seca del agua, así el artista traza límites e impone ritmos a los colores, los sonidos y los silencios, los espacios, los volúmenes, las

³³ También Gilberto Owen llegó a comparar el trabajo del poeta con el del grillo: “A mí me gustan esos grillos solitarios, en la tarea impar e ímproba de picar incansablemente, con un alfiler muy fino, muy largo, el silencio cónico de los rincones, afilado también, filo contra filo, punta a punta (dos aleznas no se pican) que el silencio no muere ni calla el grillo, completándose.” (“Carta a Elías Nandino” 290)

texturas o las palabras que la sensibilidad provee. En palabras de Gorostiza y de otros miembros del Grupo sin grupo, la inteligencia *dibuja*: traza líneas que imponen una forma a la materia artística y la preparan para que en ella se encarne la Poesía. Es por eso que Gorostiza admira la “simplicidad de dibujo” (Escalera” 267) de la poesía de Genaro Estrada y resalta cómo la prosa de Salvador Novo, en su afán por modelar cada palabra en la arcilla del idioma, manifiesta un “deseo de cubicar el lenguaje, de reintroducir en él el dibujo que perdiera la palabra romántica” (“Alrededor del *Return ticket*” 263). Así también, para Jorge Cuesta, “Villaurrutia dibuja, no canta” (“Reflejos” 83) y para Villaurrutia, los motivos de la expresión de Gorostiza “tenían que ser dibujados y al mismo tiempo transparentes” (“Seis personajes” 682). Lo que hay de intelectual en el arte, lo que el arte tiene de puramente artístico, dirá Jorge Cuesta, es su capacidad para volver a dibujar la vida, para subyugar sus líneas naturales a las que le dicta el creador-dibujante. En el arte donde ha intervenido la inteligencia:

Las formas elementales no obedecen a la dirección de su individual existencia, sino solamente a la de su utilidad, a no ser que ambas se confundan. Más subyugadas están mientras más se estilizan, y mientras se especifican más las funciones que las dibujan, su personalidad se pierde y sus perfiles se transforman. Deformar un objeto es dedicarlo a un oficio diverso de aquel que naturalmente posee; y es reducirlo, pues se hace evidente que ningún objeto crecerá en una dirección contraria a su naturaleza (Cuesta, “Notas” 90).

Por medio de la línea, de la talla, del alzado de muros, del ritmo y la armonía, del verso y la métrica, el creador deforma los objetos para darles una nueva forma artística y disponerlos a recibir la visita de la Poesía. Ella, como la luz, necesita encontrar una materia en la cual reflejarse para que los sentidos del hombre la puedan percibir, pero necesita además, para convertirse en arte, que sus presencias dispersas –sus reflejos– se organicen bajo la guía de una forma inteligente que les de unidad y coherencia; que las “dibuje”, que les confiera un sentido y una finalidad artística, pues, como afirma Xavier Villaurrutia, “la poesía, lo inasible que el poeta pretende y a veces logra asir, que persigue siempre en su juego de formas significativas, no es igual al poema que ya es el producto de la caza, de la pesca, y que ha de quedar desprendido de su origen” (“Crítica epistolar” 867). Esta es la misión que Gorostiza encomienda a todo creador: diseñar las armas para la cacería y tejer las redes para la pesca en altamar de la huidiza Poesía.

El pescador de luna

La alegoría de la Poesía-luz, expuesta por Gorostiza en su discurso de ingreso a la Academia, se complementa con otra que aparece en el mismo texto: el poeta es un pescador que trabaja el lenguaje hasta formar una red de palabras; con ella, captura los reflejos —los peces de luna bruñida— que la Poesía-luz produce al romperse en la espuma y en las olas del mar. El poeta reconoce a la Poesía “en cada una de sus fugaces apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes” (“Notas” 503).

Esta alegoría del poeta-pescador tiene un antecedente en el mismo discurso, pero en la sección introductoria que no suelen reproducir la mayoría de las ediciones. Ahí se afirma:

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 alfileres 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 (“Misión de la Academia” 501).

La Poesía se manifiesta de vez en cuando en el lenguaje y el poeta la sorprende en algunas palabras que Gorostiza compara con mariposas o con peces de luna bruñida. Su misión es entonces la de un pescador y cazador: atrapar esas palabras, ponerle cerco a ese fragmento de aire o de océano donde vagan los destellos poéticos. La red que lanza al cielo y al mar es la forma poética, la forma artística; el tejido de la red es, incluso etimológicamente, el texto. Este sistema alegórico aparece con notable frecuencia en la obra literaria del autor y en la de otros escritores de su generación. Xavier Villaurrutia, por ejemplo, entendía sus propios poemas como “los frutos de esta inmóvil pesca silenciosa” (“Pintura sin mancha” 741) y hablaba del poeta como el hombre que “cautiva seres intangibles en la red de palabras que nadie que no sea él mismo teje” (“Elías Nandino” 852). El ambiente portuario y pesquero que priva en las *Canciones para cantar en las barcas* responde a este mismo imaginario. A través de todo el libro está presente la pesca y si, como indican las citas anteriores, la pesca es una alegoría que representa al poeta-inteligencia en el momento de atrapar y dar forma a la Poesía en el poema, hay una razón más para leer el libro como un conjunto de textos que relatan desde diferentes perspectivas el proceso de la creación artística.

La relación entre la alegoría de la pesca y las ideas de Gorostiza sobre el trabajo del poeta aparecen con bastante claridad en diferentes estancias del libro, pero en ninguna como en “Pescador de luna”. Si otros escritores como Carlos Pellicer se aventuran en altamar a plena luz del día, Gorostiza —o el poeta descrito por él— es un pescador nocturno: “Cuando se mira los faroles rojos / en la orilla del mar, / mi pescador, el de profundos ojos, / pone sus negras redes a pescar” (57). Aunque por las noches no luce el sol de la Poesía plena, la luna y las estrellas proveen en cambio una luz más íntima, que inconfundiblemente es luz de Poesía porque es de oro: “El mar ante la noche se ilumina, / y sus olas doradas, al nacer, / florecen como un ansia repentina / en ojos de mujer” (57).³⁴ Los reflejos de la luna en el oleaje parecen peces de luz a la vista del poeta-pescador, quien intenta capturarlos con su red de palabras. Él cree que si logra pescar esos reflejos dispersos y les da orden en su obra, podrá construir entonces una imagen de la Poesía, una copia del lucero donde tienen su origen las apariencias que contempla. Pero la tarea no es sencilla. La Poesía no está quieta y sus apariciones son una mera ilusión cambiante, creada por el movimiento de las olas. Estos peces fugitivos e inasibles escapan de su red:

Pez de luna bruñida no se pesca,
 pescador.
 Agua del golfo, la ondulada y fresca,
 deja que riegue la orilla con amor.
 No persigas la forma del lucero,
 que ni el agua dormida la dará;
 si él, como un sonámbulo viajero,
 sólo viene y se va.
 Que, pobres, las corrientes y la charca
 encierran ilusión,
 y ajenos al peligro de tu barca
 vienen sueños de luz al corazón. (57-58)

Muchos de los intentos del pescador por apresar a la Poesía en su red de palabras resultan infructuosos, pero, al igual que el yo lírico de la *Suite en dolor de Luz Velderráin*, conserva la esperanza de recibir finalmente su visita “una mañana de oro” (“Suite en dolor” 183) como recompensa por su fidelidad y su constancia: “Con los ojos, ya tímidos, escarbas / en los mares rebeldes a cincel, / y puede correr llanto por tus barbas / de serpientes de miel. // El agua misma, la ondulada y fresca, / ponga un poco de sol en tu dolor. / ¡Pez de luna

³⁴ Ya en el poema “Mujeres” la Poesía-luz se le había revelado a Gorostiza en el sol de los rostros morenos y en las “ágatas de luz” de las pupilas de las mujeres de Córdoba (62).

bruñida no se pesca, / pescador!” (“Pescador de luna” 57-58) Mientras llega esa mañana en que el agua pondrá “un poco de sol” en su dolor, el poeta sigue echando sus redes al mar; sigue trabajando los “mares rebeldes” del lenguaje “a cincel”, según el consejo de Théophile Gautier: “Sculpte, lime, cisèle” (“L’art” 192).

La misma diégesis se cuenta en otro texto titulado “El faro”, pero ahí su relación no necesita más que un verso: “Rubio pastor de barcas pescadoras” (82) La poesía es el faro “rubio”; el poeta es la barca pescadora de reflejos que se acoge a su protección y la sigue fielmente como una oveja a su pastor. La alegoría, casi idéntica, aparece nuevamente en “Acuario”: “Cuando el iris del faro / ponga a tiro de piedra el horizonte, / tendremos pesca / de luces blancas, amarillas, rojas, / para olvidarnos de Broadway” (72). El faro, la Poesía, es el pastor cuya voz reconocen todos los poetas, todas las “barcas pescadoras” que a ciegas lanzan sus redes en la noche esperando capturar los reflejos pasajeros y coloridos que produce su luz. Pero el mar es inconmensurable y el poeta lo cincela hasta aislar solo el pequeño espacio donde descubrió los reflejos de la luz del faro: solo el verso perfecto donde brilló por un momento la belleza.

Sobre la base de esta misma imaginaria, el poema “Oración” expresa el desgaste espiritual que experimenta el artista en sus jornadas en mar abierto: “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!” (83). Las tormentas acaso hacen tambalear la fe del poeta, quien otras veces se ha visto tentado a negar su morada a la poesía peregrina (“Nocturno”) y ha deseado “no quererla” (“Monólogo del tímido”). Cansado de bogar, pide un puerto como una tregua. Sin la llegada de la Poesía, aunque la forma artística de la obra manifieste perfección, cultura, inteligencia y dominio técnico, queda una sensación de fracaso e incompletud:

Hay recias obras del arte de los hombres en las que la poesía no intervino. El Partenón en su majestad empequeñece y abate. La arquitectura está sola en él, grandiosa y escueta. El Taj Mahal, en cambio, aparece frente a los espejos de agua en que se mira como anegado por una inconfundible inspiración poética. (“Notas” 503)

Sólo del encuentro armónico entre forma y Poesía —es decir, inteligencia e interioridad— nace la obra de arte plena. Por eso Gorostiza afirma no gustar la música de Carlos Chávez, quien “lo mismo en *El fuego nuevo* que en *Los cuatro soles* ... se propone y resuelve con maestría problemas abstractos de técnica musical, pero en ninguna de ambas piezas

consigue encuadrar un contenido” (“Carlos Chávez como agitador” 226-227). La obra donde priva una forma vacía es tan lamentable como una red tirada sobre la arena.

El acuario de Nueva York

Hay una alegoría que para Gorostiza representa con especial precisión el resultado ideal de la pesca poética: el acuario. La obra de arte ha de ser como ese contenedor que aprisiona a los peces más bellos y coloridos que el creador atrapó en sus noches de pesca. Dentro de sus paredes de cristal, los peces de luna bruñida se mantienen vivos y pueden ser contemplados por el público que, menos afortunado, no pudo presenciar el milagro de la revelación poética en altamar, donde sólo el poeta se aventura.

Este sistema alegórico es el que da vida al poema “Acuario”. La imaginería del texto surge de la historia de un antiguo edificio de Nueva York, el teatro de Castle Garden. En ese recinto cantó en 1850 la famosa soprano sueca Jenny Lind, pero en 1896 el inmueble fue adaptado para hospedar el Acuario de Nueva York. Gorostiza seguramente tenía noticia de esta sucesión de acontecimientos separados en el tiempo, pero unidos por un mismo espacio, pues sobre ella construyó la alegoría. La Poesía se manifiesta a través de dos fenómenos sensoriales que se traslapan: el colorido de los peces que poblaron el acuario y el bello sonido del canto de Jenny Lind: “Los peces de colores juegan / donde cantaba Jenny Lind. // Jenny era casi una niña / por 1840, / pero tenía / un glu-glu de agua embelesada / en la piscina etérea de su canto” (71). En este texto, pues, el autor relata que en su viaje a Nueva York la Poesía se le reveló en el colorido de los peces del acuario y en la persistencia del canto de la soprano. El resto del poema, sobre esta base, explora las policromías que el Nueva York de ayer y hoy ofrece a la mirada echando mano de varias de las alegorías de la Poesía-luz ya mencionadas, como el alba de la madrugada, las luciérnagas o el reflejo de la luz de un faro en las aguas del mar. Todo este colorido, en la estrofa final del texto, se reconcentra nuevamente en el acuario que conjuga color y sonido: “Porque Jenny Lind era / como el agua reída de burbujas / donde los peces de colores juegan” (72).

El hecho de que la manifestación de la Poesía suceda dentro del contenedor traslúcido que es un acuario agrega un dato más a la alegoría. La piscina donde el canto de Jenny Lind se confunde en sinestesia con los peces de colores es una alegoría de la forma

poética, esa que en la obra de arte contiene a la Poesía y que es un antecedente del vaso de agua de *Muerte sin fin*: la red de cristal donde el agua toma forma.

El farol

Otra variante de la alegoría del pescador de luna y del acuario es la del farol. La auténtica luz poética, como se ha mostrado, es la que producen el sol y las estrellas o incluso la que refleja la luna; el artista, hombre de Dios, no puede crear esa luz, pero puede recrearla. Sus obras son como pequeños faroles que producen por métodos artificiales —artísticos— una luz y la mantienen presa en una red translúcida. Así como la luz brilla en una lámpara hasta que se agota el combustible, así la belleza pura brilla por instantes en el poema. Gorostiza compara explícitamente la obra artística con un farol en su poema “Elegía”, donde pide un instante de silencio a los poetas por la muerte de Ramón López Velarde: “Apaguemos las lámparas, hermanos. / De los dulces laúdes / no muevan el cordaje nuestras manos. / Se nos murieron las siete virtudes, / al asomar / los finos labios del amanecer” (69). El poema es entonces música de laúd y lámpara encendida. Otro buen ejemplo se encuentra en el poema “Romance”. El yo lírico pregunta a la Poesía personificada en una niña: “¿Has visto pasar los barcos / desde la orilla? Recuerdan / sus faros malabaristas, / verdes, azules y sepia, / que tu mirada trasciende / la oscuridad de la niebla / —y, más aún, la ilumina / a punto de transparencia” (73). Los faros de los barcos —seguramente barcos pescadores— recuerdan a las luciérnagas de la mirada de la niña; no producen una luz pura, sino luces de colores. Los poemas no reflejan la luz invisible, sino la que ya se manifestó descomponiéndose en los colores del iris. El poeta no logra nunca reproducir en toda su plenitud la belleza que recibe en la inspiración, pero trata de revivir en su obra ese esplendor; su faro, su imperfecto poema, “recuerda” que la luz de la poesía “trasciende la oscuridad de la niebla” y “la ilumina a punto de transparencia”.

Otro farol que Gorostiza emplea como alegoría del poema es el que aparece en “Luciérnagas”: los faroles imitan a las luciérnagas, que son a la vez la fugaz expresión material de la Poesía. La imaginería se detalla con mayor complejidad en la tercera parte de este poema. Como se mostró más arriba, la primera representa la sutileza de las manifestaciones poéticas mediante la luz de las luciérnagas y la segunda continúa la metáfora de la Poesía-luz y de la Poesía-luciérnaga hasta convertirla en una Poesía-mujer:

Lady Yang Kuei Fei. Todo este desarrollo culmina en la tercera estancia, donde Gorostiza, aún en diálogo con las tres canciones de Li-Bai, completa la alegoría: si la Poesía es como una luciérnaga, el poeta es entonces un cazador, la forma poética es la red con que captura las luciérnagas y el poema es una especie de farol que las imita: “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” (85). En un guiño metatextual, Gorostiza alude ya no al contenido de los poemas sobre Kuei Fei, sino a su autor, Li Bai. Ambos imitarán a las “luciérnagas perdidas”, pues la misión del poeta es reproducir en su obra la luz de la Poesía; sus poemas son, así, “faroles de papel” que apresan la luz y difunden su claridad.

La red de cristal

Para Gorostiza, una de las características que debe tener la forma poética –alegóricamente– es la transparencia. En este sentido, la misión del poeta es más difícil que la de cualquier otro artista porque, a diferencia de lo que ocurre con los sonidos o los colores, el idioma es un medio de comunicación humana antes que un lenguaje artístico y, por lo tanto, está sometido a prácticas sociales que condicionan sus posibilidades expresivas. La palabra, “prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña” (“Notas” 504), complica la labor del poeta en su intento por introducir un nuevo dibujo (un dibujo propio, artístico, geométrico, transparente, diseñado por su inteligencia) en un lenguaje poco flexible, cuyas formas se endurecen por su sometimiento constante a los fines propios de la comunicación. Además, el poeta debe ceñir su libertad creativa a las reglas tanto gramaticales como semánticas y aun pragmáticas que el mismo idioma le impone, pues “una violación del lenguaje (la más inteligente de las costumbres) entraña la no inteligencia, aunque cinco o diez formaran algo como un lenguaje nuevo” (“Ramón López Velarde y su obra” 245).³⁵ Sin embargo, la recompensa para el creador que logra superar todos estos obstáculos es

³⁵ Esta conciencia de la inviolabilidad de las reglas propias del lenguaje es la línea que separa a Gorostiza de las vanguardias literarias que, como el estridentismo, emprendieron experimentos más radicales con el lenguaje: “En la busca de estilo propio, el deseo de originalidad y el gusto del “hallazgo” (cuando no se raya en la extravagancia) reconocemos manifestaciones legítimas del impulso creador. Existe, sin embargo, 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” (Gorostiza, “Misión de la Academia” 500).

grande, pues detrás de las barreras que le opone, la palabra atesora un potencial expresivo del que difícilmente goza otro artista:

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” (“Misión de la academia” 500).

La Poesía es luz y las palabras, opacadas por el desgaste del uso diario, obstruyen su paso; hace falta, pues, que el poeta las trabaje –como el artesano del vidrio trabaja la arena– hasta volverlas transparentes para ver lo que hay al otro lado. Así lo afirma Gorostiza: “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” (“Notas” 505).

La transparencia es una propiedad de la forma y la forma es resultado del dibujo que realiza la inteligencia del creador.³⁶ Un cristal es transparente porque las moléculas que lo componen adquieren un orden determinado, estricto, geométrico, que permite ver lo que hay al otro lado; algo similar sucede con el lenguaje en un poema:

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 traslucir lo que se quiere decir. Yo soy amigo de la claridad (ctd por Cruz 5).

Esta idea poética sobre la transparencia en el arte responde a una preocupación crítica por la relación entre forma y contenido. La forma que el artista impone a su material poético es necesaria para que la obra se mantenga en pie, pero, al mismo tiempo, es un obstáculo que se interpone entre la poesía y el espectador. La meta de la obra entonces es una transparencia que –al menos para los sentidos– permita la fusión total de fondo y forma, de

³⁶ C. G. Jung, otro autor citado por Gorostiza en su prosa, relaciona también la inteligencia con el cristal cuando intenta explicar que los arquetipos no se definen por su contenido, sino por su estructura: “It is necessary to point out once more that archetypes are not determined as regards their content, but only as regards their form and then only to a very limited degree. A primordial image is determined as to its content only when it has become conscious and is therefore filled out with the material of conscious experience. Its form, however ... might perhaps be compared to the axial system of a crystal, which, as it were, performs the crystalline structure in the mother liquid, although it has no material existence of its own. (78)

modo que esta se encuentre presente sin ser notada.³⁷ Jorge Cuesta detectó y explicó claramente esta operación en su reseña de *Canciones para cantar en las barcas*:

Es una poesía doncella, cuya más apasionada aventura ha sido una caricia a flor de piel, con las yemas tímidas y delicadas. No que un pudor romántico la arrope de sombras y le deforme el contorno; al contrario, se desnuda al aire, pero su carne, transparente, apenas logra recortarse de la diafanidad del fondo; así como una agua pura en un vaso delgado, la figura dibuja su límite, fino como una hebra de gusano de seda, pero visible y resistente (“‘Canciones para cantar en las barcas’ de José Gorostiza” 71).

Algo muy similar opina Xavier Villaurrutia sobre el mismo libro:

En vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección. Crítico de sí mismo, sabe como Juan Ramón Jiménez tocar su poema hasta la rosa. En tan minuciosa faena, alguna poesía ha sido tocada aún más allá de la rosa, hasta ese punto en que el cuidado excesivo se convierte en alejandrino descuido. Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa, directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso. Y en cuántas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido (“Seis personajes” 681).

El grado de identificación entre la forma y el fondo que logra Gorostiza en sus poemas es comparado por ambos escritores con las similitudes y las diferencias que ofrecen visualmente un vaso de vidrio y el agua que contiene. Se trata del vaso de agua sobre el que años después se construiría *Muerte sin fin*. Sus transparencias parecen fundirse en una sola y, sin embargo, son distintas. El espectador llega a creer que lo que observa es el agua, pero en realidad sus ojos están percibiendo el vidrio, la transparencia del agua filtrada por la transparencia del vidrio. Por momentos, el contenido de la poesía parece fruto de la espontaneidad cuando realmente es arte. La Poesía y la forma que el artista le impone se transforman mutuamente. El poeta hace transparente el lenguaje para poder ver el brillo de la luz a través de él, pero, al mismo tiempo, en sentido opuesto, los rayos de la poesía penetran en la forma y la vuelven claridad:

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. Notamos que tiene puertas y ventanas hacia los cuatro horizontes del entendimiento y que, entre palabra y palabra, hay corredores secretos y puentes levadizos. Transitamos entonces, dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas aéreas galerías que no conocíamos en nuestro propio

³⁷ La transparencia de la forma es el ideal que Gorostiza exige a toda obra de arte. Por eso le parece admirable la adaptación que de la *Antígona* de Sófocles hizo Jean Cocteau, en cuya versión “la transparencia de la obra clásica se afina hasta la diafanidad” (“El Teatro de Orientación” 185). Por eso también resalta como una práctica ejemplar la dirección orquestal de Ernest Ansermet, un artista que emplea “toda su capacidad inteligente para poder obrar el milagro de la interpretación musical” y bajo cuya batuta “la música adquiere una desusada nitidez de los trazos, una tan pura diafanidad, que el oído puede transitar suavemente por las callejillas, claros y boscajes del panorama sonoro” (La música en México” 230).

castillo. La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo. ("Notas" 504-505)

Lo que se puede ver a través de una forma artística que se ha fundido con la Poesía no es precisamente la realidad que está al otro lado, sino la que se escondía adentro, en su interior, latente en su materia translúcida. Lo que nuestros ojos perciben al otro lado del cristal es y al mismo tiempo no es lo que realmente se encuentra allí. Esta teoría de Gorostiza se condensa en una alegoría que se repite en varios textos: la ventana.

La ventana

La alegoría de la ventana, nacida de la idea poética de la transparencia del cristal y empleada por el autor en numerosos poemas, tiene toda una historia entre el grupo de Contemporáneos como metáfora crítica para representar el papel que juega la forma en la obra y el grado en que es perceptible. Se trata de un tema fundamental de la revolución que significó el arte moderno. José Ortega y Gasset echa mano de la ventana cuando reflexiona en *La deshumanización del arte* sobre lo que hay de puramente formal o inhumano y lo que hay de contenido o humanidad en el arte de los jóvenes. El problema del artista moderno es el de un hombre que contempla un paisaje a través de una ventana. Entre su mirada y el mundo se interpone el cristal de la forma:

Para ver un objeto tenemos que acomodar de una cierta manera nuestro aparato ocular. Si nuestra acomodación visual es inadecuada no veremos el objeto o lo veremos mal. Imagínese el lector que estamos mirando un jardín al través del vidrio de una ventana. Nuestros ojos se acomodarán de suerte que el rayo de la visión penetre el vidrio, sin detenerse en él, y vaya a prenderse en las flores y frondas. Como la meta de la visión es el jardín y hasta él va lanzado el rayo visual, no veremos el vidrio, pasará nuestra mirada a su través, sin percibirlo. Cuanto más puro sea el cristal menos lo veremos. Pero luego, haciendo un esfuerzo, podemos desentendernos del jardín y, retrayendo el rayo ocular, detenerlo en el vidrio. Entonces el jardín desaparece a nuestros ojos y de él sólo vemos unas masas de color confusas que parecen pegadas al cristal. Por tanto, ver el jardín y ver el vidrio de la ventana son dos operaciones incompatibles: la una excluye a la otra y requieren acomodaciones oculares diferentes.

Del mismo modo, quien en la obra de arte busca el conmovimiento con los destinos de Juan y María o de Tristán e Iseo y a ellos acomoda su percepción espiritual, no verá la obra de arte. La desgracia de Tristán sólo es tal desgracia y, consecuentemente, sólo podrá conmovimiento en la medida en que se la tome como realidad. Pero es el caso que el objeto artístico sólo es artístico en la medida en que no es real. (17-18)

El hombre que ve directamente lo que hay afuera de la ventana, concluye Ortega y Gasset, se parece al artista del siglo anterior, que pretende copiar directamente la vida; el artista

moderno, en cambio, se preocupa más por la forma del vidrio y a ella subordina el resto de su percepción. Gracias a la transparencia del vidrio, la mayoría de la gente no repara en que hay algo que se interpone entre su mirada y el mundo: algo que no altera los objetos, pero que imperceptiblemente opera en ellos una especie de encantamiento. El artista del siglo XX, en cambio, es consciente y responsable de esa transformación.³⁸ Jorge Cuesta escribe algo muy semejante a propósito de la poesía de Xavier Villaurrutia:

Una ventana sólo es una oquedad, pero su marco abraza el paisaje. Él está en ella, aunque ella desaparece de él; su misión es conducir y no la exagera. Así la poesía de *Reflejos*. 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. (“Reflejos” 83)

Esta ventana que “abraza el paisaje” sin distorsionarlo, pero que ofrece un marco para que la mirada convierta el jardín en un invernadero, es decir, para que transforme la vida en arte, aparece en varios poemas de Gorostiza. Un texto de 1918, “Cuando asomo a mi ventana”, presenta al yo lírico mirando un paisaje:

Cuando asomo a mi ventana,
 miro sobre los pinos
 cómo pinta la mañana
 las nubes y los caminos
 Una estrella palidece
 en el estanque plumizo,
 mientras silba su carrizo
 Miguelín. De pronto crece
 el oro de la mañana y, entre pólenes y trinos,
 se entrega a regocijar
 y una música potente se derrumba en los caminos,
 cuando la orquesta de alondras escandaliza el pinar. (158)

Dada la fecha del poema –Gorostiza tendría alrededor de diecisiete años y Ortega y Gasset aún no publicaba su ensayo–, resulta difícil asegurar que en ese momento el escritor tenía una conciencia plena de la construcción alegórica de la ventana con todas sus implicaciones culturales y filosóficas. Sin embargo, el poema muestra al menos la gestación de un lenguaje alegórico personal, pues lo que se observa a través del vidrio no es un paisaje real; cada uno de los elementos que lo componen es una alegoría que da cuenta de la

³⁸ Fernando Vela, en un artículo publicado en la *Revista de Occidente* –que los Contemporáneos seguían muy de cerca– hace un “informe” sobre el debate literario suscitado en Francia en torno al tema de la poesía pura. Para ilustrar los esfuerzos de las diferentes escuelas poéticas de la época en pos del ideal de la pureza, emplea la alegoría de la ventana: “Hay poetas que reducen la poesía a la metáfora, borrando los senderos que a ella conducen, como el marco de mi ventana aísla un paisaje inaccesible” (220).

manifestación de la Poesía a través de sus colores y sonidos. La luz que baña el campo no es la luz natural, sino la luz elísea que se asemeja en su comportamiento a la Poesía. Para no dejar lugar a dudas sobre la artificialidad de estos elementos, Gorostiza habla del “oro” de la mañana y la “música potente” de las alondras. El personaje que se asoma por la ventana no es un hombre cualquiera; es el poeta, quien no ve en realidad lo que hay al otro lado porque tiene su mirada enfocada artísticamente en el vidrio y se vale de esta sustancia translúcida para componer sobre ella, como sobre un lienzo, un collage con diversas imágenes que representan un mismo acontecimiento: la revelación de la Poesía.

El mismo procedimiento aparece en el “Poema de esperanza” para mostrar cómo la aparición del sol por el horizonte y los senos de una mujer son representaciones alegóricas de la forma en que el poeta contempla la Poesía:

Ya tengo frío
 y enrojecen mis manos y mi cara
 y entre mis venas se desliza un río
 pausadamente, como si temblara
 de frío.
 ¡Si la alondra cantara!
 Y el viejo sol de invierno, tristemente,
 saliese a calentar mis manos y mi cara,
 si yo pudiera adivinar el orto
 como se adivina
 la forma de los senos bajo una muselina...
 Y acerco mi sitial a la vidriera.
 Como el mundo,
 es muy larga la espera.
 ¡Y el sol no asoma
 ni atraviesa el cristal de mi vidriera!
 Están rojas mis manos y mi cara
 y siento adormecerme en el mullido
 sitial. ¡Y el sol me encontrará dormido!
 Si la alondra cantara... (171-172)

Este texto somete las alegorías habituales de la aparición de la Poesía al tratamiento de la ventana. Como sucedía en el poema anterior, lo que hay al otro lado no es un paisaje real, sino un sistema alegórico; no es un jardín, sino un invernadero donde el poeta cultiva la epifanía. Sin embargo, lo que en el primer poema era ya la Poesía revelada –nubes de colores, reflejos en el estanque, oro, silbo de una flauta, canto de las alondras– en este caso es su ausencia, materializada en el ocultamiento del sol de invierno. El texto desarrolla una breve pero clara diégesis: el poeta se afana en la composición del poema y en el trabajo de

la forma –el vidrio de la ventana–, pero no ha recibido la visita de la inspiración, sin la cual la forma transparente que meticulosamente ha labrado para atrapar a la Poesía resultará inútil como un vaso vacío. Se trata del mismo momento de angustiosa espera por el que atraviesa el yo lírico de la *Suite en dolor de Luz Velderráin* o el narrador del “Monólogo del tímido” que aguarda la visita de Marta. El poeta, sin embargo, se mantiene despierto y vigilante. Conserva la esperanza que da título al texto y persiste en su trabajo sobre el lenguaje porque su mayor temor es que, cuando finalmente llegue la Poesía a la trampa de su ventana y cante la alondra, lo halle dormido.

Muchos años después, en un texto recogido en *Del poema frustrado*, Gorostiza retomó el tema de la ventana. Ahora el yo lírico que mira el paisaje a través del cristal tiene nombre: es Adán, el primer poeta, quien contempla su “jardín de otoño”, es decir, jardín donde la Poesía se manifiesta, pues, como se mostró más arriba, el oro de las hojas del otoño es uno de sus signos. Lo que mira Adán, más que un jardín, es el invernadero del que habla Jorge Cuesta. Pero, a diferencia de las versiones de juventud, donde el aprendiz de poeta aguardaba impaciente la llegada de la poesía o la contemplaba con el deslumbramiento de la primera vez, aquí media ya la experiencia del éxito y del fracaso. Muchos años han pasado y la inspiración parece haber abandonado al viejo escritor, pues la Poesía ya no se le muestra resplandeciente como el sol en un cielo despejado: “¡Cómo está haciendo nubes / por todas partes!” Adán observa con nostalgia en el cristal de su ventana los restos ruinosos, pero dignos, de su experiencia como creador y levanta un inventario de los versos, las imágenes y los hallazgos que sobrevivieron al naufragio del paso del tiempo:

Roto, deshecho en el prisma de esa lluvia,
 ay, Jardín el Marino, qué recuento,
 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 aniñado de neblina;
 a la que banca fuera confidente
 espesa lama de silencio lame... (“Adán” 94)

Las miradas que se posan en el cristal encuentran ahí un “catálogo de ruinas”. El jardín que muestra Adán es lo que quedó en pie de su bello paraíso, el invernadero abandonado de las imágenes poéticas.

Hay en la obra de Gorostiza otros ejemplos similares, pero uno que llama la atención y que resulta particularmente ilustrativo se encuentra en el breve texto dramático titulado “Ventana a la calle” (149). En este experimento teatral, la ventana cobra existencia objetiva: es literalmente un elemento de la escenografía que en la representación debe colocarse en el foro, interponiéndose entre los actores y el público, el cual sólo puede ver lo que sucede en el espacio recortado por el marco. Como si se tratara de una advertencia o de un letrero que dijera: “Cuidado: esto no es real, es una obra de arte”, la ventana de utilería que pide Gorostiza al escenificador viene a ser la expresión tangible de la ficción poética que opera sobre la historia y los personajes; un recordatorio de que sobre el escenario no está sucediendo la vida, sino la poesía.

La alegoría de la ventana ensayada en todos estos textos es un antecedente del vaso de vidrio que en *Muerte sin fin* “rinde así, puntual, / una rotunda flor / de transparencia al agua, / un ojo proyectil que cobra alturas / y una ventana a gritos luminosos / sobre esa libertad enardecida / que se agobia de candidas prisiones” (112).³⁹ La ventana es la forma que el creador le impone al caos. Su marco traza límites: el poema, la novela, el cuadro, la sinfonía, el universo. Su cristal filtra la realidad y, sin distorsionarla, opera en ella una transmutación, un cambio de naturaleza que no sería posible sin la participación de los ojos. Por eso, por este diálogo entre el cristal y la mirada a despecho de la realidad que se encuentra más allá, Jorge Cuesta reconoce en la ventana del poeta las propiedades de otro objeto, otra alegoría: “Los ojos le han dado [al paisaje que se ve por la ventana] su nueva calidad; una calidad metálica: maleable y dura, sensible y fría; la que adquieren los cuerpos dentro de un espejo” (“Reflejos” 83).

El espejo de palabras

Más que un cristal, el poeta hace un espejo de la palabra al darle forma en el verso. El efecto que el vidrio de la ventana tiene en el proceso óptico y que le permite al ojo recrear el paisaje, arrancarlo de su realidad y conferirle una nueva naturaleza artística se expresa

³⁹ En la nota de sus cuadernos de trabajo, ya citada más arriba, Gorostiza se refiere al vaso de *Muerte sin fin* como una ventana: “Teología- El agua tiene la forma del vaso que la contiene. El vaso, hosco, la estrangula, pero le da una fisonomía y en la transparencia, ventana, una infinita libertad” (ctd por Mansour 276).

mejor con un espejo, que refleja la realidad sin distorsionarla, pero “desmaterializándola”, convirtiéndola en pura imagen. Así lo afirma Jorge Cuesta:

Es la exactitud y no la imparcialidad la virtud del 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. (“Reflejos” 83)

La forma poética y en general la forma artística es el artefacto que emplea el artista para recrear –mas no para reproducir– la realidad y la vida; es el objeto que se interpone entre el mundo y la mirada del espectador. La forma establece con el ojo un juego óptico que abstrae la realidad. Lo que el público encuentra en una obra de arte no es la realidad “real”, sino la que ya ha pasado por el filtro de la función creadora; un reflejo exacto, más no imparcial, que no agrega nada a lo que ya podía contemplarse, pero revela lo que se mantenía invisible frente a los ojos. Así lo propone también Xavier Villaurrutia:

Reaparece en la crítica moderna el viejo símil del espejo para explicar no ahora la novela como un espejo que anda, como un espejo que anda captando la realidad, sino la poesía como un espejo que reflejara la parte invisible del mundo. Captar lo invisible, hacer ver lo invisible, son operaciones mágicas. (“La poesía de Nerval” 895)

También P. B. Shelley escribe sobre la necesidad que tiene el poeta de crear un juego de espejos para hacer visible el drama de su interioridad, que es su poesía:

Neither the eye nor the mind can see itself, unless reflected upon that which it resembles. The drama, so long as it continues to express poetry, is a prismatic and many-sided mirror, which collects the brightest rays of human nature and divides and reproduces them from the simplicity of these elementary forms, and touches them with majesty and beauty, and multiplies all that it reflects, and endows it with the power of propagating its like wherever it may fall. (85)

El espejo, en la obra de Gorostiza, es el siguiente paso en la evolución de la alegoría de la red de cristal con que el poeta-pescador-amante intenta retener a la Poesía-luz cuando se encuentra con ella cara a cara en el momento de la revelación y la inspiración. Así sucede, por ejemplo, en el poema “Nombres” de la *Suite en dolor de Luz Velderráin*, donde el yo lírico intenta conservar la imagen de su amada Luz con palabras-espejos:

Tienes dos nombres, Luz, dos pensamientos,
en lo más puro de mi voz centrados,
a retener tu imagen consagrados
en la frágil prisión de dos lamentos.

Espejos a tu gracia siempre atentos,
reproducen los dos, aunque empañados,

los contornos de ánfora delgados
en que bullen tus blandos movimientos. (179)

Como es usual en los poemas de Gorostiza, el amante termina despechado y frustrado. La mayoría de las veces la Poesía no cae en la trampa del poema, ese “espejo de palabras” que el escritor opone “entre algo que no sé cómo se llama / y su nombre emboscado en el lenguaje” (“Pero no, eso no” 236). Sin embargo, cuando el poeta tiene éxito y la Poesía acude a la cita, el resultado es de total plenitud. La forma y el fondo, el poema y la Poesía se identifican al grado de que ya no son distinguibles. El vaso ya no es una ventana ni un espejo para el agua que contiene; él mismo es agua también. Por eso, en un texto titulado significativamente “Espejo no”, el escritor dirá que el poema debe ser algo más que un espejo: debe fundirse con su contenido y amoldarse a sus transformaciones en una suerte de desposorio místico hasta ser una sola cosa:

Espejo no: marea luminosa,
marea blanca.
 Conforme en todo al movimiento
con que respira el agua
 ¡cómo se inflama en su delgada prisa,
marea alta
 y alumbrá –qué pureza de contornos,
qué piel de flor– la distancia,
 desnuda ya de peso,
ya de eminente claridad helada!
 Conforme en todo a la molicie
con que reposa el agua,
 ¡cómo se vuelve hondura, hondura,
marea baja ...! (95)

El espejo es la mejor manera de establecer contacto con la Poesía y reproducir su luz. Es la forma de invocarla, de invitarla a hospedarse en la oscuridad del escritor. Luego de muchas jornadas de vigilia y trabajo, es posible que la Poesía, bajo la forma alegórica del rubio viajero de “Nocturno”, llame tres veces a la puerta del poeta y pase la noche de tormenta refugiado en su cabaña; ahí, si encuentra un espejo en el cual pueda proyectar su brillo, se sentirá en confianza y revelará su secreto: el viajero, “iluminado por el espejo que brilla / – todo un campo de luz en las horas morenas– / al vaivén de las manos blancas como azucenas / me contará su historia agradable y sencilla, / y a sus labios, ocultos por la barba amarilla, / ha de fluir el canto mortal de las sirenas” (59)

2.3 MOMENTO 3: LA POESÍA ETERNA SE ENCARNA EN EL POEMA

Gorostiza, en sus “Notas”, matizó su primera definición del poema como una red de palabras que atrapan a la Poesía y consideró más apropiado al espejo que al cristal para representar el efecto de la forma poética en la obra: “Me sentiría inclinado a corregirme ahora, diciendo que la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes” (505).⁴⁰

Esta enmienda no es una cuestión meramente estilística, sino que expresa una diferencia fundamental. El poeta no sólo “atrapa” las manifestaciones de la poesía en su red de palabras, sino que, a través de una especulación, empleando el artificio de un juego de espejos, las “materializa”. Vuelve asequible a los sentidos lo que era solo objeto de contemplación, increado y eterno. Por ello, el trabajo del poeta es un asunto delicado; no es un ejercicio abstracto, pues tiene consecuencias en la realidad. La forma poética, al desposarse con la Poesía, “intenta una mirada // en la que –espectros de color– las formas, las claras, bellas, mal heridas, sangran!” (“Espejo no” 96) Presa en las redes de cristal y en la máscara de espejos, la Poesía increada y eterna sangra. La esfinge entrega su misterio.⁴¹ El poema es la encarnación de la luz elísea en el lenguaje.

2.3.1 Claves alegóricas

La lira eólica

Para representar el proceso por el cual la Poesía increada y eterna se materializa en una obra, Gorostiza imaginó una serie de alegorías muy diversas que están presentes en casi todo su trabajo y que pueden englobarse bajo un denominador común: la *aeolian lyre* (la lira eólica). Aludida con frecuencia en la poesía romántica inglesa, se trata de un instrumento de cuerdas que se colocaba en espacios exteriores y que, al ser rozado por el

⁴⁰ Una formulación muy parecida de esta idea, pero aplicada en términos más generales a la pintura y al arte moderno, se debe a Ortega y Gasset: “El rencor va al arte como seriedad; el amor, al arte victorioso como farsa, que triunfa de todo, incluso de sí mismo, a la manera que en un sistema de espejos reflejándose indefinidamente los unos en los otros, ninguna forma es la última, todas quedan burladas y hechas pura imagen” (“La deshumanización del arte” 49).

⁴¹ En un poema dedicado a Gorostiza, escribe Jaime Torres Bodet: “No es páramo de espejos el portento / de concebir las almas y las cosas. / Y si las reproduce el pensamiento // –como a Narciso el agua, entre las rosas / de una fuente que el término restringe / a concéntricas ondas silenciosas– // es porque, del reflejo en que las finge, / la idea dulcemente las separa / y, contemplada así, cede la esfinge...” (“Epístola a José Gorostiza” 38)

viento, como si éste lo pulsara, producía sonidos armónicos gracias a la disposición de las cuerdas.⁴² En un primer momento se empleó como modelo para ilustrar tanto en poesía como en textos científicos del siglo XVIII las teorías de la época sobre el funcionamiento del sistema nervioso humano y sus mecanismos para interiorizar los estímulos externos, pero pronto se convirtió en una alegoría de la creación poética en la que el poeta, como la lira eólica, convertía esos estímulos tanto externos como internos –el viento– en la melodía y, más aún, en la armonía del poema.⁴³ En su *Defensa de la poesía*, P. B. Shelley desarrolla con gran claridad esta comparación:

Poetry, in a general sense, may be defined to be “the expression of the imagination” and poetry is connate with the origin of man. Man is an instrument over which a series of external and internal impressions are driven, like the alternations of an ever-changing wind over an Aeolian lyre, which move it by their motion to ever-changing melody. But there is a principle within the human being, and perhaps within all sentient beings, which acts otherwise than in a lyre, and produces not melody alone, but harmony, by an internal adjustment of the sounds and motions thus excited to the impressions which excite them. It is as if the lyre could accommodate its chords to the motions of that which strikes them, in a determined proportion of sound; even as the musician can accommodate his voice to the sound of the lyre. (69-70)

Así, la poesía, al “atravesar” al poeta, queda convertida en arte. Su silencio eterno rinde la música que permanecía latente en sus entrañas.

2.3.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis

La estatua de Memnón

Aunque en ninguno de los textos de Gorostiza puede hallarse una mención directa de la lira eólica, su lógica está detrás de numerosas alegorías. Así, al narrar cómo él y algunos de sus

⁴² “The Aeolian harp was invented in the mid-seventeenth century by Athanasius Kircher. It is a stringed instrument played by the wind. The traditional form is a wooden box across which strings are stretched between two bridges. It is usually placed in a window, so that the wind can blow across the strings, thus vibrating them, to produce harmonic sounds” (Trower).

⁴³ “The Aeolian harp was first described in poetry in 1748, in James Thomson’s *Castle of Indolence*, where it is said to have an almost magical effect on the human body and mind. [...] By the end of the century the harp had its dedicatory poems and appreciative descriptions in numerous prose works, from novels to scientific analyses of acoustics, and had become renowned not only as an instrument that influences body and mind, as in Thomson’s poem, but as a way of explaining their workings [...] The harp becomes a metaphor for the poet, and the sound of the harp for poetry, which corresponds with [David] Hartley’s account both of receptive hearing and responsive motions, or ‘incoming’ and ‘outgoing’ vibrations [...] The continued use of the harp as a model for the poetic, creative self in the work of Shelley, Bloomfield and others in the nineteenth century indicates that this instrument, despite the bad reputation theories of sensibility began to get after about 1800, was still the vogue invention for materialising the relationship between outward nature and the inner self” (Trower).

amigos de juventud solían reunirse con el poeta Ricardo Arenales, quien leía para ellos sus obras, dice: “escuchábamos religiosamente, al pie de la estatua misma de Memnón, el prodigioso murmullo” (“Porfirio Barba-Jacob” 281). Gorostiza alude aquí a las estatuas que guardaban la entrada del templo funerario del emperador egipcio Amenhotep III. Luego de un terremoto ocurrido en el año 27 a.C., la parte superior de una de ellas quedó dañada y se produjo una grieta en la parte inferior. Por las mañanas, con los primeros rayos del sol, el vapor acumulado al interior de la estatua se evaporaba y escapaba por la grieta produciendo un sonido. Varios viajeros griegos como Estrabón y Pausanias atestiguaron el fenómeno y lo consignaron en sus obras. Dado que la estatua producía el sonido solo por las mañanas, la tradición la asoció con Memnón, rey de Egipto que según la mitología griega era hijo de Eos, diosa de la aurora. Cada mañana, pues, la estatua de Memnón saludaba cantando la salida de su madre. Como se puede apreciar, la estatua de Memnón que emite el “prodigioso murmullo” al que se refiere Gorostiza responde al mismo modelo semántico de la lira eólica: un objeto que transforma un fenómeno natural –el viento, la evaporación de rocío acumulado– en un sonido y, más aún, en música. Esto, además, sucede ante la aurora, que es el escenario predilecto de Gorostiza para la manifestación terrenal de la Poesía. Ella entra en contacto con el poeta, pasa a través de él estremeciéndolo y sale convertida en un poema, es decir, en un objeto perceptible por medio de los sentidos, hecho de palabras, sonidos, ritmos.

La flauta

Una variante más sencilla y más frecuente de la alegoría de la estatua de Memnón como lira eólica es la flauta. En diferentes pasajes aparece este instrumento como parte de los elementos que construyen la alegoría del cortejo amoroso del poeta a la Poesía. Así, por ejemplo, cuando el poeta contempla su revelación en el paisaje que recorta su ventana, al lado de los signos sensibles de la luz elísea, escucha a un personaje llamado “Miguelín” que “silba su carrizo” (“Cuando asomo a mi ventana” 158). Así también, cuando el poeta-viajero regresa a casa, en la soledad de los caminos escucha “dos flautas pastoriles” que “cantan” los “ensueños remotos y tristes” de su ausencia. (“Vuelvo a ti 173) La alegoría resulta clara: el viajero es el poeta que se empeña en el trabajo del lenguaje; su ausencia es tal en relación con su amada, la Poesía; y las flautas son los poemas, las canciones que

recuerdan la ensoñación de los encuentros entre poeta y Poesía, ahora remotos y tristes. Sin embargo, el libro donde la flauta se presenta plenamente como una lira eólica es *Del poema frustrado*. Ahí la imagen aparece en tres textos clave: en el “Preludio” que abre el libro, en el “Épodo” que lo cierra y en la “Declaración de Bogotá”. Esta flauta ya no es un recurso convencional; Gorostiza la ha descubierto como alegoría y le ha impuesto su propia lógica. En “Preludio” y en “Épodo” —textos dedicados a la materialización de la inspiración en la obra—, compara al poema con una flauta que es capaz de convertir a la Poesía en un poema. La Poesía, “esa palabra” misteriosa que jamás asoma al lenguaje cotidiano —la misma que el Dios de *Muerte sin fin* se resiste a pronunciar—, colma al poeta, lo traspasa y sale de él convertida en un poema hecho de palabras audibles. Del mismo modo, el viento invisible que atraviesa la flauta sale del instrumento convertido en vaho visible sobre la ventana, tan visible y tan material que Gorostiza invita a mirarlo y tocarlo:

Esa palabra que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfalleciente,
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! (“Preludio” 91)

La otra aparición de la flauta como variante de la lira eólica en el libro, la más clara, tiene lugar en la “Declaración de Bogotá”, donde es un atributo del destinatario poético. Sin embargo, para comprender su importancia, es necesario hacer una consideración sobre la identidad de ese destinatario. A partir de “Preludio”, *Del poema frustrado* despliega una variada serie de textos que se dirigen en segunda persona a la forma poética, como si de una mujer se tratara. El segundo soneto de “Presencia y fuga” lo hace explícito mediante la aposición en su primer verso: “Te contienes, oh Forma, en el suntuoso...” (102) A partir de este hecho, resulta posible plantear que el destinatario poético del texto “Declaración de Bogotá” es también la Forma personificada, a la que Gorostiza compara con una flauta.

Todo el poema está impregnado de la música producida por esta variante de la lira eólica, pero, además, está ambientado en la ciudad de Bogotá, que le ofrece numerosos pretextos para crear variantes a partir de la alegoría primera. “Ha silbado una ráfaga de música”, comienza el texto (105). Esta música es el resultado del choque del viento con el

cuerpo de la mujer-Forma-flauta, y le recuerda al poeta la manera en que la luz invisible parece convertir la catedral en una llama amarilla, visible y tangible, como una lira eólica que transformara la luz en fuego:

Desciende el aire
de la negra montaña tempestuosa.
Tropieza en la esbeltez 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. (105)

Los siguientes dos versos apoyan esta lectura. El yo lírico le dice a la Forma poética: “Te hace sonar el aire: eres su flauta” (105).

A continuación, el poema muestra cómo la forma, poseída por la Poesía que contiene, se mimetiza con ella, según lo había explicado Gorostiza con su alegoría de la red de cristal. La forma adquiere el mismo ritmo de la Poesía y, como un cristal que permanece fiel a lo que hay detrás, se ajusta a sus “pedales y sordinas” —pedales de piano y sordinas de trompeta—, es decir, a los matices y variantes de su música eterna:

[El aire] Te engrandece los ojos plenilunios.
Imprime un ritmo pendular al brazo
con que cortas la línea de tu marcha
y en nobles giros de cristal te ajustas
a frenos de pedales y sordinas. (105)

El viento, que es la Poesía, convierte a la forma en una “sonora estatua” y el poeta, al contemplar este milagro, no puede sino cantarlo con su “oscura voz de silbos cautelosos”. El texto termina con las palabras del yo lírico, que agradece a la forma poética por haberle permitido salir de su silencio y realizar su más íntima ambición: materializar la Poesía en un poema. A la forma ofrenda su sangre y su interioridad como regalo por el desposorio de la Poesía y el lenguaje, del contenido y la forma:

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 salmo de tus bodas. (106)

El otoño

Otra variante de la lira eólica que aparece con características propias bien definidas en la obra de Gorostiza es el otoño. Existe un importante punto de partida para fundamentar esta lectura en un poema titulado “Final” que Jaime Torres Bodet dedicó a Gorostiza. Allí, el yo lírico dice: “José Gorostiza: / del mar y del viento / es tu poesía.” Y más adelante: “Haces, con cipreses, / cuerdas a tu lira / y las pulsa el viento / bajo la llovizna”. La lira a la que se refiere Bodet es claramente la lira eólica de Shelley y los románticos ingleses, pero algunos versos después agrega: “en las noches claras / sube a la colina: / ¡te vestirá el viento / de hojas amarillas! // Otoño va siempre / por donde caminas / y, en tu flauta aguda, / es él quien suspira...” (“Final” 89) El otoño aparece aquí como la personificación del viento que con su aliento produce sonido a través de un instrumento: primero una lira, después una flauta. Se trata nuevamente de una lira eólica. En la estación de otoño el viento “pulsa” los árboles y produce un rumor, pero también les arranca “hojas amarillas” como el oro de la Poesía. Al decodificar la alegoría con base en estos términos, el árbol es el poeta que, al entrar en contacto con la Poesía –el viento–, la traduce en poemas, y estos poemas son dorados como las hojas secas. La asociación entre la lira eólica y el otoño también está avalada por P. B. Shelley y queda clara en su poema “Ode to the West Wind”, especialmente en la quinta estancia:

Make me thy lyre, even as the forest is:
 What if my leaves are falling like its own!
 The tumult of thy mighty harmonies
 Will take from both a deep, autumnal tone,
 Sweet thought in sadness. Be thou, Spirit fierce,
 My spirit! Be thou me, impetuous one!
 Drive my dead thoughts over the universe
 Like withered leaves to quicken a new birth!
 And, by the incantation of this verse,
 Scatter, as from an unextinguished hearth
 Ashes and sparks, my words among mankind!
 Be through my lips to unawakened earth
 The trumpet of a prophecy! O, Wind,
 If Winter comes, can Spring be far behind? (579)

El texto donde Gorostiza emplea con mayor claridad esta variante de la lira eólica es, justamente, el poema titulado “Otoño”, que vale la pena considerar con atención, pues está dedicado a Jaime Torres Bodet y, además, es el texto que cierra las *Canciones para cantar*

en las barcas. El poema empieza, como el otoño, con la llegada premonitória del viento que anuncia el inicio de la estación y que, antes de entrar en contacto con los árboles, estremece a la ciudad y le arranca –como si fueran hojas– a las personas que corren a refugiarse: “Un aire dispersó a la gente, / ramaje de colores”. Es la visita de la Poesía que deja sentir su presencia en los primeros vientos de la temporada, pero también en los senos de las mujeres que se aguzan bajo la ropa que calca su figura: “Mañana es el primer día de otoño. / Los senos quieren iniciar un viaje / de golondrinas en azoro / y la mirada enfermará de ausencia”. A continuación, Gorostiza vincula el otoño con su teoría sobre el comportamiento lumínico y áureo de la Poesía: “¡Otoño, / todo desnudez de oro!” (86) La tercera estrofa muestra ya el proceso de la lira eólica en acción. Para decodificarla, es necesario tomar en cuenta otra alegoría muy parecida que ilustra el mismo proceso: el poeta, antes de la visita de la Poesía, es como una nube que oculta el horizonte e impide el paso de la luz; cuando llega la inspiración bajo la forma del viento, las nubes son arrastradas fuera del paisaje y el cielo despejado deja ver nuevamente la luz del sol —de la Poesía.⁴⁴ Tal vez aludiendo a los defectos de su propia poesía, según la modestia que lo caracterizó, Gorostiza parece presentarse a sí mismo como la niebla que no hace sino borrar el horizonte e inmediatamente se contrasta con la obra de Jaime Torres Bodet,⁴⁵ quien, a diferencia suya, no es una neblina opaca sino una tarde clara: “Pluma de garza contra el horizonte / es la niebla en el alba. / Lo borraré de pronto con un ala / lejana; / pero tendré la tarde aclarada, / aérea, musical de tus preguntas / esas eternas blandas”. La penúltima estrofa es un diálogo directo de Gorostiza con su amigo y, bajo la alegoría de la lira eólica, habla tal vez de la colaboración entre ambos, o de cómo el trabajo de Torres Bodet sirvió como inspiración para *Canciones*: “Tu silencio es agudo como un mástil. / Haré de viento orífice” (86). Como si reconociera que su trabajo no es sólo el resultado de un encuentro solitario con la Poesía, sino que también tiene una deuda con la obra de Bodet, lo presenta como la lira en la variante de un mástil que silba al ser rozado por el viento. Gorostiza, al dialogar con los poemas de Bodet, se vuelve el “viento orífice”; reconoce que sin el diálogo con su amigo no habría podido convertir su propia inspiración en oro, o sea, en el libro que

⁴⁴ Cfr. El poema “Vuelvo a ti”, donde el yo lírico que es un poeta dice: “Esta nube retorna al antiguo paisaje, / y yo soy un celaje / en las manos solemnes y rústicas del viento” (174).

⁴⁵ Torres Bodet, a quien está dedicado el poema, es el referente más verosímil, si no es que el único posible, de la segunda persona a la que súbitamente se dirige el texto.

le dedica. Se trata pues de un enorme elogio, pero en un guiño Gorostiza exige también un poco de reconocimiento por parte de Bodet: le dice que seguramente él también ha influido en su obra. En otro momento la alegoría ha estado invertida, Gorostiza ha sido el mástil y Bodet, el viento: “Y al roce inmaterial de nuestras pausas, / en los atardeceres del otoño, / nunca sabremos si cantaba el mástil / o el viento mismo atardeció sonoro”(87). En el cruce de las influencias mutuas es imposible e irrelevante distinguir quién tiene un ascendiente mayor sobre el otro y ambos son más bien compañeros de la misma aventura literaria. Gorostiza capitula y, haciendo una excepción a la regla, conviene en que tanto el viento como la lira son “sonoros”.

El prisma que descompone la luz

Otra alegoría derivada de la lira eólica y que pone en juego la del cristal es la de la luz que se descompone en los colores del iris al atravesar un prisma. En la *Suite en dolor de Luz Velderráin*, en el soneto titulado “Orgullo”, el poeta despechado por el abandono de la poesía tercamente se aferra a la posibilidad de construir el poema aun sin inspiración y en un arranque desesperado increpa a su amada Luz con la vana amenaza de que edificará a ciegas “la dulce gloria que en redor despliegas / o el juego de color en que consiste” (182). Lo que hace el poeta con la Poesía, invisible como la luz pura, es materializarla: descomponerla en los colores que la conforman y que sí puede percibir el ojo humano. Por eso la luz sumisa que estremece a la ciudad-poeta por las mañanas “¡Ondula, danza y trémula se irisa!” (“La luz sumisa” 66). Por eso las formas que el poeta quiere atrapar en el poema sangran como “espectros de color” y por eso también el vaso de *Muerte sin fin*, traspasado por la luz, es un “orbe tornasol” (112).

El filtro de agua

Una variante más de este mismo modelo es la que presenta a la Poesía como agua y al poeta como un filtro. La formulación más clara de esta alegoría la ofreció Gorostiza en una entrevista. Cuestionado en 1949 sobre la supuesta desorientación de los poetas mexicanos jóvenes, respondió:

El hombre está perdido en medio de un diluvio de luz. Dejémosle tentalear y rescatarse. Que acaricie las formas nuevas, que las nombre y las muestre, que las ame. Tal vez

entonces nos daremos 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. (ctd por Mendoza 2).

El poeta es un filtro. La Poesía, como agua, entra en contacto con él y lo traspasa. El resultado, sin embargo, no es simplemente un agua más limpia, sino un agua perceptible al sentido del gusto, es decir, un agua que tiene sabor, como una limonada:

Este método de filtrar ... proporciona a domicilio la rara facilidad de beber un agua como de río subterráneo que ha atravesado un suelo estéril sediento, que incapaz de volver el agua hacia arriba en vegetación, la atesora en secreto y la da en corriente de incomparable limonada. (“Esquema para desarrollar un poema” 192)

La misión del poeta es entonces filtrar la Poesía, separarla del objeto en que se encuentra y obtener de ella el material necesario para crear la obra de arte: decantar “en un áspero silencio” esa palabra misteriosa en que se le revela y que vanamente quiere traducir al lenguaje humano (“Preludio” 92).

El ojo como un juego de espejos

La lira eólica, la estatua de Memnón, la flauta, el árbol de otoño, el mástil sonoro que rasga los vientos, el prisma de cristal, el filtro de piedra son, pues, alegorías diversas que representan el momento maravilloso en que la Poesía y la forma poética se encuentran; ese momento cuando las ideas que serán la materia del poema “caen por sí solas, como maduras” (*Epistolario* 198). Pero tal vez la variante más completa y más productiva de esta alegoría es la del ojo.

El funcionamiento del ojo ofreció a Gorostiza múltiples puntos de apoyo para representar sus ideas sobre el encuentro de la Poesía con el poeta y su materialización en la forma poética. El ojo, al igual que el lenguaje trabajado por el poeta, puede describirse como un juego de espejos. Cuando la luz —que en principio es invisible— entra en esa trampa, incide en el sistema nervioso tras una serie de reflexiones —especulaciones—, pero ya no como luz, sino como imágenes. Del mismo modo en que la lira eólica transforma el viento en música, así el ojo transforma la luz en imágenes. Y la forma poética diseñada por el artista transforma a la Poesía en poema.

En efecto, el lugar donde se verifica el encuentro entre el poeta y la Poesía personificada como Luz Velderráin es la mirada:

No te ocultes, amiga, a la mirada ...
 mira la amarga sed en que me abraso,
 de beberte total, como en un vaso,
 en el fino temblor de una mirada.

Que si al mirar a ti quedara ciego,
 los ojos consumidos por tu fuego,
 aún así, Lucero, te mirara;
 pues en la negra angustia de no verte
 ¡ay, sólo veo frente a mí a la muerte
 contar el tiempo de tu ausencia, avara! (“Suite en dolor” 181)

El ojo —sinécdoque del yo lírico— representa a la forma poética cuando Gorostiza lo compara con un vaso, una red de cristal en donde se vierte el agua luminosa de la poesía que el poeta ansía beber, justo como sucede en *Muerte sin fin*. A través de sus poemas de juventud y de las *Canciones*, el ojo aparece con notable frecuencia como el punto de encuentro con la Poesía-luz; como el umbral por el que hiere los sentidos del yo lírico. Así, por ejemplo, el poeta enfermo que reposa en la oscuridad de su habitación recibe a través de la mirada la visita de la Poesía bajo las especies del sonido y la luz:

Afuera canta un pájaro cautivo,
 y con gota fugaz el surtidor.

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 (“El enfermo” 55).

En otra ocasión, el trabajo del poeta en ausencia de la inspiración resulta tan estéril que resulta comparable con un desierto en los ojos, con una mirada muerta. Cuando al fin la Poesía sale a su encuentro, el efecto es tan pródigo y revela tantas imágenes al ojo que parece un oasis: “¡Pobre mirada muerta! Ojos de vidrio son es- / tos ojos de mi cara y arena en mis canciones / donde el oasis tiende su repentina oferta” (“Válgame la penumbra” 159).

El ojo, pues, representa el trabajo del poeta sobre el lenguaje, la creación de la forma con que intentará pescar los reflejos de la luz elísea. La disciplina del poeta llega a ser extenuante. La constancia en la búsqueda de la Poesía a través de los sentidos desgasta al escritor, que por momentos quisiera no ver a Marta, no amarla, no escuchar, no ver, no

sentir. Por eso el autor, “menesteroso de silencio”, pide “tres palmos de la orilla / desolada, / de donde pueda regresar sencilla, / como un fuego marino, la mirada” (“Borrasca” 64). Pues el ojo es la herramienta alegórica con la que el poeta, representado por el pescador de luna, cincela los mares del lenguaje en busca de la revelación poética: “Con los ojos, ya tímidos, escarbas / en los mares rebeldes a cincel, / y puede correr llanto por tus barbas / de serpientes de miel” (“Pescador de luna” 58). El ojo resulta así una variante muy activa de la lira eólica, pues no solo depende de que la poesía lo traspase, sino que va en pos de ella. Y si en algunas ocasiones funciona como un juego de espejos o como un cincel, al momento de captar la luz de la luna actúa como un filtro que obtiene de ella su esencia más pura, su oro: “Si ayer vimos la luna, desleída / sobre un alto silencio de montañas... / si ayer la vimos derramarse en una / indulgencia de lámpara afligida, / y duele desnatar en las pestañas / el oro de la luna” (“La luz sumisa” 67).

El ojo como un cine

El ojo es un órgano que recibe la luz y, por virtud de un juego de espejos naturales, la convierte en impulsos nerviosos que el cerebro decodifica como imágenes. A partir de esta realidad, Gorostiza desarrolla una nueva alegoría derivada de la principal: si la forma poética es como un ojo, el ojo es como un cine, donde la luz del proyector —que es la Poesía-luz— se convierte en las imágenes que cobran vida sobre la pantalla. Este ojo-cinematógrafo aparece en un extraño poema no coleccionado de 1927 titulado “Eco”: “Recuerdo que mis ojos / tenían entornadas las maderas / pero el buen sol se entró por una rendija / y en el cinematógrafo del techo / puso un alegre boletín de sombras / que decía: ‘Oh tiempo, inesperado tiempo’” (186). La comparación entre el ojo y el cinematógrafo resulta natural: la luz se filtra por una rendija de los párpados entornados y, procesada por el mecanismo de la percepción visual, se convierte en imagen, en un “alegre boletín de sombras”.

El ojo hermético de Dios

La alegoría del ojo que transforma la luz en imágenes aparece también en *Muerte sin fin*, texto en el que ocupa un lugar central y alcanza una sofisticada elaboración. Ahí, en el canto II, Gorostiza habla ya no del ojo del poeta, sino del ojo de Dios en el instante anterior

a la creación. Y utiliza el ojo para expresar la conmoción del yo lírico cuando se da cuenta de que todo el universo, en ese tiempo previo a la existencia, no es otra cosa que las imágenes producidas por la luz en la mirada divina:

[Dios] Es un vaso de tiempo que nos iza
 en sus azules botareles de aire ...
 Pero en las zonas ínfimas del ojo,
 en su nimio saber,
 no ocurre nada, no, sólo esta luz,
 esta febril diafanidad tirante,
 hecha toda de pura exaltación,
 que a través de su nítida substancia
 nos permite mirar,
 sin verlo a Él, a Dios,
 lo que detrás de Él anda escondido:
 el tintero, la silla, el calendario
 —¡todo a voces azules el secreto
 de su infantil mecánica!—
 en el instante mismo que se empeñan
 en el tortuoso afán del universo (115).

Así, el universo entero concebido —mas no creado todavía— por Dios es el producto de una lira eólica, de su lira eólica, que es su ojo. Todos los elementos que lo componen —el tintero, la silla, el calendario— no son otra cosa que las imágenes producidas por la asimilación en la mirada divina de la luz. La diáfana luz es lo único que ocurre: es lo único real. El ojo sería algo así como el contenedor de la realidad. Dentro de él sólo ocurre la luz. El canto III de *Muerte sin fin* afirma que esa luz es una alegría y el canto IV añade que dentro de esa alegría sólo ocurre el cándido sueño de Dios, quien “se pone a soñar a pleno sol / y sueña los pretéritos de moho, / la antigua rosa ausente / y el prometido fruto de mañana, / como un espejo del revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arrancara otro espejo por respuesta” (116). Las imágenes son apenas imágenes de un sueño; todo sucede al interior del ojo de Dios, ese “espejo del revés” donde las imágenes soñadas, en lugar de cobrar una existencia propia, se reflejan unas en otras hasta lo infinito, convirtiéndose en nuevos espejos. Tal es, como se citó más arriba, la definición que da Gorostiza de la poesía: “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” (“Notas” 505). Pero el ojo de Dios en la primera mitad de *Muerte sin fin* resulta una lira eólica anómala, una lira muda. No es sólo un juego de

espejos, sino un “hermético sistema” que no deja escapar las imágenes de su seno. ¿Por qué Dios retiene las imágenes en el sueño? ¿Por qué se resiste a que cobren realidad material? ¿Por qué, a través de la obra de Gorostiza, el creador —humano o divino— parece resistirse a que su obra cobre vida propia?

2.3.3 Final del relato

Al inicio de su *Libro de Ruth*, Gilberto Owen presenta a Booz en el momento anterior a que conozca a su amada. El protagonista aún no se ha encontrado con Ruth, pero la presiente y le llama “ángel mientras mi lecho no te erija mujer” (101). Todas las alegorías que se han presentado hasta aquí como variantes de la lira eólica y que aparecen con notable frecuencia en las obras de juventud de Gorostiza son el vocabulario del lenguaje figurado con que el autor narra esa misma historia entre Booz y Ruth: el encuentro amoroso del poeta con la Poesía. Ella, antes de unirse al artista, es sólo un ángel, una inspiración inmaterial; pero una vez que se ha entregado a su amante en el lecho de palabras que es el poema, se convierte en una mujer que tiene un cuerpo, que respira y vive, que sangra. Ya ha quedado atrás el inicio de la anécdota en el momento feliz e inocente del descubrimiento, cuando la amada eterna se muestra tímida y coquetamente al poeta a través de sus cinco sentidos. Ya Gorostiza ha relatado —desde múltiples ángulos y con saltos en el tiempo que recuerdan al *flashback* y *flashforward* de la técnica cinematográfica— el juego de las escondidas en que ambos personajes se persiguen. El abrazo de los amantes y su unión simbolizada por la lira eólica en sus diferentes versiones marcan el final de ese capítulo, de ese acto. La gran mayoría de sus textos de juventud abandona aquí el relato. Sólo algunos dejan entrever que la historia no ha terminado. Por el contrario, la unión de los amantes da pie al verdadero clímax, al drama del que se nutren las obras de madurez.

CAPÍTULO 3

EL DILEMA DEL POETA (Y DE DIOS Y DEL AMANTE): SER O NO SER

Si las *Canciones* y sus textos satelitales recrean alegóricamente los escarceos amorosos del poeta y la Poesía, las obras posteriores ahondan en la profundidad psicológica de esos personajes; se preguntan por sus motivaciones y descubren dudas, pasiones, celos, reticencias y decisiones arriesgadas. El acto de materializar la Poesía en un poema comporta para Gorostiza mucho más que un problema de técnica literaria; por el contrario, es apenas arista de una cuestión mucho más amplia que trasciende el ámbito de la estética. Lo que está en juego es el paso del no ser a la existencia, empresa no sin riesgo de tragedia. Las obras mayores del escritor exploran esta tragedia mediante diferentes diégesis y, sobre todo, mediante personajes que dan voz a un íntimo temor de José Gorostiza, el mismo que padece el Dios de su *Muerte sin fin*: el “amoroso temor de la materia” (122).

3.1 Claves alegóricas

El “materialismo” de Gorostiza como base de su concepto de “creación”

Jorge Cuesta calificó *Muerte sin fin* como un “evangelio materialista”:

Si los señores materialistas, de las antiguas y de las nuevas hornadas, fueran menos cerrados de entendimiento y tuvieran en consecuencia una idea clara de la satisfacción que anhela su apetito metafísico, yo les diría al señalarles la poesía de José Gorostiza, titulada *Muerte sin fin*: “Señores materialistas, he aquí vuestro poema; he aquí vuestro evangelio poético”. Pero todavía pasará mucho tiempo para que vengan a darse cuenta de lo profundamente cristianos que son y de la sed de martirio que alientan en su sensualidad fingidamente satisfecha. (“Una poesía mística” 510)

Para comprender mejor su observación es necesario contextualizarla. Los “señores materialistas” a los que se dirige son los partidarios mexicanos del marxismo, con quienes sostuvo una larga polémica en los años treinta del siglo pasado, desarrollada en numerosos artículos. ¿Qué entiende Cuesta por “materialismo”? El texto donde sus ideas sobre el tema se expresan más sistemáticamente es el artículo “Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario; tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico”. Ahí, Cuesta, científico de formación, sostiene que el pensamiento de Marx no puede considerarse científico ni intelectual porque no se sustenta en la experiencia, sino en peticiones de

principio que llevan a una antropomorfización de la realidad material: Marx confunde el universo natural con el moral cuando supone que el devenir de la materia y el de los procesos sociales responden a una misma ley, y que esta ley, además, se encamina teleológicamente a su plenitud. Semejante concepción, afirma Cuesta, es resultado de un pensamiento teológico o literario: “La dialéctica es drama y la dialéctica material no es sino una animación personal de la materia” (332-333), afirma. Esto le parece inaceptable como filosofía, pero le resulta sugerente como teología y poesía, y encuentra que Gorostiza la ha efectuado en su obra. El sentido que le da Cuesta al término “materia”, pues, no parte de una ortodoxia marxista, sino de la personal lectura que de ella hace, apoyándose a la vez en la opinión de Waldo Frank, a quien cita:

La “materia” de Marx procede realmente como el espíritu. Progresa por sí misma, crea la justicia y la belleza, produce pensamiento capaz de transformar a su creador y de transformar a la materia. Esta “materia” que encierra latentemente desde sus orígenes la esencia de la justicia, del conocimiento, del pensamiento creador y de la voluntad y se desenvuelve dialécticamente por su propia naturaleza, no es, en modo alguno, materia. La “materia” que por el hecho de desarrollarse dialécticamente está viva y es orgánica, no es, en sentido lógico, materia. (ctd por Cuesta, “Marx no era inteligente” 337)

El devenir del universo en *Muerte sin fin* y en la lógica de varias obras de Gorostiza se identifica bastante bien con esta descripción de una materia que encierra latentemente desde sus orígenes toda la historia de la creación, “como una semilla enamorada / que pudiera soñarse germinando”;⁴⁶ una materia que está viva y se desenvuelve dialécticamente desde “el origen fatal de sus orígenes” (121) hasta el nacimiento del alma humana, pasando por los estadios del sol, la nube, el mar, el fuego, la piedra, la planta y el animal; una materia, en fin, que “apenas cuaja su dibujo estricto / y ya es un jardín de huellas fósiles, estruendoso fanal, / rojo timbre de alarma en los cruceros / que gobierna la ruta hacia otras formas” (130). La materia así entendida por Gorostiza es una materia dialéctica, en constante y progresiva transformación: “De la piedra al árbol, del árbol a la carne, de la carne al espíritu, igualmente nobles todos, se prosigue una obra de justicia” (“Rabindranath Tagore” 240).

⁴⁶ En el prólogo a su ensayo *Eureka*, Edgar Allan Poe plantea una idea muy parecida: “Mi proposición general es la siguiente: *En la unidad original de la primera cosa se halla la causa secundaria de todas las cosas, junto con el germen de su aniquilación inevitable*” (17-18)

Desde esta perspectiva, el artista es un dador de vida. La Poesía increada no vive hasta que se encarna en los versos del poema. La disciplina del poeta, que reúne las palabras muertas del lenguaje convencional y las anima al infundirles una dosis de la Poesía, se asemeja a la técnica del Dr. Frankenstein, que con fragmentos de cadáveres confecciona un cuerpo susceptible de ser animado por la electricidad. Así, como propone Shelley Trower, la lira eólica de Mr. Shelley –retomada por Gorostiza— y el monstruo de Mrs. Shelley ilustran una misma tesis sobre la vida y el arte:

Shelley's description of the wind as life-giving shares a preoccupation with the scientific debate of the time about how life began, and about the difference between living and dead matter, while theories about vitality influenced medical treatments, as we have seen. Much like the electricity which animates dead bodies in Mary Shelley's *Frankenstein*, the wind which stimulates the harp in the poems by Coleridge and Shelley, both of whom were familiar with such theories and practices, may thus be more than just a healing force—it is a vital energy, generating life itself. (Trower)

El poeta, el amante y Dios, arquetipos del creador

Si se toma como punto de partida esta noción “materialista” a la manera de Cuesta, es posible afirmar que en medio de la profusión de alegorías, personajes y escenarios, el catálogo de los temas de Gorostiza se reconcentra en uno solo, el de la creación. Por lo tanto, el protagonista de sus textos es siempre un creador, aunque no necesariamente se trate de un artista.

El poeta –ya revisado en el capítulo anterior— que compone el poema, el dios que crea el universo y el amante que convierte al amor en mujer son para Gorostiza los tres ejemplos más representativos del creador y a lo largo de su obra los estudia de forma comparada, observando siempre a cada uno en el espejo de los otros dos. La afirmación puede parecer reduccionista, pero el mismo escritor la formuló en sus “Notas” al definir la poesía como medio de investigación espiritual:

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. (505)

La enumeración no es aleatoria. Gorostiza en verdad consideraba que los temas dignos de su investigación poética personal, quizá por su potencial dramático, eran la vida y la muerte del poema, del universo y del ser amado. Dios crea el universo a partir de la nada, sujeto a leyes precisas que rigen su vida y su muerte; el artista convierte el caos de los materiales y

las inspiraciones en la organización inteligente de una obra; el amante da una forma sensible a su deseo en el cuerpo palpitante que sus brazos estrechan. Las ideas que a través de su trabajo expone sobre la creación poética y artística no son separables de sus especulaciones sobre la creación divina y el funcionamiento del universo y la materia, ni de sus personales opiniones sobre el amor. Hay una retroalimentación entre estas visiones. El poeta imagina un Dios que es el artista perfecto, concibe al artista como un pequeño dios y entiende a todo creador como un amante trágico. Los tres tienen en sus manos el paso de la eternidad al tiempo y a la vida, pero también a la muerte.

La paradoja del acto creador: la muerte es consecuencia de la vida

Para Gorostiza, la figura del creador tiene por necesidad un destino trágico. El poema en que se encarnó la Poesía pasa de moda y es olvidado; el universo, fuera de la mente de Dios, se acerca día a día a su caducidad; la mujer que comparte el lecho ya no es la Beatriz perfecta y atemporal que recorre eternamente las calles de Florencia en la memoria y los versos de Dante. El acto creador tiene una faceta luminosa, pero también otra, oscura e incluso perversa, que al ministrar la vida en la materia infunde también corrupción y muerte. En varias entrevistas, Gorostiza insistió obsesivamente en esta idea que resulta clave para entender el sentido “dramático” y “trágico” de sus obras y proyectos mayores:

La materia es conciente de los dos fenómenos: del constante vivir y del constante morir. Ahora, claro que en la vida la conciencia del vivir sucesivo es la más fuerte, es esto lo que nos permite vivir. La otra es una conciencia subterránea pues si todo el día, en todas partes, en nuestro trabajo, tuviéramos conciencia del constante destruir, del constante morir, viviríamos terriblemente angustiados. Mas ambas son inseparables, como las dos caras de una moneda: la que vemos siempre es la del constante vivir. Si se le da la vuelta, es el fenómeno contrario, la del constante expirar (ctd. por Martín 4).⁴⁷

⁴⁷ Llama la atención que en diferentes entrevistas Gorostiza expresó la misma idea con apenas pequeñas variantes: “A mí sencillamente se me ocurrió –y no era ninguna novedad- que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta” (ctd por Carballo 208); “Todo lo que nosotros vemos está naciendo y muriendo al mismo tiempo” (ctd por Cervera, “Y ni una palabra más” 8-9); “Un día caí en la idea de que la vida y la muerte son la misma cosa. Mientras uno va viviendo, también va muriendo; es un proceso simultáneo. Decidí entonces escribir un poema jugando poéticamente con esa simultaneidad, viendo el proceso del lado de la muerte y examinando a la vida como un perecer constante” (ctd por Rojas, “Entrevista con 3 Premios Nacionales” 2); “La vida y la muerte son simultáneas. Mientras uno va viviendo, va muriendo. Desde el instante en que nace. Yo creo que somos como las dos caras de una moneda. Yo quise ver el fenómeno de la existencia desde la cara de la muerte” (ctd por Castro Quiteño 3); “La vida y la muerte son una misma cosa. Cuando se está viviendo, se está muriendo” (ctd por Mejido A17); “Quiero decir que la muerte para mí es lo mismo que la vida, es el reverso, la otra cara de la medalla...” (Rojas, “José Gorostiza: una memoria apasionada” 532).

Este doble proceso simultáneo es una de las características decisivas del modelo de universo que delinea el escritor. Acaso refiriéndose a él, Xavier Villaurrutia escribió: “la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros” (“Introducción a la poesía mexicana” 771). Así contemplada, la muerte no es el resultado de un defecto en el acto creador de Dios, sino una de sus consecuencias naturales y necesarias; es algo que estaba previsto desde el principio como un engrane más del gran mecanismo, pues, según Gorostiza, “el proceso destructivo en la vida, nace con la vida misma y la acompaña. Tiene su origen en la creación misma, con la activación de la materia... nace del acto de la creación” (ctd por Martín 4). Por eso, cuando en “Eco” la luz penetra en el mecanismo de espejos que es el ojo y su reflexión la transforma en imágenes, el mensaje que se proyecta en la pantalla no es una congratulación, sino una alarma: “¡Oh tiempo, inesperado tiempo!”.

Esta circunstancia implica para todo creador un dilema, pero en los textos literarios del escritor este dilema alcanza dimensiones trágicas cuando se toma en cuenta otra de sus “ideas poéticas”: el creador no es sólo el autor de su creación, sino que *es* su creación. Quien vive y muere no es sólo el universo, el poema o la mujer materializados. Dios, el poeta y el amante viven y mueren también en sus obras. Esta visión del universo es, además de materialista, panteísta. Así lo detectó Jorge Cuesta mucho antes de la composición de *Muerte sin fin*, al comentar en 1925 la aparición de las *Canciones para cantar en las barcas*:

Posee un orientalismo que en Juan Ramón, el último, tan occidental y tan clásico, sería considerado pecaminoso; un orientalismo, decimos, de “extremo oriente”, lejos de cualquiera sensualidad árabe, superficial, o indostánica religiosidad, profunda: un orientalismo panteísta, si se nos permite la expresión atrevida. (“Canciones para cantar en las barcas” de José Gorostiza” 71)

Este panteísmo es una noción religiosa, pero también tiene un sentido estético y uno amoroso. Es una idea poética que le servía a Gorostiza para analizar y explicar diversos fenómenos que implican un acto creativo y que podría definirse con las palabras de Rabindranath Tagore citadas por él en un artículo: “Aquel que se ve a sí mismo en todos los seres, que concibe todos los seres como a sí mismo, conoce la verdad” (“Rabindranath Tagore” 241).

La creación implica un autosacrificio en el cual el creador es el oficiante y, a la vez, la víctima, compartiendo el destino de su obra. El poeta se “usa” en sus poemas, está vivo en sus trabajos y su suerte está ligada a la de su creación: “Y esto es, justamente, lo que desean los jóvenes: hallar que hemos muerto un poco en nuestras obras, que hemos sabido ‘usarnos’ en ellas” (“La poesía actual de México” 304). El poeta muere en su poema porque el poeta *es* el poema. En cuanto a la “muerte” de Dios en la creación, al ser cuestionado Gorostiza sobre su papel en *Muerte sin fin*, contestó:

En el proceso del poema, Dios mismo está muriendo... Dios, porque lo es todo. Él, su Inteligencia, y todo lo creado, está muriendo en las cosas que creó... y al mismo tiempo está naciendo en las cosas que viven y que toman vida. Nunca se agotará, como nunca tuvo principio ... Cuando se habla de una estrella cuya luz vemos todavía, pero que ya se apagó, es una muerte en el cosmos, Dios ha muerto un poco... Muere la materia. El espíritu, la conciencia vivirá siempre en Él. Y no creo que haya sacrilegio en esta idea: es una idea cristiana ... En cuanto a que Él es la creación, y no es un algo separado de la creación: es una voluntad que dijo ¡hágase!, y nació la vida, y, al mismo tiempo, la muerte. Él es la vida y la muerte. Entonces, no es un sacrilegio pensar que Dios es un algo inmanente que se está muriendo y renaciendo constantemente. (ctd por Martín 4)

En una suerte de panteísmo cristiano, de teología materialista, Dios está vivo en la materia y si la vida acarrea inevitablemente la muerte, su acto creador presupone una autoinmolación.

Por último, del mismo modo en que el poeta se persigue a sí mismo en el poema y Dios se busca en el universo, el amante también trata de encontrarse en la mujer amada. Gorostiza expuso esta idea poética con toda claridad en varias entrevistas: “Le confieso que el amor para mí no es sino una manera de buscarse a sí mismo. El ser amado no es la otra persona. El ser amado es uno mismo. Creo que a fuerza de buscar uno en una mujer, o muchas mujeres, se halla uno en sí mismo” (ctd por Cervera, “Y ni una palabra más” 8-9). Cuando la búsqueda fructifica, el amante empieza a vivir y a morir en la amada, pues el amor es para Gorostiza una “fuerza que posee y aniquila; que ciega y embriaga –fuerza que viene de lejos en la carne: los apetitos de los monstruos, etc.- panorama actual: que me crucifica en un lecho fatigado por otros cuerpos. Las enfermedades y el dolor” (“Muerte de fuego” 202). El resultado de este amor en la materia, como puede preverse, es trágico tanto para el amante como para la amada: “Muero.- estás dañada de mí, ya no eres tú, soy yo mismo; es mi egoísmo que se provee de alimento, eres una víctima de mi vida que te sacrifica, etc. Te odio con toda la repugnancia que siento por mí” (“Muerte de hielo” 204).

¿Ser o no ser? El horror a la vida desde la eternidad

Sin embargo, la decisión de crear no es una fatalidad. Esta idea de la vida-muerte incesante que obsesiona a Gorostiza es inseparable de la noción de un tiempo que transcurre. Así lo hace ver Jorge Luis Borges:

La idea del futuro vendría a justificar aquella antigua idea de Platón, que el tiempo es imagen móvil de lo eterno. Si el tiempo es la imagen de lo eterno, el futuro vendría a ser el movimiento del alma hacia el porvenir. El porvenir sería a su vez la vuelta a lo eterno. Es decir, que nuestra vida es una continua agonía. Cuando San Pablo dijo: “Muero cada día”, no era una expresión patética la suya. La verdad es que morimos cada día y que nacemos cada día. Estamos continuamente naciendo y muriendo. Por eso el problema del tiempo nos toca más que los otros problemas metafísicos. Porque los otros son abstractos. El del tiempo es nuestro problema. (“El tiempo” 99)

Si la creación es el origen del tiempo, el punto de partida de la vida y de la muerte, ¿qué sucedía antes? ¿Qué hacían Dios, el poeta y el amante antes de la vida y del tiempo, cuando aún no daban realidad material al universo, ni al poema, ni a la amada? La misma pregunta se planteó San Agustín en las *Confesiones*:

Si antes del cielo y la tierra no había ningún tiempo, ¿por qué se preguntan qué hacías “entonces”? No había “entonces” donde no había tiempo ... Tus años son un solo día, y tu día no es el día cotidiano sino un “hoy”, que no cede el lugar a un “mañana” ni sucede a un “ayer”. Tu hoy es la eternidad. Por eso engendraste, coeterno a ti, a Aquél a quien dijiste: “Yo te he engendrado hoy”. Tú hiciste todos los tiempos y, antes de todos ellos, existes Tú. Y no hubo tiempo alguno en que no hubiera tiempo. (330-331)

Antes del tiempo de la creación está la eternidad, el no tiempo donde el creador se encuentra solo consigo mismo. Ahí descubre Gorostiza el marco temporal –o, más bien, atemporal– adecuado para el drama de sus personajes. Instalados en su particular eternidad, sus protagonistas son capaces de contemplar, antes de realizarlo, las consecuencias trágicas que tendría su acto creador en el tiempo. Y dudan. De ahí nace la “substancia dramática” de sus obras.

Esta paradoja obsesionaba a Gorostiza: gracias al acto de crear el autor vive, pero el precio de la vida es la muerte. Antes de materializar sus obras, Dios, el poeta y el amante se hallan en una eternidad propia, hecha a su medida, donde “nada ni nadie, nunca, está muriendo” (“Muerte sin fin” 147). Ni viviendo tampoco, porque el tiempo no corre aún. Desde esa invulnerabilidad puede contemplarse la infinita cadena de causas y efectos que

se desencadenará. Todo creador tiene la opción de abstenerse. Chuang Tzú, uno de los autores favoritos de Gorostiza, plantea esa posibilidad:

El esplendor o prosperidad de las distinciones del es y no es vino de la decadencia del Tao (verdad). Decadencia debida a la génesis del amor o simpatía. ¿Ha existido en efecto esta génesis y ha existido esta decadencia? ¿O no existen tal génesis y tal decadencia? Existe esta génesis y existe aquella decadencia, y por eso el señor Chao tocaba su laúd (sentía preferencia por ciertas notas). Si no existiera esa génesis (del amor o de la afición) y esa decadencia del Tao, Chao no tocaría su laúd... Había ya un principio. Había un principio que no había tenido aún principio. Había un principio anterior a ese principio sin principio. Había seres. Había la Nada. Había la Nada anterior a la Nada. De pronto existe la Nada y no sabemos del Ser y de la Nada cuál existe y cuál no existe. (16, 17)

Dios, como el señor Chao, puede tocar o no tocar su laúd, su lira eólica. En este sentido, Gorostiza imagina en *Muerte sin fin* un dios que, en el instante previo a la creación universal, acompañado por su inteligencia, calcula las consecuencias de la vida que está a punto de originar y reconsidera su decisión:

Hay un momento en que Dios está solo con su Inteligencia, esta Inteligencia principio de todo, que contempla y prevé; la Inteligencia que conoce el resultado de la creación: la muerte, el sufrimiento, las enfermedades, el dolor. De esa Inteligencia bella, no dominada, que lo contempla y lo ve todo, pero que aún no lanza el disparo que falta, que es el origen de la vida, hablo en el poema. Yo no traje la inteligencia al desarrollo del poema sino para mencionar una inteligencia extraña, que es la Inteligencia pura, absoluta, que acompaña a Dios, y única capaz de prever esas formas que iba a adoptar la vida, y de imaginar esa vida, y la muerte, y el sufrimiento, y todo lo que es inherente a la existencia, aun antes de que estuviera creada. (ctd. por Martín 4)

El dilema del creador planteado por Gorostiza es esencialmente el mismo de Hamlet, pero sustraído de la existencia histórica, trasladado a la eternidad.⁴⁸ Como el príncipe de Dinamarca, Dios, el poeta y el amante se plantean la posibilidad de no crear o, lo que es igual en el universo panteísta, de no ser: “To be, or not to be: that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune, / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them?” Para Hamlet la opción de “no ser” solo es asequible mediante el suicidio, pero para el creador, colocado antes del inicio de la vida, en la eternidad del “no ser”, la decisión está al alcance de la mano. Dios puede

⁴⁸ La comparación del dilema gorostiano de la creación con el dilema de Hamlet no es gratuita. En las notas preparatorias para “El semejante a sí mismo” Gorostiza lo contempla como uno de los “motivos insistentes” que servirían de base para desarrollar su idea sobre la abstención narcisista del creador: “Motivos insistentes: ... El del sueño (a la manera calderoniana) con alusión al filósofo chino y a Hamlet en el monólogo, que se repite en la parte final del Narciso, cuando se inviertan los términos y resulta que soy la imagen del que se ve en mí” (“El semejante a sí mismo” 219).

“ahogar su palabra sangrienta”, como se especula en *Muerte sin fin*; el poeta puede permanecer en silencio; el amante puede no acudir a la cita y conservar para sí la perfección de su mujer platónica.

El personaje de Shakespeare considera la posibilidad de morir como un escape definitivo del doloroso ciclo de la vida, pero el miedo a lo desconocido lo detiene:

Who would fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The undiscover'd country from whose bourn
 No traveller returns, puzzles the will
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of?
 Thus conscience does make cowards of us all;
 And thus the native hue of resolution
 Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pith and moment
 With this regard their currents turn awry,
 And lose the name of action.

El creador, en cambio, no desconoce lo que hay más allá, pues ese más allá es su hogar y su presente. El silencio es su estado natural. Lo desconocido para él no es la eternidad, sino la vida; la creación es el viaje que puede emprender o evitar. Desde su eternidad, el creador enfrenta la disyuntiva de crear o no crear, ser o no ser, y Gorostiza reflejó este ánimo en su obra mediante la paradoja.

La paradoja: el lenguaje alegórico del dilema

Varios críticos han reconocido la paradoja como una de las propiedades formales y de contenido más relevantes de la obra de Gorostiza. Octavio Paz, por ejemplo, señaló:

Muerte sin fin es el poema de lo temporal, como su nombre mismo lo proclama, pero su lenguaje es resplandeciente, escultórico, abstracto. Es el poema de la palabra al mismo tiempo que su destrucción. Himno, es también discurso; canto, es demostración; sátira, es elegía. Canta la muerte de la forma en versos de tal belleza formal que la glorifican. Es un poema filosófico que implica la muerte de la filosofía. Poesía intelectual —en el más alto de los sentidos—, proclama el triunfo de lo irracional; vitalista, el de la muerte. (89)

Elsa Dehennin, por su parte, lo califica como “poeta de la destrucción creadora, poeta del oxímoron” (377). Ambos críticos interpretan en este hecho una intención filosófica, un mensaje trascendental que el escritor habría cifrado herméticamente en *Muerte sin fin* y en el resto de su obra. Gorostiza discrepaba de esta lectura. En una entrevista, Emmanuel

Carballo intentó conocer su opinión sobre estas interpretaciones del poema y particularmente sobre la de Paz, cuyas palabras parafrasea como introducción a su pregunta:

Muerte sin fin representa en su obra la catástrofe: si usted nació para escribir este poema, no nació para curarse de sus consecuencias. Lo escribió, y enmudeció. En él la vida se transforma en muerte, y la muerte resucita de sus propias cenizas para no volver a morir, para eternizarse. Poema materialista y didáctico, no escapa a las huellas del idealismo (Kant y Hegel). Poema filosófico, se mofa de las ideas; poema artepurista, se burla de la forma; poema triste, posee notas alegres; poema del tiempo, lucha y no consigue evadirse de sus estragos; poema didáctico, rompe sus moldes y se convierte en lúdico; poema del poema, es un poema que condena a los exaltados que aún creen en la poesía; poema de la equivocidad, hace de ésta la más angosta de las expresiones unívocas. Deísta y ateo, humano e inhumano, exaltación y elegía, resume las distintas concepciones que salvan y condenan al hombre. ¿Qué es y qué quiere decir *Muerte sin fin*? (208)

Gorostiza responde que esas contradicciones, en efecto, están presentes en el poema, pero que no son el fruto de reflexiones eruditas sobre la cultura como supone Paz, sino de una observación mucho más elemental. Cada lector tiene el derecho de interpretar la obra desde su propio horizonte, pero Gorostiza, como autor, indica que en su origen *Muerte sin fin* no es un aserto sobre la cultura; no es un argumento en torno a polémicas filosóficas, estéticas o teológicas, sino un poema sobre su propia experiencia vital en los términos materialistas y panteístas que él mismo propone como ideas poéticas:

No sé qué es ni qué quiere decir *Muerte sin fin*, lo ignoro. Las especulaciones de estudiosos que han querido desentrañar este punto —haciendo favor inmerecido a la obra— cuentan en mí con su primer lector estupefacto. A mí sencillamente se me ocurrió —y no era ninguna novedad— que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta. Esto fue lo que hice, quiero decir, lo que me propuse hacer. (ctd por Carballo 208).

Una vez hecha esta puntualización, ensaya la que muy probablemente sea la lectura crítica más lúcida y concisa de *Muerte sin fin*:

Y en cuanto a la ejecución, obedeciendo a preocupaciones formales que sería prolijo plantear en estas cuartillas, quise llevarla a cabo dentro de una unidad poemática que coincidiera en lo posible con la unidad del tema. Las contradicciones que usted advierte y señala como introducción a su dramática pregunta resultan todas de la inseguridad de mi carácter: deplorablemente, no soy hombre de convicciones sino una montaña de dudas. (ctd por Carballo 209).

El autor, pues, construyó conscientemente su obra con base en paradojas para expresar una visión paradójica del mundo, de la realidad, del arte, del amor y de sí mismo. Antes que sus

personajes, Gorostiza es quien se pregunta: ¿Crear o no crear? ¿Escribir o no escribir? ¿Amar o no amar? ¿Ser o no ser? Las dudas de Dios, del poeta y del amante son, en última instancia, la proyección de sus dudas más íntimas, la forma pudorosa en que revela su vida interior. Y, como se mostró en el primer capítulo, estas dudas toman forma en la obra mediante estrategias alegóricas. La disyuntiva se materializa en una serie de ideas y alegorías que hacen visible esta discordia interior y que construyen el escenario donde las personificaciones del creador pronunciarán su monólogo. Vale la pena entonces familiarizarse con ellas, pues en conjunto constituyen no solo el escenario, sino también el lenguaje con el que los protagonistas gorostianos hablan consigo mismos.

El dilema tiempo/eternidad

Hay, por ejemplo, un campo semántico que podría describirse como “temporal” y que opone el tiempo a la eternidad. Todo lo creado está sujeto al tiempo; todo lo que transcurre, vive y muere. El reloj es su alegoría más clara, pues en él, como en un altar, la eternidad se sacrifica para convertirse en la vida del tiempo. En cambio, lo que no es, permanece en la eternidad “donde nada ni nadie, nunca, está muriendo” (“Muerte sin fin” 147). La ambición del creador es escapar al efecto destructor del tiempo, pero su opción por la eternidad resulta igualmente cruel: un poema ahogado en la garganta, un universo silenciado en la mente de Dios, una mujer eternamente platónica. Así pues, en el instante de la creación la eternidad y el tiempo se intersectan en el espíritu del protagonista, y Gorostiza dedicó a esta paradoja algunas de sus alegorías más bellas: “flor de eternidad” (“Suite en dolor” 180); “minuto quizá que se enardece / hasta la incandescencia, / que alarga el arrebató de su brasa, / ay, tanto más hacia lo eterno mínimo / cuanto es más hondo el tiempo que lo colma”; “un cóncavo minuto del espíritu” que “cae / sencillamente, / como la edad, el fruto y la catástrofe” (“Muerte sin fin” 114). El acto de la creación es “el mínimo / perpetuo instante del quebranto” (“Muerte sin fin” 134).

El dilema vida/arte

Otro lenguaje alegórico del dilema es de orden estético. La vida se opone al arte o, más precisamente, al arte “puro”, fruto de la inteligencia crítica del creador. En varios textos de Gorostiza aparecen protagonistas que, como el Monsieur Teste de Valéry, experimentan un

“horror a la vida” y eligen evadirse en una obra de arte que, de ser posible, preferirían ni siquiera acabar de crear; bastaría con solo pensarla para recrearse en ella sin exponerse a la vida y la muerte de su obra y de ellos mismos en su obra. Pero Gorostiza imagina también el punto de vista opuesto, el de la creación a la cual se le regatea la existencia real y autónoma, y de este diálogo de voluntades encontradas surge el dilema: ¿qué hacer con la vida? ¿Vivirla o convertirla en arte?

El dilema movimiento (río)/reposo (estanque)

La disyunción entre ser y no ser, entre crear y no crear, entre tiempo y eternidad, entre vida y arte se expresa también alegóricamente en términos de movimiento. La vida, al transcurrir, se mueve, mientras que la eternidad es una quietud permanente, un “tiempo paralítico”. El escritor expresa con gran frecuencia esta oposición mediante la imagen del agua: lo que existe, fluye como un río; por el contrario, lo que aún no ha sido creado, permanece quieto como agua espejada en un estanque, en un charco o en un vaso: el vaso de *Muerte sin fin*.

El dilema fuego/hielo

El agua, considerada como elemento, puede tender a los dos polos alegóricos del dilema: a la quietud o al movimiento. Como una derivación de este lenguaje, Gorostiza desarrolló una nueva alegoría: el hielo es la mejor representación de la inmovilidad, mientras que el vapor representa su máxima dispersión. Ambos siguen siendo la misma agua que ha transformado su estado, mas no su ser. Se trata simplemente de una cuestión térmica. Gorostiza ahonda entonces su investigación de la alegoría y llega a una conclusión: el frío es el símbolo de la abstención —del no ser, no crear, no escribir, no amar— y su opuesto es el calor, el fuego.

El dilema voz/silencio

En el campo semántico de la sonoridad, la vida y el ser se representan mediante la voz y el canto, que comparten una característica esencial: la fugacidad. Cuando un personaje en la obra de Gorostiza se encuentra al borde de la creación, la escena aparece enmarcada por el canto del agua o de las aves. Por el contrario, la opción por el no ser equivale al silencio. El

Dios de *Muerte sin fin* ahoga su “palabra sangrienta”, la misma que en “Preludio” y “Épodo” se hiela en la garganta.

El dilema vigilia/sueño

Otra forma del dilema tiene que ver con el estado de la conciencia, donde vigilia y sueño se oponen. Antes de la creación, Dios, el poeta y el amante solo sueñan su obra. Una vez que esta cobra vida y muerte, padecen insomnes sus estragos. El mundo onírico está libre de la materia y su lógica escapa a las leyes de la física. La vida y la muerte, en cambio, ocurren en la vigilia. Hamlet, en su monólogo, descubre el sueño como una alternativa a la crueldad de la existencia en la carne: “To die, to sleep— / No more— and by a sleep to say we end / The heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to. 'Tis a consummation / Devoutly to be wished. To die, to sleep— / To sleep— perchance to dream”. Sin embargo, el sueño no es simplemente una fuga hacia la nada. El hombre que sueña no tiene la mente en blanco, sino que crea imágenes. Por eso el mismo Hamlet teme que sus sueños resulten más crueles que la vida de la que quiere escapar: “ay, there's the rub, / For in that sleep of death what dreams may come / When we have shuffled off this mortal coil, / Must give us pause”. El dilema de todo creador, ser o no ser, puede traducirse entonces como la opción entre estar despierto o soñar.

El dilema flor/semilla

Otra expresión de la misma disyuntiva emplea alegorías “biológicas”. Entre todo lo creado, Gorostiza elige a la planta como el ser vivo que representa con mayor fidelidad las características de lo que a su juicio debe ser el poema: un ente vivo que tiene raíces, crece, da fruto y se marchita: “Porque 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. Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía” (“Notas” 513).

El polo opuesto del dilema genésico también tiene una alegoría biológica: la semilla casta o semilla egoísta que contiene dentro de sí, en potencia, toda la vida y muerte de la planta pero se resiste a germinar. Asociada a ella hay otras dos alegorías de la misma

naturaleza, pero codificadas por el lenguaje pictórico: la muerte niña y la naturaleza muerta, en las que vida y muerte coinciden, inmóviles, en un instante petrificado.

El dilema sacrificio/narcisismo

También hay en la obra de Gorostiza un lenguaje alegórico amoroso. Quien decide ser, ama, aunque ello implique sacrificarse; el que opta por no ser, se limita a contemplar para preservarse. Y, más aún, se contempla narcisistamente a sí mismo en el objeto de su amor. El amante narcisista convierte a su amada en imágenes para preservarla y preservarse a sí mismo de la muerte, pues las imágenes, exentas de materia, no viven ni mueren. Con respecto a ellas, el sujeto es un dios: él las genera y puede disponer de ellas a su antojo. Como el dios de *Muerte sin fin*, puede imaginar alegremente la historia de su vida o recrear la crueldad de su muerte y, como un cinematógrafo, puede ver la misma película una y otra vez sin causar efectos en la realidad. Igual egoísmo narcisista atribuye Gorostiza a su personaje Dios. Así como el poeta decide sacrificar a su amada para apoderarse de ella en su mente, donde el tiempo no existe, así también el dios que se niega a crear el universo nos sacrifica en el altar de su mirada para reflejarse en nosotros y descubrirse eterno: “En estas circunstancias, se tropieza siempre con Dios, cerrándonos el paso. De una manera incidental, se le atribuye a Él una actividad semejante, buscándose en nosotros, en donde encuentra su eternidad. La eternidad es efímera” (“El semejante a sí mismo. Argumento” 218).⁴⁹

En el polo opuesto del dilema, en el extremo del ser y del crear, está el amor entendido como sacrificio y donación. Frente al narcisismo, que es un amor hecho de reflejos e imágenes, Gorostiza coloca el amor en la materia: “el amor como fuerza que posee y aniquila; que ciega y embriaga –fuerza que viene de lejos en la carne: los apetitos de los monstruos, etc. Panorama actual: que me crucifica en un lecho fatigado por otros cuerpos. Las enfermedades y el dolor” (“Muerte de fuego” 202). Este amor es el que

⁴⁹ Esta caracterización del amor de Dios hacia su criatura y del amor del hombre hacia la mujer como un amor hacia sí mismo recuerda las palabras con que san Pablo propone que el modelo del matrimonio cristiano ha de ser el desposorio de Cristo con su Iglesia: “Maridos, amad a vuestras mujeres como Cristo amó a la Iglesia y se entregó a sí mismo por ella ... Así deben amar los maridos a sus mujeres como a sus propios cuerpos. El que ama a su mujer se ama a sí mismo. Porque nadie aborreció jamás su propia carne; antes bien, la alimenta y la cuida con cariño, lo mismo que Cristo a la Iglesia, pues somos miembros de su Cuerpo. Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y los dos se harán una sola carne. Gran misterio es éste, lo digo respecto a Cristo y la Iglesia.” (25, 28-32)

atormenta al poeta con esperanzas, celos y sospechas cuando él quisiera permanecer ecuánime. Comparado con la placidez narcisista, el amor es una tortura. El amor sacrificial y doloroso estremece al creador y lo induce a salir de su aislamiento para pronunciar la palabra sangrienta. Si el objetivo último del narcisismo es la inmortalidad, el amor de la materia es un desposorio con la vida y la muerte.

El dilema infierno/cielo

Por último, es importante llamar la atención sobre una forma de lenguaje alegórico de naturaleza teológica que Gorostiza emplea con gran frecuencia para caracterizar no solo el dilema de Dios, sino del poeta y del amante. El crítico Juan Gelpi sostiene que:

La resistencia de Gorostiza ante el testismo constituye uno de los núcleos productores de *Muerte sin fin*. Gorostiza es conciente, antes de escribir su poema extenso, de que el rigor se ha convertido en una cárcel y un gesto mecánico. Por eso habrá de organizar su poema extenso de 1939 a partir de un desacato, de una tensión entre dos fuerzas o series: el rigor – Dios, el vaso o la forma, la poética de Paul Valéry– y una serie dinámica que abarca al diablo, la linde enemiga y la deformación. (34-35)

La presencia de Dios y del diablo en *Muerte sin fin* como personajes antagónicos es explícita y la relación que se establece entre ellos representa “la tensión” entre dos formas de entender la poesía —la intelectual del testismo estricto frente a la vitalista de Neruda, Lorca, Pellicer...⁵⁰ Pero no sólo representa eso. Cielo e infierno son dos polos que, más allá de las fronteras de *Muerte sin fin*, tientan incesantemente a Dios, al poeta y al amante en la obra de Gorostiza. El “angélico egoísmo” de lo celestial se resiste a la creación de la materia, mientras que el Diablo, ángel caído, es el morir constante de la creación en persona.

El dilema pecado/pureza

Derivado de esta dicotomía, existe también un lenguaje que podría caracterizarse como teológico moral. La decisión de no ser y de no crear le parece al escritor virginidad,

⁵⁰ Esta oposición aludida por Gelpi podría ilustrarse con las palabras de Gorostiza sobre las generaciones de poetas mexicanos más jóvenes, que trataban de tomar distancia con respecto a los Contemporáneos: “Más audaces, más libres de lo que nosotros, intelectualistas, pudimos ser alguna vez, [los jóvenes] se entregan a todos los riesgos con igual entusiasmo y con la misma dichosa ingenuidad ... En todo ese caos hay un sentimiento estético de la vida y un sentido vital del arte; el mismo exactamente que los induce a preferir, en poesía, a poetas como García Lorca, Neruda y Pellicer, en quienes reconocen esas cualidades de la voz humana, ese movimiento, esa musicalidad que es el rostro mismo de la poesía. (“La poesía actual” 304)

abstinencia, pureza y pudor, mientras que la vida y la muerte son fruto del pecado. La virginidad es entonces un atributo esencial del creador que no crea, del Hamlet que decide no ser y del amante rigurosamente platónico. La inteligencia del Dios de *Muerte sin fin* puede cambiar las imágenes de su sueño repetitivo pero no “la doncellez de su osadía” y si Gorostiza la descubrió como una semilla que sueña, también es una “semilla casta” que se niega a hollar “sus propios impasibles tegumentos” (121). Es una “abstinencia angustiosa”, una “reticencia indecible” que permanece “inmaculada” (122) soñando junto a Dios.

En el polo opuesto del dilema está el pecado. Si el creador que se abstiene es virginal, el que crea, echando mano de la terminología judeocristiana, peca. El pecado tiene en la obra de Gorostiza un sentido tanto religioso como estético y amoroso: es la decisión de crear y decirle “sí” a la vida y la muerte en la materia. Si Adán y Eva vivían en el Edén como en un sueño eterno, libres de la muerte, su vida después del pecado es una vigilia dolorosa. La creación es por lo tanto un “rito de eslabones”, un “enlace diabólico, / que encadena el amor a su pecado” (“Muerte sin fin” 128). El dilema adquiere así un tinte trágico y perverso.

En resumen, la decisión de los protagonistas de Gorostiza que optan por darle el sí a la creación y la vida aunque ello signifique su propia condena de muerte se caracteriza alegóricamente por el transcurrir del tiempo y el movimiento de las manecillas del reloj; la vida libre de la mediación de la crítica; la acción de los sentidos y la sensualidad, el impulso lírico; el movimiento y el fluir del río; el fuego que, como la vida, todo lo consume; la voz y el canto que vibran por unos instantes en el aire antes de extinguirse; la vigilia y el insomnio, donde la realidad duele; la planta florecida, la primavera, el oasis; el sacrificio del amante, el deseo de su cuerpo y de sus manos; la fertilidad y la procreación; el Diablo, la tentación, el cuerpo, la sangre, la materia y el pecado. En cambio, la opción por el no ser y no crear se expresa mediante la cancelación del tiempo en la eternidad; el “testismo”, el “horror a la vida”, la inteligencia crítica como enemiga de la sensualidad en el arte; la quietud y el estatismo del agua estancada; el hielo en que la vida se suspende; el silencio ascético, la asfixia, la voz ahogada, el nudo en la garganta; el sueño y las imágenes inmatriciales, como las del cinematógrafo; la semilla casta que aprisiona la vida y la muerte, cuyo escenario es el desierto, el erial o la estepa; el amor narcisista, egoísta y estéril que contempla con los ojos en lugar de tocar con las manos; el “angélico egoísmo” y

la hermeticidad de un dios trinitario perfecto y narcisista que teme la discordia de la materia y se refugia en una isla del cielo.

3.2 Personificaciones y desarrollos de la diégesis

3.2.1 La puesta en escena del dilema del poeta

Como se ha mostrado, para Gorostiza existía una clara diferencia entre arte y vida. Y si, como dice a Marta el narrador del “Monólogo del tímido”, el poeta y la poesía son una misma cosa; dar vida y muerte al arte significa darse vida y muerte a uno mismo. El poeta como artista tiene ante sí un dilema: permanecer en el territorio del arte puro, de las puras formas —lingüísticas, pictóricas, musicales— donde la vida no lo toca, o llenar esas formas con la vida que palpita en su interior para que la obra pueda florecer, aunque deba marchitarse también. Hay poetas que optan por uno de estos polos. Jorge Cuesta critica a los que “escriben tan fácilmente” como a los que “tan fácilmente enmudecen” (“‘Canciones para cantar en las barcas’ de José Gorostiza” 72). En ellos no hay tragedia. No experimentan las dudas del verdadero artista, del verdadero Hamlet, quien sabe que ninguna de las dos opciones le ofrece un final más feliz que la muerte o la esterilidad. Gorostiza, en cambio, asume que no es posible eludir el dilema que divide la conciencia del poeta entre el arte y la vida:

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. (“El Teatro de Orientación” 184)

El poeta, si crea una obra, echa a andar el mecanismo de la vida y muerte de la Poesía eterna que ha atrapado en su red de palabras; condena a muerte al objeto de su amor y se condena a sí mismo. Pero si, a causa de este temor, decide no crearla, le niega también la posibilidad de ponerse de pie y vivir sobre la tierra. Y se la niega a sí mismo. He ahí su destino trágico, que es la “sustancia dramática” de varios textos de José Gorostiza, cuyo componente diegético vale la pena releer brevemente a la luz de esta clave.

El poeta y su mirada muerta: el jardín y el desierto

En un poema de 1918, no coleccionado en *Canciones* –“Válgame la penumbra de la sala desierta”–, Gorostiza presenta alegóricamente el dilema del poeta, a quien le cede la palabra. Se trata de un pequeño monólogo que sucede fuera y antes de la realidad, en el interior del ojo del creador y en su conciencia. El yo lírico mira de noche las estrellas desde la oscuridad de su sala. Quien habla, en efecto, es el poeta: se le reconoce por su atributo de silencio y porque espera la revelación de la Poesía-luz emitida por las estrellas. Este poeta, desde el “desierto” de su sala, piensa en la posibilidad de convertir la contemplación de la Poesía en el jardín vivo de un poema. ¿Cómo? Regándolo con el llanto de su interioridad, es decir, dándole vida: “Válgame la penumbra de la sala desierta / para mirar jardines en las constelaciones. / Con las gotas del llanto yo regara botones de silencio nocturno...” (159) Los “botones de silencio nocturno” son las semillas de la inspiración que el poeta puede conservar para siempre cerrados —como la semilla hermética— o puede hacer que se abran en la flor de un poema. El llanto en la mirada funcionaría como una lira eólica, como un prisma que transformaría el “silencio nocturno” de la contemplación en vida. Las constelaciones se convertirían en jardines. Sin embargo, el creador no está sólo; a su lado, la inteligencia crítica estima las consecuencias de la vida y le aconseja abstenerse: “Mas la mirada muerta // no conoce de lágrimas y al llanto opone puerta” Y así como la abstinencia tenaz de la inteligencia en *Muerte sin fin* hace que el poeta exclame “¡Oh inteligencia, páramo de espejos!” (122), aquí produce un reproche similar: “¡Pobre mirada muerta!”

La inteligencia, entre las facultades del artista, es la encargada de diseñar la forma poética que Gorostiza entiende como un cristal. Por eso, al “matar” la mirada del poeta, convierte sus ojos en “ojos de vidrio”. Sin embargo, cuando el poeta se decide a cantar —a crear—, el llanto de la vida interior fecunda el desierto de la inteligencia como una lluvia; en el momento de la creación, cuando lo eterno y el tiempo se encuentran, la arena del desierto se transforma en un oasis: “Ojos de vidrio son es- / tos ojos de mi cara y arena en mis canciones / donde el oasis tiende su repentina oferta.” El recuerdo de los instantes felices de creación y de encuentro con la Poesía agudizan la melancolía en el presente de su soledad, y el poeta termina el texto con el mismo lamento que le dio inicio: “Entre sombras y bajo mi lámpara de aceite, / estos ojos de vidrio yo tornara en deleite. / Yo tornara los ojos de mi

lámpara buena // y en el aceite dócil abrevara mi canto, / por sembrar de luceros angustiosa gangrena / y regar mi cultivo con las gotas del llanto” (159).

El naufrago y la muerte de Tamba

Como se mostró en el capítulo 2, Gorostiza creó en la obra de teatro inconclusa “Simbad” una personificación de la Poesía: una misteriosa mujer llamada Tamba que, aunque nadie la ha visto jamás, gobierna con su influjo la vida de los habitantes de una ciudad que lleva su nombre y que fue construida con restos de naufragios. Como la Poesía, esta joven, según la descripción del argumento, “no envejece nunca” (ctd. por Schmidhuber 78). La creación del poema exige que ella cobre una existencia temporal, que viva y que sea mortal. El argumento de la obra termina con una indicación sobre Tamba que a primera vista podría parecer extraña, pero que, leída en esta clave alegórica, resulta coherente: “Cuando alguien la vea y se enamore de ella, el encanto será roto. Así sucede, y la ciudad se irá hundiendo en el mar” (78). Cuando la Poesía se encarna en la forma verbal del poema, su belleza ya no será la belleza ideal, perfecta, sino la que los sentidos de los mortales pueden percibir, disfrutar y olvidar.

El responsable de la materialización de Tamba es el naufrago sin nombre que protagoniza la obra y que no es sino un poeta; esto queda claro gracias a un diálogo entre tres personajes, quienes discuten sobre la identidad de dos misteriosos hombres —Simbad y su joven compañero— a quienes el mar ha arrojado a las costas de Tamba:

AUM: Pero lo naufragos—tú los viste—son hombres, otros hombres.

EFRAÍN: Les ha visto la ciudad entera.

IALEK: ¿A los naufragos?

EFRAÍN: A ellos, sí, a los otros hombres . . .

AUM: Que no son más mi fantasía, el esqueleto de una realidad imposible, sino la carne ¡óyelo! la carne de mi fantasía.

IALEK: Sin embargo . . .

EFRAÍN: Distintos de nosotros ¿no es eso? Tienen no sé qué de artificial, de mecánico, como si fueran nada más que dos sombras.

IALEK: Sí, pero no es eso. Todo el mundo les toma por hombres . . . claro, puesto que lo parecen . . . Pero venir ahora, en plena civilización, con el mito (embuste) ese del naufragio...no, la buena gente sonríe. ¿De dónde vinieron los otros hombres? (se pregunta) ¿Del mar? Pues son *los hombres del mar* . . . Esto, por lo menos, es rigurosamente lógico. (19-80)

Estos náufragos son los poetas. Simbad y su compañero “son hombres”, pero lucen “artificiales” y son “distintos de nosotros”, los hombres desprovistos del don. Hay un guiño en particular de Gorostiza que nos lo indica, pues pone en boca de Ialek palabras que remiten a sus “Notas” y al poema “Pausas II” de *Canciones*. Dice Ialek: “Todo el mundo les toma por hombres... claro, puesto que lo parecen... Pero venir ahora, en plena civilización, con el mito (embuste) ese del naufragio...no, la buena gente sonrío”. Esta “buena gente” que se burla de los náufragos es la misma que, en el poema, confunde al grillo con una “cajita de música en la hierba”, pues ignora el trabajo que realiza el poeta para transformar la luz de una estrella en música: “La buena gente piensa —sin embargo— / que canta una cajita / de música en la hierba” (“Pausas II” 71). La crítica de Ialek a los náufragos también es la misma que, en opinión de Gorostiza, la sociedad posrevolucionaria de México hacía a sus poetas:

Encontrándose el país entregado a su reconstrucción material, el escritor resulta un elemento superfluo, si no inútil, a los ojos de una colectividad laboriosa e inculta para quien escribir es una especie de gracia o don natural que se ejerce minutos antes de las veladas literarias y que no implica ninguna preparación o sacrificio. (“Hacia una literatura mediocre” 290)

Para la buena gente, para la colectividad laboriosa, la poesía es un mito, un embuste que “en plena civilización”, en la “edad atómica” resulta una forma arcaica de pensamiento:

La historia marcha cada día hacia el futuro ajena a toda noción de misericordia; no sería nada insensato, así pues, que en lugar de pedir que la poesía sea como fue en el pasado, tratásemos de comprender que puede ser ya tarde para aceptarla como es hoy. Tampoco sería absurdo pensar, en este amanecer de la edad atómica, en un mundo sin poesía, un mundo habitado únicamente por “expertos”, de donde la poesía fuese desterrada como una escandalosa manifestación del pensamiento primitivo del hombre. (“Notas” 510-511)

Los náufragos de “Simbad” son “los hombres del mar”, como los describe el mismo personaje de Ialek. Son los pescadores de luna de las *Canciones*. Son los santos patronos a quienes se encomienda el poeta: “Robinson y Simbad, náufragos / incorregibles, ¿mi queja / a quién la podré confiar / si no a vosotros, apenas?” (74)⁵¹ El mismo Gorostiza es llamado alguna vez por Villaurrutia “Robinson Gorostiza” (ctd. por Gorostiza, *Epistolario* 170). Así

⁵¹ Villaurrutia emplea exactamente el epíteto de “náufrago incorregible” para referirse a Simbad en un texto donde lo propone como modelo de la “curiosidad masculina” que caracterizó a Sor Juana Inés de la Cruz: “Simbad el Marino, rico y pobre en su riqueza, en cuanto el tedio lo amenaza abandona riquezas y bienes y se lanza a la aventura. Naufraga, porque Simbad es un náufrago incorregible” (“Sor Juana Inés de la Cruz” 776).

pues, si se concede a “Simbad” el mismo valor autobiográfico que se ha señalado en *Canciones*, el joven marinero que protagoniza la obra bien puede representar al autor.

Ahora bien, si Simbad y su compañero son los poetas que fueron arrojados por el mar a las costas, y si Tamba es una personificación de la Poesía, entonces el pueblo donde sucede su encuentro es el poema. Gorostiza desarrolla la alegoría:

El pueblo de Tamba está sobre una colina, a la orilla del mar. Se sabe, por tradición oral que enseñaban los ancianos, que el pueblo fue un barco naufragado. Los marineros utilizaron sus restos—palos, puestos, cuerdas y velas—para edificar la población. Todavía en ciertas calles se aprecia claramente el origen de Tamba, parecen puentes de barco, tienen casas pequeñas como camarotes, con ventanas redondas. En las azoteas, los palos y sogas de las cruces de velas, fingen [el] aparato de los mástiles. (ctd por Schmidhuber 78)

El pueblo de Tamba, como el poema, es una máscara de la Poesía que incluso lleva su mismo nombre. Así como el monstruo del Dr. Frankenstein fue construido con fragmentos de cuerpos en putrefacción, pero que alguna vez estuvieron animados, la imagen de Tamba—su mascarilla mortuoria— son los restos de los naufragios que ha causado, pues la luz con que brilla por las noches provoca “catástrofes, enfermedades, locuras y azares” (78). El naufragio es el resultado inevitable de la contemplación de la Poesía. Los restos de la nave del poeta conservan la memoria del encuentro terrible. Así concibe Gorostiza al poema: como una ciudad hecha con residuos de naufragios que atestiguaron la presencia invisible de la Poesía. La maldición que pesa sobre Tamba recuerda el destino trágico del creador. Al cobrar vida en la materia, la Poesía comienza a vivir y a morir, a hundirse en el fondo del lenguaje cotidiano.⁵² El texto, incompleto, no desarrolla el dilema de los protagonistas, que

⁵² En diferentes textos, como pequeños metarrelatos, es posible encontrar varias escenas de naufragios similares a esta. Los restos de la catástrofe son las imágenes que el poeta logra rescatar de la devastadora contemplación de la Poesía, con las cuales arma su texto. Así, por ejemplo, en “Adán” el yo lírico contempla por la ventana un “jardín de otoño”. Lo que ve al otro lado del cristal del lenguaje no es un jardín real, sino un jardín-náufrago identificado con Simbad: “Roto, deshecho en el prisma de esa lluvia, / ay, Jardín el Marino, qué recuento, / qué flaca suma resta / de tu precioso cargamento” (“Adán” 96). El poema es un “catálogo de ruina” del encuentro con la Poesía, que termina en naufragio. Lo mismo sucede en el poema “Panorama”, donde la única imagen que sobrevivió a la catástrofe es la luna: “En la esfera celeste de tus ojos / de noche. / La luna adentro, muerta, / en el gracioso número del naufragio” (“Lección de ojos. Panorama” 98). Jorge Cuesta empleó una alegoría muy parecida para describir la sorpresa que le causaba *Muerte sin fin*, con la diferencia de que convierte los restos del naufragio en el botín de un pirata:

La unidad del sentimiento en la poesía de José Gorostiza es, pues, también su interioridad. Esta poesía no se da en la superficie exterior del alma. La fuerza y la pureza de su lenguaje son el cargamento que trae el navegante que pudo volver a la tierra natal a través de los mares más anchos y peligrosos. Antes de que el consumo disponga de los frutos de esta piratería feliz, el espectador los ve extendidos a favor de un orden que le es tan extraño como fascinante. Tal parece que los bienes todavía son objeto del heroico litigio en que fueron arrebatados. Tal parece que todavía está

seguramente constituiría el meollo de la obra, pero sí nos muestra el final trágico: Tamba decide unirse al náufrago y la ciudad se hunde.

El sacrificio de Lembá y Cabellos de Oro

“Huracán, el corazón del cielo” presenta una historia de amor entre el guerrero maya Lembá y Cabellos de Oro, ya mencionada en el capítulo 2. Como se mostró, el personaje de Cabellos de Oro puede interpretarse como una personificación alegórica de la Poesía. En este sentido, Lembá podría interpretarse también como una representación del poeta. El desenlace del argumento es la puesta en escena del dilema del creador con el mismo modelo de la muerte de Tamba al unirse al náufrago. Mientras la pareja está separada porque Lembá dirige una campaña militar, una terrible sequía se desata en la ciudad y un sacerdote, movido por una intriga amorosa, indica que los dioses exigen el sacrificio de Cabellos de Oro para calmar su ira. Entonces la joven, la Poesía, decide sacrificarse: “En un raptó supremo en que su antigua fe católica se funde extrañamente con la fe de su pueblo, acepta ofrecerse al corazón del cielo” (11). Cabellos de Oro está a punto de arrojar al cenote sagrado cuando vuelve Lembá del campo de batalla. Al instante comprende lo que va a suceder. “¿Es necesario?”, pregunta. Este es el dilema del creador. En efecto, el sacrificio de la Poesía es necesario para que el poema exista:

Entonces Lembá se dirige a Cabellos de Oro, en el borde mismo del cenote, y tomándola suavemente por la cintura, se arroja al fondo con ella.

Un relámpago cruza el cielo; se oye el trueno cercano y el huracán se desata sobre la población en señal de que era este desposorio el que estaba en el designio de los dioses” (11)

Gorostiza, pues, describe la unión de la Poesía eterna con el poeta mortal como un desposorio que genera vida —la vida del poema, el huracán que acaba con la sequía y hace reverdecer los campos— y también muerte: la de los protagonistas.

3.2.2 La puesta en escena del dilema del amante

A la par de los textos que hablan alegóricamente del poeta y sus dudas, otros proyectos de largo aliento de Gorostiza son protagonizados por un hombre enamorado y tienen como

operando sobre ellos la magia clandestina de la creación. (“Muerte sin fin”, de José Gorostiza” 488-489)

tema central su dilema: amar a la mujer de carne y hueso o amarse a sí mismo abstrayendo a la mujer en el pensamiento. La lógica de este dilema es equivalente a la del poeta. Crear significa otorgar la muerte. No crear implica cerrar el paso a la vida. Pero, ¿en qué sentido considera Gorostiza al amor como un acto creador? ¿A quién o a qué da vida?

En primer lugar, a la mujer amada, que abandona su idealidad para encarnarse en la materia, en el cuerpo que los brazos del amante estrechan. El paso del amor platónico a la pasión amorosa consumada es un paso del no ser a la vida. Pero ese paso contamina a la idea con un destino mortal en la carne. ¿Cuál es la otra opción? “Ahogar” a la mujer, asfixiarla en la prisión intelectual de una idea o un concepto frío. La muerte acecha por los dos extremos del dilema y Gorostiza lo capta con cruel precisión:

Te quiero, comienzo a apoderarme de ti y sin mí ya no eres tú, eres una tú inmóvil, muerta.
Te quiero, no quiero, te abrigo en mí, muerta, matada por mi amor. Así el dilema: matarte si te quiero o no quererte para que vivas. Si te poseo, te destruyo; si te conservo, no te tengo.
¿Cómo quererte sin destruirte?⁵³

Pero no sólo es la mujer quien cobra vida y muerte mediante el amor. También el hombre, antes de encontrar a su amada, no es más que un fantasma o un embrión de sí mismo, del hombre que llegaría a ser en la plenitud del amor. Cernuda lo sabía cuando escribió a su amor: “Si no te conozco, no he vivido; / si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido” (85). Gorostiza convirtió esta idea en una bella alegoría: la de la mujer que es un reloj de viento, es decir, una lira eólica que transforma algo inmaterial como el aire en algo tangible:

Reloj, que no mujer _
el viento contra ti
(cuajando) la espuma que te asciende
te hace nacer, otra Venus, de tu ropa;
te circunda en colores la cara
te hiere el labio
con su lengua áspid congelada,
echa a volar entre hojas secas
el humo de oro
que caía en crecida incoherencia ...
no con el viento acompasado sola
pero mujer,
reloj de viento. (“Esto” 249-250)

⁵³ José Gorostiza, “Muerte de hielo”... págs.. 204-205.

La alegoría resulta extraña, pero no revela toda su belleza hasta que Gorostiza explica que ese viento transformado por la mujer en vida es el hombre que la ama:

Las manos participan de la naturaleza del viento. Te recorrí toda con ellas. De ahí que, faltando tú, sean unas manos sin objeto, un viento sin árboles, mar o tierra que le resistan, como ese pobre viento helado, estéril, sin viento; como esa inmóvil nada exangüe entre las estrellas. (El viento como la circulación de la sangre –tarde quieta, sin viento, exangüe). (“Residuos” 194)

El hombre que no ama, tampoco vive. Es un ser inmóvil, helado, estéril, exangüe. Pero el hombre que ama, nace en sí mismo. Y, al cobrar vida, empieza a morir. Añade al asesinato un suicidio. El amor condena a muerte a los amantes. El desamor los priva de la vida. A desarrollar este dilema están dedicados la mayoría, si no es que la totalidad, de los apuntes y borradores para diferentes proyectos poéticos que existen en el archivo de Gorostiza y que Guillermo Sheridan publicó en *Poesía completa* bajo el título de “Poemas inconclusos”, así como algunos textos de *Del poema frustrado* que, como se intentará mostrar, son fragmentos desprendidos de esos proyectos.

Narciso y Tiresias, hermanos siameses

En el cúmulo de textos incompletos, borradores, anotaciones, recopilaciones de citas e índices provisionales pueden distinguirse al menos cinco proyectos distintos con diferentes grados de desarrollo. Dos de ellos, “Muerte de fuego” y “Muerte de hielo”, posiblemente constituirían un solo texto, mientras que los otros tres, “La feria”, “El semejante a sí mismo” y “Nocturno”, retoman material de los primeros y lo reelaboran. Resulta difícil reconstruir de forma independiente cada uno de esos proyectos, pues muchos pasajes que originalmente pertenecían a uno después fueron reutilizados en otros, pero hay una clave que permite orientar al lector en su recorrido: los protagonistas de todos ellos son dos personajes, unos hermanos siameses que alegóricamente –y la alegoría queda explícita en diferentes pasajes– representan la dualidad cuerpo/espíritu. El hermano cuerpo se llama Tiresias, mientras que el hermano espíritu es Narciso. La voz poética que nos habla en todos estos textos es la del espíritu, cuyo receptor constante –salvo cuando habla con la mujer amada– es el cuerpo, a quien se dirige en segunda persona casi siempre por su nombre. Solo en un momento, como una pista metatextual, el espíritu revela la identidad de su hermano: mientras pasean en el carrusel de una feria –que representa la realidad

material— montados en un “marranito”, el espíritu le propone a Tiresias que intenten escapar del lugar —de la vida y la muerte— por alguna brecha. El pasaje describe los juegos de la feria: el caballito del carrusel, que alegóricamente es Ulises transformado en su caballo y atrapado en una isla giratoria, o la rueda Ferris —rueda de la fortuna. Entonces, en una súbita aposición, el espíritu llama a su hermano así, “cuerpo”, en lugar de “Tiresias”, cuando le pide quizás que se afiance (en el borrador queda el espacio en blanco para el verbo) al marrano del tío-vivo que montan:

Debe haber una brecha,
 una (ventana) (salida)... [pero afiánzate a mí mientras te hablo,
 pero en sordina de una callada cerca (tapona)
 el (alerta) (lento) caracol de los oídos
 (que) una entubada cizca de manubrio
 Te (nos) llama desde la isla giratoria
 donde el prudente Ulises ()
 salta graciosamente transformado (quien viaja)
 en su propio caballo de madera,
 [en donde tú, a tu vez, _ inmenso (bañado, teñido)
 (en el maná de luces que descarga (llueve)
 (en su _ embriaguez la rueda Ferris,
 ay, a tu vez, *oh cuerpo*, te _ (...ías)
 en un pingüe marrano de tío-vivo. (“Debe haber una brecha” 233-234)

Narciso, el espíritu, representa el anhelo del hombre de escapar de la materia y de su ciclo de vida y muerte. Pueden citarse como referente de este personaje el Narciso clásico, de quien Gorostiza retoma su “testismo”, su rechazo intelectualista a la vida: rechazó el amor de las doncellas y de la ninfa Eco y, en cambio, se enamoró fatalmente de su propia imagen. Sin embargo, según palabras de Gorostiza, este personaje también dialoga con el Divino Narciso de Sor Juana, es decir, con Cristo, revés del Narciso clásico en tanto que se distingue por su sacrificio amoroso. Así, la identidad clásica y la cristiana representan los dos polos del dilema, vivos en la compleja personalidad del Narciso de Gorostiza.

Tiresias, el cuerpo, es en cambio el fundamento de lo que Gorostiza llama el “hombre numérico”, “hombre de tierra” u “hombre vegetal”, cuya descripción puede leerse en el apartado de “Residuos” que se conserva en sus notas: “Cada día más viejo —no como individuo, como raza— con la fatiga, las lacras y los muertos de los ancestros, más viejo que mis abuelos, la vida llega a mí maltrecha, usada” (195). En este sentido, los principales rasgos que Gorostiza rescata del mito clásico son la longevidad del personaje, su

experiencia de haber sido tanto hombre como mujer, su ceguera –que para el autor es la ceguera intelectual del cuerpo– y el hecho de que, después de muerto, conserva su espíritu y su don de profecía en el Hades, donde lo visita Ulises. Es un guía infernal. Otro referente necesario para entender al Tiresias de Gorostiza es la versión de *The Waste Land*, poema que cita recurrentemente en los papeles de trabajo que presentan a los siameses. En el texto de T. S. Eliot, Tiresias destaca por su experiencia dual de hombre/mujer, pero también por su carácter alegórico: él no solo fue hombre y mujer, sino que es todos los hombres y todas las mujeres, lo que le da una perspectiva distinta de la realidad:

Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias. What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem. (64)

Del mismo modo, en los proyectos de Gorostiza, al contemplar a su hermano, a cuya cadera se encuentra “crucificado” (“Nada te duela” 230), y al darse cuenta de que no puede separarse de él, el espíritu afirma:

Yo soy la tierra (humus) en que germina otro espíritu (conexión Eliot, Song of Simeon) ... 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 [sic], como la serpiente cambia de piel. (“La feria” 210-211)

Song of Simeon, en efecto, apunta en la misma dirección. Dos versos en particular son evidentes: “I am tired with my own life and the lives of those after me, / I am dying in my own death and the deaths of those after me” (37). El hombre individual vive y muere una vez, pero Tiresias-Narciso es todos los hombres: ha experimentado ese ciclo de la materia en incontables ocasiones desde la creación del hombre, de modo que el espíritu ha tenido la oportunidad de contemplar las dos caras de la moneda. Y esta contemplación le ha dado la conciencia de su propia inmortalidad en la materia. Tiresias no puede sacar provecho de la experiencia porque la “inútil fecundidad” de su mano “todo lo contamina de vida –es decir de muerte”, pero Narciso, que es el “pensamiento alucinado” que lo atestigua, sí puede ver las dos caras, de modo que codicia el reposo de vivir fuera del tiempo y la materia: “de su sed y su fatiga se construye en el cielo inclemente el espejismo de la eternidad” (B 348).

Narciso, pues, sería a Tiresias lo que la “mirada muerta” al poeta o –como se verá más adelante— la Inteligencia al Dios de *Muerte sin fin*. La combinación de las

características de ambos hermanos convierte al siamés en un sujeto idóneo para experimentar el dilema del amante-creador. Este par de personajes –o personaje dual– encarnan simbólicamente a todos los individuos de la especie, con sus vidas y sus muertes a cuestas, lo que les da una perspectiva distinta del amor. El hombre puramente corporal llamado Tiresias se enamora de una mujer, la misma que su hermano, el espíritu, solo contempla. Pero el amor del cuerpo, a diferencia del platónico, es una fuerza que da vida y muerte. Su resultado es trágico tanto para el amante como para la amada: “Muero.- estás dañada de mí, ya no eres tú, soy yo mismo; es mi egoísmo que se provee de alimento, eres una víctima de mi vida que te sacrifica, etc. Te odio con toda la repugnancia que siento por mí” (“Muerte de hielo” 204).

Además, Tiresias no sólo lleva a cuestas las muertes de sus antepasados, sino la de sus futuros descendientes, lo que le da al amor una carga adicional de crueldad y tortura. No sólo mueren los amantes, sino que, al amarse, como propone Eliot, siembran en el jardín un cadáver que florecerá. Por eso Narciso lamenta con el cuerpo “las muertes que engendrarás un día” (“House Party” 247-248), y duda.

“Muerte de fuego”

A partir de la asociación alegórica de la vida y la creación con el fuego –en oposición al hielo de la abstinencia–, pero llevándola al terreno de la pasión amorosa, José Gorostiza planeaba escribir dos poemas complementarios que llevarían los títulos de “Muerte de fuego” y “Muerte de hielo”, de los cuales sólo quedan algunos apuntes preparatorios. El contenido de estos apuntes, sin embargo, permite conocer cuál habría sido el tema.

Muerte de fuego –claramente influido por “El sermón del fuego” de *The Waste Land*– hablaría sobre “el amor como fuerza que posee y aniquila; que ciega y embriaga – fuerza que viene de lejos en la carne: los apetitos de los monstruos, etc.- panorama actual: que me crucifica en un lecho fatigado por otros cuerpos. Las enfermedades y el dolor” (“Muerte de fuego” 202). En otro lugar de sus apuntes, Gorostiza anota: “Los sonetos.- (muerte de fuego o Isla del cielo).- Se inicia la dirección contraria, anunciada ya en “Tan-Tan”: esta muerte, este fuego, es la vida; la tentación de eternidad es el demonio” (ctd por Sheridan 16). Se trata, pues, de un texto donde el protagonista toma la decisión opuesta a la del Dios de *Muerte sin fin*. En lugar de abstenerse del acto creador, como aconseja la

Inteligencia, y refugiarse en una “isla del cielo”, hace caso al diablo y se entrega a la vida y muerte en la materia, en los sentidos, en la pasión amorosa, en el fuego.

El proyecto cuenta con un índice de cinco partes, cada una de las cuales tendría un epígrafe propio. La primera parte, “Muchas caras – Presentación de personaje. Elusividad”, tendría como epígrafe el “Sermón del fuego” de Buda. La lectura del sermón budista revela desde el principio muchos puntos de comparación con las ideas de Gorostiza sobre la constante vida y muerte de la materia:

Todo, oh monjes, está en llamas. ¿Qué es, pues, oh monjes, lo que enciende este fuego? El ojo, oh monjes, está en llamas, las formas están en llamas, la conciencia visual está en llamas, el contacto visual está en llamas. Todo lo que se produce condicionado por el contacto visual, ya sea agradable, penoso o ni agradable ni penoso, todo ello está en llamas. ¿Qué es lo que enciende este fuego? Lo enciende el fuego del deseo, el fuego del oído, el fuego del error; lo encienden el nacimiento, la vejez y la muerte, las penas, las lamentaciones y los dolores, la tristeza, los tormentos. (180)

Estos dolores son los que el dios de *Muerte sin fin* sueña pero decide reprimir. Su Inteligencia finge la “emoción de substancia adolorida” del lodo —es decir, del hombre de tierra—, pero “no le infunde el soplo que lo pone el pie” (“Muerte sin fin” 122). Para Buda la vida en el cuerpo y todo lo que resulta de ella “está en llamas”, es decir, está viviendo y muriendo. Está transcurriendo. Es agua que se está evaporando, en lugar de permanecer congelada: “El oído está en llamas, los sonidos están en llamas... La nariz está en llamas, los olores están en llamas... La lengua está en llamas, los sabores están en llamas... El cuerpo está en llamas, las cosas tangibles están en llamas” (Buda 180). Pero, continúa Buda, no sólo los sentidos, sino también “el espíritu está en llamas, las ideas están en llamas, la conciencia mental está en llamas, el contacto mental está en llamas” (180-181).

La segunda parte está indicada como “Presentación. La fiesta.” Su epígrafe es “Cantar de los Cantares, 8-7”. El pasaje —retomado aquí desde su inicio en el versículo anterior— es el siguiente:

Que es fuerte el amor como la Muerte,
implacable como el Seol la pasión.
Saetas de fuego, sus saetas.
Una llamarada de Yahvé.
No pueden los torrentes apagar el amor,
ni los ríos anegarlo.

Si alguien ofreciera
 su patrimonio a cambio de amor,
 quedaría cubierto de baldón.
 (*Biblia de Jerusalén*, Cant. 8. 6-7)

Si, como afirma Buda, el hombre “está en llamas”, la pasión amorosa es un fuego más fuerte aún, como la suma de dos incendios atizada por el viento.

La tercera parte se titula “Presentación Tema III”. Su epígrafe también proviene de la Biblia: “Apocalipsis 20-12 a 15”. Se trata del pasaje del juicio final donde la muerte es destruida mediante el fuego:

Y vi los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el de la vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras.

Y el mar devolvió los muertos que guardaba, la Muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban, y cada uno fue juzgado según sus obras.

La Muerte y el Hades fueron arrojados al lago de fuego —este lago de fuego es la muerte segunda— y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego (*Biblia de Jerusalén* Ap. 20. 12-15).

Este pasaje de san Juan es un eco de las palabras de Jesús citadas por san Mateo: “Entonces [el Rey] dirá también a los de su izquierda: ‘Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y sus ángeles’” (*Biblia de Jerusalén* Mt. 25. 41).

La cuarta parte se titularía “Fijación. Narciso consulta la hora”. Este proyecto sí llegó al nivel de borrador, pero algunos años después, como parte de “El semejante a sí mismo”. Narciso, el espíritu, contempla a una mujer que, ante su mirada, se presenta alegóricamente como el “reloj de viento”, la lira eólica que transforma el aire en vida y que hace nacer al hombre en sí mismo. Su epígrafe hace alusión a una gran obra y a una idea “Goethe. Fausto. Idea de la Flammenthod” (“Epígrafes” 199). En alemán la palabra compuesta *Flammentod* —Gorostiza intercala equivocadamente una hache— significa muerte de fuego. El término está tomado de “Selige Sehnsucht” (“Feliz anhelo”), poema del autor persa Hafez de Shiraz que Goethe recogió en la sección “Buch des Sängers” (“El libro del cantor”) de su antología *Diván de Oriente y Occidente*. El texto emplea un tópico antiquísimo: el de la mariposa fatalmente atraída por el fuego, pero en un contexto de “hombre de tierra”, es decir, de la concatenación de nacimiento y muerte. Es la mariposa la que parece desear la vida y la muerte por fuego, la *Flammentod*:

No lo digáis a nadie, sino a los sabios,
 porque la masa en seguida se burla

y yo quiero alabar eso viviente
que anhela la *muerte en las llamas* [Das nach *Flammentod* sich sehnet].

En el frío de las noches de amor
que te engendró allí donde engendraste,
te invade una extraña sensación
cuando alumbra la vela tranquila.

Ya no permaneces abrazada
en las tinieblas de la oscuridad
y un nuevo deseo te impulsa
hacia una más elevada unión.

Ninguna distancia te complica;
llegas volando, desterrada
y al final, ávida de luz,
tú ardes, mariposa.

Y mientras no puedas tener esa luz,
esto: ¡muere y llega a ser!
Tú eres sólo un triste huésped
sobre la tierra oscura

¡Y si aun así surgen cañaverales
para dulcificar los mundos!
¡Que pueda, entonces, lo hermoso
fluir de mi pluma! (Goethe, “Feliz anhelo”)

En cuanto a la vinculación que hace Gorostiza de la *flammentod* con el *Fausto* de Goethe, la palabra no aparece en el texto, por lo que debe tratarse más bien del concepto general. Fausto, justo antes de encontrarse con Margarita, le dice a Mefistófeles: “Cuando siento, y para expresar mis sentimientos y delirios busco nombre sin hallar ninguno; cuando me revuelvo en el mundo, llevado de todos mis sentidos, tratando de apropiarme las palabras más sublimes y llamo eterno e infinito a este fuego que me abrasa, ¿es también, acaso, mentira diabólica?” (105). Podría tratarse, pues, de este amor entendido como un fuego que consume, o podría ser tal vez una referencia, como el tercer epígrafe, al fuego del infierno en el juicio universal; ese fuego en el que Margarita temía arder por las consecuencias de su amor desordenado con Fausto en el final de la primera parte de la obra, o ese del que el protagonista es rescatado providencialmente al término de la segunda.

La quinta y última parte repetiría el título del poema, “Muerte de fuego”. Su epígrafe sí fue transcrito por Gorostiza: “Eliot. The Waste Land 1.- Burial of the Dead. “That corpse you planted last year in your garden – Has it sprout?”⁵⁴ Se trata una vez más del fundamento poético del “hombre de tierra” u “hombre numérico”, ese personaje que

⁵⁴ José Gorostiza, “Epígrafes”... pág. 199.

encarna simbólicamente a todos los individuos de la raza, con sus vidas y sus muertes auestas.

Esto es todo el material que, al menos en los fragmentos publicados por Guillermo Sheridan, se conserva del proyecto “Muerte de fuego”. Aunque no conocemos borradores del desarrollo, el conflicto que aquí se delinea es, a grandes rasgos, muy parecido al que experimenta el siamés enamorado en “La feria” y, sobre todo, en “El semejante a sí mismo”.

“Muerte de hielo”

Con base en la asociación de lo frío con la inteligencia y el no ser, no crear o no amar, Gorostiza planeó “Muerte de hielo”, el poema que sería la respuesta a su “Muerte de fuego”. En sus papeles de trabajo se conserva la redacción que hizo del “TEMA POR DESARROLLAR”:

El punto es fundamental: te quiero, comienzo a apoderarme de ti y sin mí ya no eres tú, eres una tú inmóvil, muerta. Te quiero, no quiero, te abrigo en mí, muerta, matada por mi amor. Así, el dilema: matarte si te quiero o no quererte para que vivas.- Si te poseo, te destruyo; si te conservo, no te tengo.- ¿Cómo quererte sin destruirte? (“Muerte de hielo” 204-205)

Se trata, pues, de una concepción del amor simétricamente opuesta a la del fuego, que recorre el mismo camino, pero en sentido contrario: “El ciclo amoroso de la pasión al desprecio, de la turbación afectiva al concepto frío” (206). El punto de partida del protagonista del poema es la muerte de fuego y su objetivo es la muerte de hielo: “No puedo retener el movimiento que empieza aquí y acaba allá, no puedo aislar una línea, menos a ti misma. La eternidad me huye. Todo se me derrumba y se me pudre, todo está pereciendo en mis manos (Midas)” (206). Este Midas es un fundamento del Tiresias de Gorostiza, el hombre de tierra que transforma en vida y muerte todo lo que toca, todo lo que ama. El amante trata de renunciar a la pasión que lo tienta con la perversa dulzura de la muerte —“este morir a gotas / me sabe a miel”, dice el diablo en *Muerte sin fin*— para sustituirla con un amor agrio, disciplinado, intelectual:

Idea del amor como aspereza, acritud.- amor frío – sin rocas, ni pájaros – tenaz, obstinado, rencoroso (imagen del témpano, pura combustión o fusión lenta) ... Porque se trata de salvarlo de la muerte, de sacarlo al placer de los sentidos – ojos que escancian, manos, boca-. Todo eso lo acaba en su propia combustión.- Arrancarlo de ahí y ponerlo en la inteligencia, donde dure (“Un soneto sobre Qué hosco amor” 197).

El amante, temeroso de la vida, trata de apagar el fuego de su pasión para rescatar de la muerte a su amada y colocarla en la eternidad del hielo:

¿Cómo detener tu fogosidad (en el poema se logra), tu transitoriedad (imagen Josué)? Cada palabra que dices, a cada ademán te me vas. Estás siendo porque estás dejando de ser. Yo te salvo: te nombro, te recuerdo. Todos náufragos que nos tendemos tablas. (Oh, si pudiera guardar una sonrisa de esta catástrofe.) (“Muerte de hielo” 206)

Sin embargo, el amor de la muerte de hielo trágicamente está condenado al fracaso porque su precio es sacrificar también su vida: “Pero no, te me estás muriendo: te abrazo ya ceniza, ya concepto entre mis manos. Te maté yo”. Lo que queda de la mujer amada es solo una idea: “Esa otra tú, de donde tú sales, que es la ausencia de ti” (206).

“La feria”

El proyecto titulado “La feria” ya presenta abiertamente como protagonista a los siameses y el escenario donde ocurren las acciones es una feria de pueblo que, con el colorido de las piñatas, la velocidad de los juegos mecánicos, el aroma de fritangas, la música de los cilindros, el hacinamiento de personas de clases populares y el bullicio de las carpas, representa alegóricamente al mundo, a la vida y la muerte en la materia. Quizá sea el proyecto que cuenta con los borradores más desarrollados. Iba a tener tres partes. La primera, titulada “Mneme (historia, recuerdo)” o también “Monólogo en un fondo de feria”; la segunda, “Melete (la meditación)” o “El inquilino”; y la tercera, “Aeidé (el canto)” o “La tertulia del hombre numérico”.

“Mneme” o el “Monólogo en un fondo de feria” estaría compuesto, a su vez, por varias estancias, que pueden rastrearse en la edición de Sheridan. En la primera, titulada “Dime, Tiresias” (B: 220-223), el espíritu le pregunta al cuerpo si recuerda la historia de la materia, desde el origen del mundo hasta la invención del fuego:

Oye, Tiresias, corazón de palo (madera)

 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?
 Pausa ciudad
 Dime ¿no oíste - vientre de lodo,
 el monstruoso-.
 3ª ****
 en el parque de

 evidencia dormida
 los grandes hielos (hiedra)
 las cavernas – el lenguaje
 y el fuego
 ojo a las montañas (220-221) (“Mneme/Morfología” 220-221).

Entonces, al contemplar el caos de la feria, Narciso le pide a su hermano que lo guíe, como Tiresias a Ulises o Virgilio a Dante, a través de ese infierno.

Dime, Tiresias, germen de inmundicia:
 ¿Qué no podré cruzar este nutrido
 arrecife de caras
 (ennegrecidas, ay, al humo lento)
 en los turbios mecheros de petróleo? (B: 223)

En las dos siguientes estancias, “El indio” (B: 212, 224, 230-231) y “El criollo” –que posiblemente Gorostiza fundió en una sola–, Narciso contempla a esos hombres y los descubre como una especie de ángeles que, a la manera del Génesis pero en un movimiento inverso, les prohíben la salida de la feria hacia el paraíso que está afuera:

Me hieren esos tristes
 policromados ángeles
 que al duro torso
 tatuada lucen el ascua de un sarape;
 me hieren en la entraña
 el diente de oro de esa risa obscena
 y el áspid de esa mirada
 que impide nuestra fuga
 mejor que no la fría
 rectitud de una espada. (B: 224)

La cuarta estancia, “Te pregunto ¿Qué hacemos aquí? ¿Por qué no salimos de este infierno de litografía?” (B: 225), introduce lo que se convertirá en un *leit motif*: la isla del cielo. Este lugar que el espíritu añora y que los ángeles-indios resguardan, es lo opuesto al infierno-feria en que habitan. Gorostiza lo presenta con los atributos alegóricos del no ser, del no crear, de la pureza eterna:

Todo este infierno de litografía

¿qué no podré cruzarlo ciego y sordo
 puesto el rumbo a la isla _
 de una eminente edad?
 La edad que cumple el agua en el remanso
 y el espejo en la hondura
 y en la latitud (pureza) (anchura)
 el alta claridad del mediodía
 y que acaso _
 cumplí en la alegría
 remanso, hondura
 claridad del alma.
 ¡La edad que cumple Dios el sábado! (B: 225)

En la siguiente estancia, “Nuestra ficha, Tiresias, nuestra ficha” (B: 226), los siameses juegan a la lotería con granos de maíz. El grado de avance de esta sección es muy pobre y su sentido no queda claro sino en los borradores de “El semejante”. Tiresias cometerá un crimen, será condenado por el ángel y “una sirena más alta, con su mano etérea, inasible, te cancelaría en su tablero, con un grano de maíz en el ombligo”. (B: 239). Por lo visto, la realidad se habría invertido. Los jugadores de lotería se habrían convertido en las figuras del tablero, mientras que los personajes de este, como la sirena, serían ahora los jugadores que deciden su vigencia.

Tras otra estancia difícil de rastrear y que tendría un carácter más bien de ambientación (“Ante esta diversidad de gentes y cosas: la piñata, enumeración, los refrescos, las fritangas”), el desarrollo de la diégesis vuelve a avanzar. En “Pero mira esa brecha” (B: 233-236), el espíritu se aferra a la esperanza de que, fuera de la ruidosa feria, exista un lugar silencioso, una alternativa al infierno, y le propone al cuerpo la fuga:

Debe haber una brecha,
 una hendedura mínima
 por donde el ruido _ de la feria
 gotee su sangre de humo _ de feria
 sobre una celeste inmensidad,
 porque de allá –¿lo sientes?– entra un silencio a ráfagas
 un húmedo silencio de pasos (aún recientes)
 un silencio de huella en los umbrales
 que deja adivinar que afuera reina
 una desierta calle anestesiada
 en cuyos ojos de (morfina) flotan
 inútiles –moscas, moscas volantes– los faroles. (B: 233)

A continuación, el espíritu imagina cómo sería ese lugar idílico:

Porque mira... en pudiendo escapar, me gustaría
 situar nuestro monólogo
 no en una edad, (oh no) en un espacio
 firme, sensible al tacto, sólido,
 un espacio intocado hasta el delirio
 en el haz de sus _ dimensiones... (B: 234)

Entonces, para tratar de definirlo, compara este lugar con un cine, con una plaza de pueblo y con un “café de chinos”. Este último lugar le da pie para presentar a Chuang-Tzú como personaje y para interrogarlo:

como allá, en otros siglos los hundía
 en las montañas de la niebla
 cuando al romper la noche descendía
 gusanillo de
 la lenta procesión de los faroles
 un chino de marfil
 Chuang-Tzú
 que esgrima entre sus manos amarillas
 el celeste problema
 Chuang
 ¿Qué es en sí, una mariposa?
 ¿La espuma _ de tu sueño? (B: 236)

El sueño al que alude el poema es el que cierra el capítulo 2 del *Chuang Tzú*:

Antiguamente Chuang Chou (Chuang-tzu) soñó que era mariposa. Revoloteaba gozosa; era una mariposa y andaba muy contenta de serlo. No sabía que era Chou (Chuang-tzu). De pronto se despierta. Era Chou y se asombraba de serlo. Ya no le era posible averiguar si era Chou que soñaba ser mariposa, o era la mariposa que soñaba ser Chou. Chou y la mariposa son cosas bien diferentes. Así es el mudarse de las cosas (22).

Esta pequeña historia es en realidad la ilustración de la enseñanza filosófica que su autor desarrolla a lo largo del capítulo y que podría resumirse con sus propias palabras:

Por el **es** existe el **no es** y por el **no es** existe el **es**. **Aquello** y **esto** no son más que expresiones que han nacido ahora mismo. Nacen ahora y ahora mueren. Ahora mueren y ahora nacen. Ahora es posible y ahora no es posible. Ahora es imposible y ahora ya es posible. Porque **es** y porque **no es**; porque **no es** y porque **es**. Así el santo no va por ese camino, sino todo lo enfoca en el Cielo. Por eso, para él, todo **es**. **Esto** es también **aquello**, y **aquello** es también **esto**. En **esto** unifica al **es** y al **no es**. En **aquello** unifica al **es** y al **no es**. ¿Existe, en realidad, diferencia de **aquello** y de **esto**, o no existe, en realidad, diferencia de **aquello** y de **esto**?

El punto en el que el **esto** y el **aquello** no tienen su pareja es el quicio del *Tao*. El quicio está originariamente en el centro del círculo y desde allí puede corresponder a todo indeficientemente. El **es**, en aquella unidad, es inagotable. El **no es**, en aquella unidad, es también inagotable. Por eso se dice que no hay como haberlo entendido bien. Las cosas tienen su natural poder ser. No hay cosa sin su verdad. No hay cosa sin su poder ser... Citemos unos casos: un palo y una columna, una mujer muy fea y una beldad como Hsi

Shih. Son apreciaciones falaces. El *Tao* penetra por todos unificándolos. Distinguirlos es hacerlos y hacerlos es deshacer (su unidad). En las cosas mismas no se da ese hacerlas o deshacerlas. Se identifican volviendo a la unidad. Sólo quien lo ha comprendido, las identifica. Este no admite (esas distinciones). Sólo se sirve de ellas para el uso común. Este uso es lo que tienen de utilidad. Esta utilidad es en lo que se identificaban y su identificación es su logro. Con la consecución de su idoneidad han llegado a su fin. Basta con seguir la verdad. Bastar y no saber por qué basta, es lo que se llama Tao (14-16).

Cuando la vida y la muerte ya no se contemplan como opuestos, sino como una sola cosa, se las ha iluminado “en la luz del Cielo”; cuando el sabio reconoce que Chuang Tzú es la mariposa, pero también la mariposa es Chuang Tzú sin que haya ninguna diferencia, entonces se alcanza el Tao. Como se dijo más arriba, esta visión simultánea de vida y muerte es imposible para el hombre, pero no para Narciso; el hombre numérico que ha sido todos los hombres está en condiciones de hacerlo, pues ha vivido lo suficiente, y su amigo, el filósofo del café de chinos, le ha enseñado a mirar la unidad de los opuestos. El espíritu tiene así un momento de anagnórisis: “Chuang / ¡Oh dulce abuelo primitivo, / raíz lejana, / cimiento paleolítico / de una meditación inagotable, / única que es en sí toda la mariposa! (Ella es cuando se lanza al aire la sola mariposa que sueña)” (B: 235-236). Cuando el hombre logra la contemplación simultánea de vida y muerte, logra liberarse de la existencia material, es iluminado por la luz del Cielo y emprende el vuelo hacia la eternidad del sueño.

Esta reflexión conduce a la décima y última estancia de la primera parte: “Pero taponar” (B: 236-237). El espíritu se corrige. El lugar hacia donde deben huir no es propiamente un lugar. Utilizando los recursos alegóricos de tiempo y espacio, propone que su isla del cielo es más bien:

un tiempo sin edad, un tiempo adentro,
 es un lugar sin espacio, (putrefacto)
 crucificado a mis entrañas (nosotros)
 como a los goznes tú de mi _ (delicia)
 como yo a la delicia de tu carne,
 (ay, oprobio de la lengua
 que escondió la palabra palpitante, (borró)
 oprobio de la lengua mentirosa, (envilecida)
 porque no es eso, no, no es una edad
 no es un espacio,
 es un amor –si este es el nombre– (acaso) (B: 236-237)

Así, la angustia de Narciso y su deseo de escapar se convierten en una tentación: la de no ser. Y la forma de lograrlo es el amor narcisista, el amor a uno mismo, la huida del tiempo

en la imagen del espejo. Así termina la primera sección de las tres que conformarían el poema.

La segunda parte, “Melete” o “El inquilino”, a diferencia de la anterior, no cuenta con un índice ni con un desarrollo explícito, pero varias pistas hacen suponer que el fragmento “El hombre de tierra”, que sería parte del proyecto “Nocturno. Las arengas”, podría estar relacionado. Este texto tiene una parte escrita en prosa a manera de argumento y un breve boceto en verso. Habla sobre la discordia entre carne y espíritu en su lucha por escapar de la muerte y alcanzar la eternidad:

Regocíjate porque en el desabrigo de tu albergue, que debes limpiar de murciélagos, el Inquilino (único que te puede habitar) oficiará el rito de los gusanos.

Hombre de tierra, pero de una blanca tierra exangüe: ceniza de una llama que nunca te abrasó.

Inútil fecundidad de tu mano que todo lo contamina de vida –es decir de muerte– en contraste con el pensamiento alucinado que de su sed y su fatiga se construye en el cielo inclemente el espejismo de la eternidad.

Los sentidos te impiden sentir: te ciega la distancia, te ensordece el ruido, te precipita el tacto. ¿Para qué perpetuar entonces una existencia imposible fuera de las condiciones que la determinan? ¿Eres más que un árbol en este sentido? ¿Te das cuenta, hombrecito orgulloso, de que estás hecho de tierra, de una determinada densidad del aire, de cierta humedad de la atmósfera, de cierta temperatura?

Eres una muralla entre Dios y tú mismo, porque el espíritu no puede habitar en la carne. La carne sí puede hacerse espíritu, mas descarnándose. (“Nocturno. Las arengas” 348)

Al parecer, la voz nuevamente es de Narciso, quien le reprocha a su hermano Tiresias el hecho de ser un estorbo para su unión con Dios y su huida del mundo material; el cuerpo le resulta un lastre.

De la tercera y última parte del proyecto, “Aeidé” o “La tertulia del hombre numérico”, al parecer no quedan borradores. Estaba planeado desde “Muerte de fuego”, donde se llamaría “La Fiesta”, pero no se realizó sino en los borradores de “El semejante a sí mismo” bajo el título de “House party (anagnórisis)” o “La fiesta en casa de Rolón”. Por lo tanto, su contenido se revisará en el siguiente apartado.

“El semejante a sí mismo”

Lo más probable es que Gorostiza abandonara en algún punto el proyecto de “La Feria”, al igual que los de “Muerte de fuego y “Muerte de hielo”, y aprovechara esos materiales para la escritura de “El semejante a sí mismo”, proyecto al que se refirió en varias entrevistas y

que vincula con la obra homónima de Juan Ruiz de Alarcón, pero también con el *Divino Narciso* de Sor Juana. La mención de la obra de Alarcón resulta natural por el tema amoroso del poema, pero la del *Divino Narciso* aporta un dato adicional a la idea del amor narcisista. Su modelo último es el amor, también narcisista, que el Dios judeocristiano tiene por el ser humano, en quien se contempla, pues lo ha creado a su imagen y semejanza:

El ser amado es uno mismo. Creo que a fuerza de buscar uno en una mujer, o muchas mujeres, se halla uno en sí mismo. El amor es un ejercicio de narcisismo. El amor es egoísmo puro. Cuando el hombre o la mujer se buscan sólo están impulsados por el deseo de indagar quiénes son... Ahí está el nudo, pues el amor es la imagen de Dios que sólo es posible verla si llegamos a vernos a nosotros mismos a través de la persona que llamamos amada. (ctd por Cervera, “Y ni una palabra más” 8-9)

Los protagonistas de esta obra son los mismos de “La feria”, Narciso y Tiresias. Pero si el proyecto anterior se concentraba en el intento de huida de los siameses y el amor narcisista aparecía como una disyuntiva sólo al final de la primera parte, en este segundo proyecto es ya el tema central. Aquí el dilema del amante y su solución trágica quedan mejor dibujados.

El texto comenzaría con un “Preludio”, muy probablemente el que Gorostiza publicó en *Del poema frustrado*. En efecto, si se lee tomando en cuenta que la voz poética es la de Narciso y que se dirige en segunda persona a Tiresias, cobra un nuevo sentido. El espíritu le dice al cuerpo:

Esa palabra que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfalleciente,
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! (91)

Como se mostró a propósito de la disyuntiva silencio/voz, esa “palabra” –equiparable a la palabra sangrienta que el Dios de *Muerte sin fin* trata de ahogar para no crear el universo y permanecer en su eternidad– es la palabra creadora, aún no pronunciada, que se hiela en la garganta al contemplar cómo todo lo que vive –la voz– está simultáneamente muriendo. Esa palabra, antes de pronunciarse, contiene en potencia la vida y la muerte, el tiempo y la voz: “Mira que, noche a noche, decantada / en el filtro de un áspero silencio, / [esa palabra] quedóse a tanto enmudecer desnuda, / hiriente e inequívoca / –así en la entraña de un reloj la muerte, / así la claridad en una cifra– / para gestar este lenguaje nuestro...” (92) Cuando

existe apenas en la imaginación del espíritu, es una palabra de hielo, pero al momento de convertirse en voz en la boca del cuerpo, se vuelve un fuego capaz de “fragar este universo insigne” que “nace como un héroe en tu boca” (B: 94), es decir, en la de Tiresias. El “Preludio”, pues, anticipa el tema y la tónica del poema.

La primera estancia se titula “Testimonio del hermano siamés” (B: 238-243). Cuenta con un desarrollo en prosa y otro en verso. Al parecer, Tiresias ha cometido un crimen: ha asesinado a la mujer que ama. Este asesinato no se describe, pero resulta natural atribuirlo a la muerte de fuego, al hombre de tierra. Es un asesinato alegórico: al consumir su amor, Tiresias ha dado vida, pero también muerte a su amada ideal y a sus descendientes. Narciso entonces le habla a su hermano con gran ternura. Si lo llamaran como testigo al juicio contra Tiresias, lo perdonaría. En primer lugar, porque el espíritu tiene una gran deuda con el cuerpo: es él quien le ha permitido relacionarse con el mundo a través de los sentidos y ponerse de pie. En un fragmento a la vez filosófico y lírico, Gorostiza pone en voz de Narciso un bello elogio de la relación entre el cuerpo y el espíritu, desde la infancia hasta la madurez y la inminencia de la muerte:

Y no te acuso (culpo) yo _____, yo no podría. = Te debo mucho.= Te debo todo, . = Desde que era pequeño y con sus perdidos hijos de tiempo, en tus brazos yo aprendí la delicia de las (), la temperatura, el peso... y con tus ojos alimentas a la luz. Yo aprendí el matiz y el color y (otros derivados: el aire, lo que está detrás y separa lo uno de lo otro y hace corpóreos los cuerpos y los hace opacos y radiantes... y con tu oído aprendí a no caer, a estar de pie y en él he disfrutado el lenguaje de mí mismo, oyendo interminablemente como en un espejo de sonido... [a la vez no hay nada en mí –como decían los viejos con su nativa sabiduría, que no te haya faltado a través de tu carne suicidarme gota a gota...] [No, yo no te acuso... a través de los años he aprendido a acoplarme, hemos aprendido a acoplarnos al peso hueco de cada uno, harto acudes, asustándonos el uno al otro, acordés, al unísono, en la exigencia de cada quien (asunto: espinas, cadena, prisión.) Te quiero, sobre todo, pues veo casi cuando entro en la muerte (que yo te creía) has mentido tierna, piadosamente, el límite entre la muerte y yo, mi muralla, mi fortaleza. No, yo no te acuso; yo no podría acusarte, sin execrarme [...] Yo no te acuso: al contrario, me siento capaz de disolverme en tus olvidos, como me hice en tus recuerdos, en la de tus experiencias... ¿pero qué si me dejas solo? (sensación de soledad, sin tu arrastre, sin el impulso de nuestra pared común). (B:238, 239)

Sin embargo, quienes acusan a Tiresias son los muertos futuros que ha engendrado, los cadáveres que ha plantado en el jardín: “te acusa la ceniza”. Narciso se niega a declarar en contra de su hermano y de sí mismo, pues no sólo se trata de un asesinato, sino de un suicidio, ya que el hombre comienza a vivir y morir también en la mujer que ama:

¿cómo podría,

si se me llama a juicio,
 ay, dime tú, cómo podría confesar este crimen (suicidio) (no)
 ante el candor de un puño de azucenas?
 ¿ni como, con qué manos de tiniebla (tachado de tiniebla) (taciturnas)
 abriría los brazos a la luz?
 ¿con qué siniestro grano
 habría, entonces,
 de emponzoñar el agua de mis pájaros, / para poder gritar ____
 “¡Está muerta [ahora sí] está bien muerta!” (B: 241)

La estrofa continuaría con una “vuelta al tema de la feria”, donde se ejecutaría la sentencia: en el juego de lotería, una sirena “cancelaría” del tablero a Tiresias colocándole un grano de maíz sobre el ombligo. Al final, según indicación de Gorostiza, hay una “vuelta al tema de que no la puedo sacar”. (B: 239) ¿A quién no puede sacar? A la mujer que ama. ¿Y de dónde no la puede sacar? De la fiesta en casa de Rolón, a donde el texto nos traslada con un salto un tanto brusco que ejemplifica la técnica cinematográfica que Gorostiza se proponía emplear en el proyecto.

La segunda estancia tiene dos desarrollos diferentes: “La fiesta en casa de Rolón” (B: 244-246) y “House Party (Anagnórisis)” (B: 247-248). Aunque son muy similares, hay una diferencia fundamental entre ellos. En el primer ejercicio, el interlocutor de Narciso sigue siendo Tiresias, mientras que en el segundo ya no se dirige a él, sino a la mujer amada. Esto se puede deducir por el cambio de masculino a femenino en las concordancias de la segunda persona y, sobre todo, por el sentido de la diégesis. En ambos la historia es la misma: los siameses y la mujer que aman se encuentran en una fiesta. Al contemplar el bullicio, Narciso tiene una anagnórisis: de pronto puede ver a las personas en su estado actual de vitalidad y, simultáneamente, en su estado futuro ante la inminencia de la muerte. Esta visión, que comparte con Tiresias en el primer borrador, le despierta un deseo de escapar de la vida hacia el no ser ahogando su palabra:

Mira cómo el grito (el lenguaje) se hiela en mi garganta, cómo me mutila el rostro una parálisis de estatua. Porque he visto que este mundo se gasta —una muerte, un destino, una luz— Mira, Gutierrez me tiende ya una mano descarnada, y he sorprendido en Rolón el cráneo mondo— Fulano en la actitud de firmar su testamento (o bien de sacar el dinero que reunió toda su vida) el tiro a la sien; está el heroísmo, el adulterio, el sacrificio, el asesinato, la tortura (Ismael) y cada cosa los está gastando. (B: 245)

La visión tiene un correlato poético. Narciso observa cómo el silencio del no ser se hace lenguaje de vaho —es decir, de vida tan breve como el vaho— en la ventana.

El segundo ejercicio, “House party”, sucede un poco más tarde, al amanecer, cuando la fiesta ha terminado y sólo quedan en calma los vestigios de la parranda. Entonces Narciso tiene una segunda anagnórisis, opuesta a la primera. Con su “ojo helado” contempla cómo todo, en la quietud, podría salvarse del fuego de la vida, incluida la mujer, a quien le cuenta su visión:

Ibas a desprenderte, por fin, ~~tú~~ libre
 de tu gruta de sombra,
 rescatada a las muertes innumerables
 que un día, juntas, hechas espiga en ti
 cimentaron – no en el aire ~~no~~, en el tiempo —la eternidad de tu tránsito;
 rescatada a las muertes que engendrarás un día:
 muerte que estrangula escondida en las células de la epidermis,
 la muerte de fuego que te quema los ojos
 la fina muerte airada
 que te punza el corazón, mientras duermes, con el alfiler de un sobresalto. (B: 248)

La tercera estancia, “CENTRAL-Isla Del Cielo”, muy probablemente estaba emparentada con el fragmento “Pero mira esa brecha” de la primera parte de “La feria”, reseñada más arriba, donde los siameses tratan de escapar de la feria-infierno hacia un punto fuera del tiempo, del espacio y de la vida. En este caso, se trataría más bien de escapar de la fiesta. Otro texto posiblemente emparentado con esta estrofa son los cuatro sonetos que, bajo el título “Presencia y fuga”, Gorostiza publicó en *Del poema frustrado* (B: 101-106), pues en el segundo de ellos aparece completa la frase “Isla del cielo”, como un epíteto de la “Forma”, a quien se dirige en segunda persona la voz poética de los sonetos II y III. Resulta complicado reconocer estos versos como parte del relato desarrollado en “El semejante”, pues utilizan un lenguaje alegórico –la forma, el agua– muy abstracto, más cercano al de *Muerte sin fin*. Esto probablemente se deba a que Gorostiza retomó ese fragmento y lo trabajó para su publicación individual. Sin embargo, la idea de fondo tiene mucho que ver con el dilema de Narciso y Tiresias enamorados. Con el lenguaje que opone infierno a cielo, movimiento a reposo, fuego a hielo, voz a silencio e insomnio a sueño, los sonetos de “Presencia y fuga” expresan el deseo de la voz poética de detener el curso destructor de la vida en una forma estática. La “isla del cielo” a la que Narciso desea huir junto a la mujer para rescatarla de la vida y la muerte es, justamente, esta Forma abstracta a la que el soneto invoca:

Te contienen, oh Forma, en el suntuoso
 muro que opones de encarnada espuma
 al oscuro apetito de la bruma
 y al tacto que te elige luminoso.
 Dueña así de un dinámico reposo,
 marchas igual a tu perfecta suma
 ay, como un sol, sin que el andar consuma
 ni el eco mismo de tu pie moroso.
 ¡Isla del cielo, viva, en las mortales
 congojas de tus bellos litorales!
 Igual a ti, si fiel a tu diseño,
 colmas el cauce de tu ausencia fría;
 igual, si emanas de otra tú, la mía,
 que nace a sus insomnios en mi sueño.(B: 102)

La siguiente estancia, “Narciso consulta la hora” (B: 249-250), gira en torno a la alegoría revisada más arriba, que presenta a la mujer como un “reloj” de viento en el que el aire – que es el amante– pasa del mundo de lo posible a la realidad de la carne. Consultar la hora significa, pues, contemplar narcisistamente a la mujer amada. En este punto se cumple el proyecto del poema. Narciso trata de salvar a la mujer y de salvarse a sí mismo mediante la contemplación de su reflejo. La mujer fue, al final, sólo un espejo en el cual el protagonista se encontró consigo mismo, pero también, por accidente, con otro personaje, con un “intruso”: Dios.

La quinta estancia llevaría por título “Inciso del intruso” y aunque no cuenta con un borrador propio, su idea central quedó asentada en el “Argumento” del proyecto:

El tema principal es el amor, descrito como un narcisismo, es decir, como un proceso de 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. (En estas circunstancias, se tropieza siempre con Dios, cerrándonos el paso. De una manera incidental, se le atribuye a Él una actividad semejante, buscándose en nosotros, en donde encuentra su eternidad. La eternidad es efímera.) (“El semejante a sí mismo. Argumento” 218)

Así pues, mientras se contempla a sí mismo en la mujer, Narciso descubre: “soy la imagen del que se ve en mí”. (B: 219).

Por la falta de un borrador, no queda claro cuál es la reacción del protagonista ante este descubrimiento. Sin embargo, a juzgar por el tono melancólico del siguiente y último apartado, parecería que lo afectó negativamente. “La Luna Quinta” (B: 251-253) tiene un índice propio, pero no desarrollado, salvo por algunas líneas que pintan a un personaje deprimido: “He aquí la Luna Quinta, adolescente... que encendida a deshoras robó el

drama”. (B: 253) “¿Pondré el radio? ¿Me tomaré un high-ball? ¿Me iré al centro, mejor, con un amigo? ¿Me arreglaré el nudo de la corbata? ¿o me echaré a llorar como un idiota?” (B: 251)⁵⁵

“El semejante a sí mismo” concluiría con un “Épodo”, muy probablemente el mismo de *Del poema frustrado*, que hace eco del “Preludio”. En él escuchamos por última vez a Narciso dirigiéndose a su hermano Tiresias.

“Monólogo de tímido”

Otro texto –ya comentado en el capítulo 2– que pone en escena el dilema del amante es el “Monólogo del tímido”, un texto narrativo inconcluso en forma de diario. Aquí ya no aparecen los siameses, o, al menos, no hay indicios para identificarlos. Sin embargo, el narrador expresa en pocas palabras la profundidad del dilema: amar a Marta, la mujer real de la que está enamorado, o preservarla mediante el arte. La diferencia con “La feria” o “El semejante” consiste en que, aquí, el protagonista toma la otra alternativa, opta por la mujer de carne y hueso:

Me lo explico todo. No puedo pensar en Marta como objeto del amor y a la vez como objeto de la poesía. En cuanto quiero abstraer, olvidando a la persona real, no consigo otra cosa que recordarla con mayor lucidez. ¿Qué hace? ¿Dónde está? ¿Quién la mira? No, el clima de mi poesía no es la tortura sino la diafanidad. Por otra parte –esto se lo dije hace poco a Marta– el poeta y la poesía son una misma cosa. Medran la una a expensas del otro y al contrario. Entregarme a mi obra equivale a entregarme a mí mismo, a disfrutar de mí... y si bien, al principio, esto es lo que yo quería, no es esto lo que quiero ya. Fui egoísta en el momento en que haciendo de Marta un estímulo, pretendí que ganara con ello mi poesía, es decir yo. Por fortuna, desde mi primer intento, caí en que me había equivocado y que era Marta, no yo, a quien buscaba. Ahora sólo ella me importa. Quizá, alguna vez, si llegamos a coincidir en el amor, podré encontrar en Marta, juntamente, a la mujer y a la poesía. (370)

⁵⁵ Gorostiza planeaba vincular este fragmento con alguna cita de Omar Khayyam (B: 205), tal vez el poema número 74 de las *Rubaiyat*:

Ah, Moon of my Delight who know'st no wane,
The Moon of Heav'n is rising once again:
How oft hereafter rising shall she look
Through this same Garden after me -- in vain! (29)

También para “La luna quinta” extrajo una cita de *The love song of J. Alfred Prufrock*, de T. S. Eliot: “Should I, after tea and cakes and ices, Have the strenght to force the moment to its crisis?” (B: 253). En general, la psicología del personaje de Narciso en los fragmentos de Gorostiza se asemeja mucho a la del personaje de J. Alfred Prufrock, con sus dudas, su neurosis y sus reticencias ante la mujer.

3.2.3 La puesta en escena del dilema de Dios

Después de revisar los textos protagonizados por el poeta –la voz poética de las *Canciones* y los textos de juventud no coleccionados, el hombre de la mirada muerta, el náufrago compañero de Simbad, el guerrero Lembá— y por el amante –los siameses Narciso y Tiresias, el narrador del “Monólogo del tímido”—, solo resta un personaje y un poema en el corpus literario de Gorostiza: el Dios de *Muerte sin fin*.

El dios trinitario cristiano, personaje escindido: Dios Padre y Dios Hijo

Como ya se mencionó, el autor afirma haber escrito este poema a partir de una reflexión teológica que no es relevante por su veracidad, sino por la belleza de su drama: “El proceso destructivo en la vida, nace con la vida misma y la acompaña. Tiene su origen en la creación misma, con la activación de la materia... nace del acto de la creación” (ctd por Martín 1). Crear o no crear, esa es la cuestión para Dios, pues pone en juego su propia integridad. Sin embargo, antes de analizar el personaje a la luz de su dilema y de su texto, es necesario tomar en cuenta que el protagonista de *Muerte sin fin* no responde a una idea filosófica de Dios ni corresponde a las características genéricas de la divinidad en una visión antropológica de las religiones, sino que se identifica específicamente con el dios trinitario del cristianismo. Gorostiza no crea su personaje de Dios a partir de la nada, sino que retoma al Dios cristiano y lo reelabora poéticamente conforme a su modelo de protagonista dual, escindido y dubitativo. Si no se entiende esto, tampoco se puede entender qué tiene en común este personaje con el resto de sus protagonistas ni se puede apreciar el sentido trágico que tiene para él la decisión de crear o no crear.

En primer lugar, si no se toma en cuenta el origen judeocristiano de conceptos claves en el lenguaje crítico de Gorostiza como “eternidad” y “pecado”, no se tiene el contexto adecuado para leer el texto. La eternidad, por ejemplo, es una idea inseparable de la concepción cristiana del Dios creador del universo. En su “Historia de la eternidad” – que, dada la fecha de publicación, Gorostiza probablemente leyó⁵⁶– Jorge Luis Borges

⁵⁶ “Historia de la eternidad” se publicó en 1936, antes de que Gorostiza comenzara a trabajar en *Muerte sin fin*. No existen referencias críticas directas de Gorostiza a obras de Borges, pero hay dos indicios que podrían indicar cierta familiaridad. En una carta dirigida a Alfonso Reyes el 15 de mayo de 1933, Gorostiza hace un comentario marginal sobre el artículo “Estornudos literarios” de Borges que apareció en *Monterrey* no. 8, el correo literario de Reyes. (*Epistolario* 289) Un año después, Jaime Torres Bodet escribe a Gorostiza desde

plantea que la idea de lo eterno, tal como la entendemos actualmente, fue “decretada” por el obispo Ireneo y tiene su expresión más acabada en el capítulo XI de las *Confesiones* de San Agustín. A diferencia de la eternidad concebida por Platón, que Borges describe como el “inmóvil y terrible museo de los arquetipos platónicos” (18-19), la eternidad cristiana nace de un debate teológico encaminado a sustentar el dogma de la igualdad de las tres divinas personas que conforman la Trinidad.

El Verbo es engendrado por el Padre, el Espíritu Santo es producido por el Padre y el Verbo, los gnósticos solían inferir de esas dos innegables operaciones que el Padre era anterior al Verbo, y los dos al Espíritu. Esa inferencia disolvía la Trinidad. Ireneo aclaró que el doble proceso –generación del Hijo por el Padre, emisión del Espíritu por los dos– no aconteció en el tiempo, sino que agota de una vez el pasado, el presente y el porvenir. La aclaración prevaleció y ahora es dogma. Así fue promulgada la eternidad, antes apenas consentida en la sombra de algún desautorizado texto platónico. (26-27)

En la historia de las ideas, pues, el concepto de eternidad está inextricablemente vinculado al misterio trinitario cristiano, que nos presenta a Dios antes de la existencia del tiempo y que resuelve la duda sobre lo que hacía antes de crear el universo. En la eternidad, que es un hoy perpetuo, Dios Padre engendra a Dios Hijo y del amor entre ambos procede Dios Espíritu Santo, pero no hay en esta operación ni un antes ni un después, porque el tiempo no existe. Las tres personas son anteriores a la creación, aunque ni siquiera la noción de “anterior” es adecuada, porque la eternidad es incompatible con la sucesión: está fuera del tiempo. Eternidad, creación y trinidad constituyen un solo misterio indisoluble con el cual Gorostiza dialoga de forma explícita tanto en sus teorías sobre la creación artística y el amor como en su poesía. Existen al menos dos indicios claros en dos obras distintas para sustentar esta lectura.

La primera referencia directa al misterio trinitario se encuentra en los poemas inconclusos. En una lista de apuntes para el proyecto de “La feria”, Gorostiza escribió: “Madurez, Sabiduría-El espíritu santo como el tiempo que viene a posarse en el hombro.” Y un poco más adelante: “Más sobre espíritu, que se posa en mí en la forma de una edad adulta-eminente edad, desde cuya cima se ve lo mismo la cuesta recorrida del pasado, el

Buenos Aires y ofrece enviarle libros de autores argentinos, entre los que figura Borges. (ctd en *Epistolario* 320) No es improbable, pues, que Gorostiza haya conocido “Historia de la eternidad” y que el texto haya tenido alguna influencia sobre *Muerte sin fin*.

futuro a lo más como un declive” (209-210).⁵⁷ Este par de anotaciones con apenas ligeras variantes se repite en la descripción del argumento para el proyecto de “El semejante a sí mismo”: “Madurez, Sabiduría-El espíritu santo como el tiempo que viene a posarse en el hombro. Más sobre espíritu, que se posa en mí en la forma de una edad adulta-eminente edad desde cuya cima se ve lo mismo la cuesta venida del pasado, el futuro a los pies como un declive” (“El semejante a sí mismo. Argumento” 219). La representación del Espíritu Santo como un tiempo que se “posa” en el hombro remite a la imagen de la paloma en la que se manifestó durante el bautizo de Jesucristo según el relato evangélico de san Mateo: “Una vez bautizado Jesús, salió luego del agua; y en esto se abrieron los cielos y vio al Espíritu de Dios que bajaba como una paloma y venía sobre él. Y una voz que salía de los cielos decía: ‘Este es mi Hijo amado, en quien me complazco’” (*Biblia de Jerusalén* Mt. 3. 16-17). Ese pasaje es la representación narrativa más plena de la revelación del misterio trinitario en la Biblia, pues en un mismo espacio y tiempo coinciden el Padre (la voz que dice: “este es mi hijo amado”), el Hijo (Cristo que sale de las aguas del río Jordán) y el Espíritu Santo (la paloma que baja del cielo). La mención del Espíritu Santo es explícita en el texto de Gorostiza y aparece vinculada al concepto de eternidad. La paloma de la que habla se posa en el hombro del yo lírico, que es un hombre atormentado por la contemplación de la fugacidad de la vida. En contraste, ella no vive sujeta al tiempo: pasado, presente y futuro se confunden en su día perpetuo “desde cuya cima se ve lo mismo la cuesta venida del pasado, el futuro a los pies como un declive”.

El segundo indicio del origen teológico cristiano de las ideas de Gorostiza sobre la eternidad y la creación, así como del protagonista de su más famoso poema, tiene que ver ya no con el Espíritu Santo, sino con Dios Hijo: se encuentra en los tres epígrafes que seleccionó para *Muerte sin fin* y en la lectura que él mismo hizo de ellos en algunas entrevistas. En este sentido, Evodio Escalante afirma:

⁵⁷ Una idea similar sobre el tiempo es la que sostiene el personaje de Enrique en la obra *Ser o no ser* de su hermano Celestino Gorostiza, la cual guarda evidente relación con el planteamiento de José Gorostiza sobre el dilema del creador: “No es posible alcanzar el futuro. Caminamos y caminamos para llegar a él, y jamás logramos salir del presente. El futuro sigue tentándonos a lo lejos como un espejismo que corre delante de nosotros a nuestro mismo paso. El futuro no es lo que será, sino lo que no será nunca... Lo pasado es la muerte continua en que vamos disecando nuestro ser de cada día, siempre nuevo y siempre distinto. Y del ser que fuimos, de todos los seres que hemos sido, sólo quedan los fragmentos que viven en el recuerdo de los demás...” (201)

Una serie de indicios textuales, en especial los tres epígrafes tomados todos de los *Proverbios* de la Biblia, me indicaron que una correcta interpretación del poema tendría que presuponer las raíces judeocristianas de la cultura a la que pertenecemos, considerando por supuesto los aportes de la filosofía griega.⁵⁸

Los epígrafes están tomados del capítulo octavo del libro de los *Proverbios* del Antiguo Testamento. La lectura del libro completo muestra que el capítulo ocho es diferente a los demás. Casi la totalidad del libro es una compilación de proverbios de diferentes autores acerca de la sabiduría humana y la divina. El capítulo octavo, en cambio, presenta a la sabiduría como un personaje y consta de tres partes:

La primera es una invitación de la sabiduría, dirigida a todos a participar de sus beneficios (1-11). La segunda canta las excelencias de la sabiduría, declarando su naturaleza y atributos (12-21). La tercera proclama su origen y actividad en la obra de la creación (22-36). (Pérez Rodríguez 719)

Los tres epígrafes que Gorostiza elige pertenecen a esta tercera parte del capítulo octavo; es decir, apuntan directamente hacia el relato del *Génesis*, pero aportan un enfoque teológico distinto, cristiano. El autor del capítulo ocho de *Proverbios*:

concibe a Dios como un artífice que va sacando de aquella masa caótica las diversas obras que constituyen el universo. Antes de realizar su obra, el artista ha de idearla y concebirla en su mente con su inteligencia y plasmarla luego en la realidad con su sabiduría. También Dios ideó el universo y fue realizando sus obras conforme al plan preconcebido. A cada una de ellas añade el autor del Génesis “vio que era buena”; y al conjunto: “vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho”. Pues bien, la Sabiduría estaba entonces en Dios y fue como el arquitecto que le presentaba los planos a realizar y que la omnipotencia divina iba plasmando en la realidad. (Pérez Rodríguez 725)

El texto de *Proverbios* presenta a la sabiduría “por una parte, como algo intrínseco a Dios, su sabiduría esencial, pero, por otra, como algo distinto que ha sido engendrado por Él como primicias de sus actos, sin que pueda considerársela como un ser separado de Él, pues inspira sus obras, con las que no puede confundirse en consecuencia” (Pérez Rodríguez 726). Por lo tanto, esta sección del libro resulta fundamental para la teología católica en lo concerniente a la naturaleza de Dios Hijo. La exégesis confesional afirma que este capítulo,

⁵⁸ Ramón Xirau tiene una opinión opuesta al respecto: “Algunos han querido encontrar en este Dios de Gorostiza el símbolo de las muertes cíclicas del mundo prehispánico.; otros pretenden que el poema simboliza la desaparición del mundo indígena; otros, finalmente, han querido encontrar en él reminiscencias del Dios bíblico, apoyándose en las citas bíblicas que encabezan el poema. Ninguna de estas explicaciones parece tener fundamento en el texto” (“Descarnada lección de poesía” 19). Sin embargo, como se ha intentado mostrar en las páginas anteriores y como se argumentará en las siguientes, tanto *Muerte sin fin* como otras obras de Gorostiza ofrecen el fundamento necesario para encontrar una reelaboración del Dios bíblico en el texto.

unido con otros pasajes del libro de la *Sabiduría* y del *Eclesiástico*, contiene “el punto culminante de la revelación anticotestamentaria sobre la Sabiduría divina y la segunda Persona de la Santísima Trinidad” (Pérez Rodríguez 719).⁵⁹ La presentación de la Sabiduría como algo intrínseco a Dios y engendrado por Él, pero al mismo tiempo como una persona diferente, anticipa desde el *Antiguo Testamento* el concepto de la trinidad divina: tres personas distintas, un solo Dios. Y, más en específico, anuncia el misterio de la segunda Persona. El autor del capítulo ocho de *Proverbios* y los otros autores sapienciales en ningún momento hablan explícitamente de Cristo, pero:

fueron más allá de la mera personificación, empleando un lenguaje que convenía al misterio trinitario, colocándose en un plano intermedio entre la mera personificación y la afirmación del Hijo, que estaba reservada a los autores neotestamentarios, con lo que prepararon los caminos a la revelación de la doctrina sobre la distinción de personas” (Pérez Rodríguez 726).

La identificación de Dios Hijo como la Sabiduría de Dios Padre no es sólo un tema especializado de teología cristiana, sino que forma parte de la catequesis ordinaria de la iglesia católica en la que Gorostiza se formó durante su infancia y, además, ha sido incorporado a la tradición literaria occidental por varios autores fundamentales. Por ejemplo, la famosa inscripción en letras negras que recibe a los condenados en las puertas del infierno en la *Divina Comedia*: “Dictó mi Autor su fallo justiciero, / Y me creó con su poder divino, / Su supremo saber y amor primero. / Y como no hay en mí fin ni mudanza, / Nada fue antes que yo, sino lo eterno... / Renunciad para siempre a la esperanza” (Alighieri 45). Como señala Jorge Luis Borges, el infierno reconoce como su autor a “la Santísima Trinidad representada en sus atributos: el poder del Padre, la sabiduría del Hijo y el amor del Espíritu Santo” (“Nota 3” 45) El “supremo saber” de la inscripción es Cristo. El mismo Borges, en su “Historia de la eternidad”, cita un pasaje de Plotino que lo caracteriza como la Inteligencia y la Sabiduría de Dios y lo convierte en el “capitán” de la eternidad divina:

A la contemplación de la eternidad, al mundo de las formas universales quiere exhortar este pasaje del quinto libro [de Plotino]: *Que los hombres a quienes maravilla este mundo –su capacidad, su hermosura, el orden de su movimiento continuo, los dioses manifiestos o invisibles que lo recorren, los demonios, árboles y animales– eleven el pensamiento a esa*

⁵⁹ Emma Godoy también señala la alusión teológica a la segunda persona de la Trinidad, pero no a partir del diálogo entre el poema y el texto bíblico, sino desde su interpretación de la influencia del idealismo alemán en el pensamiento de Gorostiza: “Este conocimiento que de Sí mismo tiene [Dios], es el acto por el cual pasa Dios de la potencia al ser: se realiza. El conocimiento que Dios tiene de su esencia equivale al Verbo, o segunda Persona, y esta segunda Persona es el universo” (22).

Realidad, de la que todo es la copia. Verán ahí las formas inteligibles, no con prestada eternidad sino eternas, y verán también a su capitán, la Inteligencia pura, y la Sabiduría inalcanzable, y la edad genuina de Cronos, cuyo nombre es la Plenitud. Todas las cosas inmortales están en él, cada intelecto, cada dios y cada alma. Todos los lugares le son presentes, ¿adónde irá? Está en la dicha, ¿a qué probar mudanza y vicisitud? No careció al principio de ese estado y lo ganó después. En una sola eternidad las cosas son suyas: esa eternidad que el tiempo remeda al girar en torno del alma, siempre desertor de un pasado, siempre codicioso de un porvenir. (16-19)

También San Agustín, en sus *Confesiones*, declara: “He aquí que ante mí aparece como en enigma la Trinidad, que eres tú, Dios mío. Porque tú, Padre, en el principio de nuestra Sabiduría, que es tu Sabiduría, nacida de ti y coeterna contigo, esto es, en tu Hijo, hiciste el cielo y la tierra” (557). John Milton, en su *Paraíso perdido*, hace decir a Dios Padre las siguientes palabras dirigidas a Cristo: “¡Oh, Hijo mío, en quien ha cifrado mi alma sus principales delicias; Hijo de mi seno, mi único verbo, mi sabiduría y mi efectivo poder!” (50)

En la tradición de la literatura hispánica también existen claros ejemplos de la identificación de la Sabiduría de *Proverbios* con Cristo. San Juan de la Cruz, uno de los poetas predilectos de Gorostiza, escribió una serie de nueve romances titulados en conjunto “Romance sobre el evangelio”, donde reformula la historia bíblica de la creación, caída y redención del hombre en términos de una historia de amor entre el Amante y la amada. En el segundo romance de la serie, el santo presenta un diálogo entre Dios Padre y Dios Hijo en la eternidad, antes de la creación del universo, y emplea la sabiduría como el nombre de Cristo: “En ti solo me e agradado, / ¡o vida de vida mía! / Eres lumbre de mi lumbre; / eres mi sabiduría, / figura de mi substancia, / en quien bien me complacía” (134-135). Sor Juana Inés de la Cruz, en la loa al *Divino Narciso* – texto que Gorostiza citó como fuente de inspiración para “El semejante a sí mismo”–,⁶⁰ utiliza también a la Sabiduría como otro nombre de Cristo en un diálogo entre los personajes alegóricos de América y Religión sobre el sacramento de la eucaristía:

AMÉRICA:
Ya que esas tan inauditas
cosas quiera yo creer,
¿será esa Deidad que pintas,

⁶⁰ Sobre el título del proyecto, Gorostiza declaró: “Es un título tomado, como ustedes saben, de una obra de Juan Ruiz de Alarcón. El título está apoyado también en Sor Juana. El semejante a sí mismo es el narciso” (ctd por Rojas, “José Gorostiza: una memoria apasionada” 528).

tan amorosa, que quiera
ofrecérseme en comida,
como Aquésta que yo adoro?

RELIGIÓN:

Sí, pues Su Sabiduría,
para ese fin solamente,
entre los hombres habita. (Sor Juana Inés de la Cruz, “Loa” 16)

Como se puede apreciar, la elección que Gorostiza hace para los epígrafes de *Muerte sin fin* se fundamenta en una tradición bien definida. Todo parece indicar que tenía plena conciencia de sus implicaciones a la luz de la teología católica y de la tradición literaria que identifica a Dios Hijo como la Sabiduría que realizó en la eternidad el diseño formal de la creación ejecutada por Dios Padre. Esto puede deducirse también del texto que conforma la brevísima segunda escena de su experimento dramático “Ventana a la calle”, donde el tramoyista dirige al público un discurso sobre el origen del tiempo, la vida y la muerte: “Había señales de barro en las manos del Todopoderoso cuando el mundo, rebasado de juventud quiso escapar a la infinita sabiduría. Los príncipes del cielo le condenaron a tener historia; nunca a escribirla” (150). La acción de esa “infinita sabiduría”, tendiente a la muerte de hielo, no es diferente de la inteligencia que acompaña a Dios a lo largo de todo *Muerte sin fin*. Precisamente para dejar en claro esta identidad entre ambas, el primer epígrafe reproduce el fragmento de *Proverbios* donde la Sabiduría afirma: “yo soy la inteligencia”. Al igual que en el caso de la Sabiduría, también existe toda una tradición teológica y literaria que identifica a Cristo como la Inteligencia de Dios.⁶¹ Gorostiza mismo

⁶¹ Por sólo citar un ejemplo, Dante en la *Divina Comedia* llama “Inteligencia” a Cristo en una exclamación dirigida a Dios Padre: “Por esto ruego a la Inteligencia que es el principio de tu movimiento y vital influjo, de donde proviene el humo que empaña tu resplandor, a fin de que se irrite de nuevo contra los que compran y venden en el templo, que se cimentó en los milagros y en la sangre de los mártires.” La alusión a Cristo es clara en el contexto del pasaje evangélico donde Jesús expulsa a los mercaderes del templo. (459) Algunos críticos han interpretado en los epígrafes de *Muerte sin fin* una distinción –en lugar de una identidad– entre la Sabiduría y la Inteligencia. Esta interpretación busca su fundamento en la Cábala. Carlos Montemayor afirma: “Los epígrafes de ‘Muerte sin fin’ incluyen dos de las principales nociones hebreas. La primera es *Biná* (Inteligencia); la segunda *Jokmá* (Sabiduría). Las citas se extraen del canto a la Sabiduría, en algunos de sus vínculos con la Inteligencia. Jokmá 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. La inteligencia (Biná) es, en cambio, 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. En Biná, la manifestación de Dios aparece como la *Forma* (*el vaso*) que engendra las formas percederas, estériles y por ello se llama la estéril, la amarga, la Madre estéril y oscura: *Maráh*, el gran mar de la muerte de todo lo que nace. Considerada así, *Biná* se asimila al tiempo, al devenir, a lo que da la vida y también la muerte. Más allá de ella, de la cadena nacimiento-muerte,

en una entrevista citada más arriba recrea esta narrativa y, aunque no menciona literalmente a Cristo, habla del binomio Dios-Inteligencia en la eternidad anterior al inicio del tiempo, empeñado en el proceso de la creación universal:

Hay un momento en que Dios está solo con su Inteligencia, esta Inteligencia principio de todo, que contempla y prevé; la Inteligencia que conoce el resultado de la creación: la muerte, el sufrimiento, las enfermedades, el dolor. De esa Inteligencia bella, no dominada, que lo contempla y lo ve todo, pero que aún no lanza el disparo que falta, que es el origen de la vida, hablo en el poema. Yo no traje la inteligencia al desarrollo del poema sino para mencionar una inteligencia extraña, que es la Inteligencia pura, absoluta, que acompaña a Dios, y única capaz de prever esas formas que iba a adoptar la vida, y de imaginar esa vida, y la muerte, y el sufrimiento, y todo lo que es inherente a la existencia, aun antes de que estuviera creada” (ctd por Martín 1).

El modelo teológico de un Dios que, fuera del tiempo, en la eternidad, crea el universo apoyado por su sabiduría-inteligencia ofreció al escritor un buen punto de comparación para expresar cómo el amante vislumbra a la amada platónica antes del encuentro real y cómo el poeta diseña la forma del poema en su inteligencia antes de darle vida en el lenguaje. Así como Cristo, que es la Sabiduría y la Inteligencia de Dios Padre, diseña la forma que tendrá el universo antes de que este exista, así la inteligencia del amante es la encargada de dibujar los contornos de la mujer ideal y la inteligencia crítica del poeta provee la forma artística que cobrará la Poesía.

está lo *otro*, lo velado: la Sabiduría” (159-160) Sin embargo, es importante tomar en cuenta que el texto del primer epígrafe parece contradecir la distinción entre Biná y Jokmá planteada por Montemayor, pues la Sabiduría dice claramente “yo soy la inteligencia”.

También Sergio Fernández propone una distinción del Dios y la Inteligencia de *Muerte sin fin* a partir de la cábala: “No sé si Gorostiza conoce o no el ‘Libro de los alumbramientos’, es decir, el ‘Zohar’ hebreo. Visto a distancia (y quizás también con una cercanía) hay paralelismos notables que posiblemente sirvan para arrojar luz sobre ‘Muerte sin fin’. En el ‘Zohar’ existe la dialéctica Dios-demonio y su resultante, o sea el ser, la vida humana, el hombre. Somos la creación de esta dualidad, de esta lucha terrible de contrarios. Pero este horizonte, de alguna manera comprensible –ya que a él hacemos referencia– es sólo la sombra de una luz que lo antecede que es, a su vez, la manifestación sensible del verdadero Dios, el que no tiene nada que ver con la lucha, ni, en último término, con nosotros tal como estamos concebidos. Para decirlo de otro modo hay dos ‘dioses’: uno es el nuestro: el que nuestros sentidos y nuestra inteligencia, y nuestra fe, y nuestros sueños ‘ven’ o palpan. Es este dios el que se debate a brazo partido con el mal, fuerza que intenta, naturalmente, aniquilarnos. El otro Dios (así, con mayúscula) es algo o alguien, una presencia ausente de la que nada, absolutamente nada sabemos. Hay pues dos horizontes. Este en el que nos movemos puede permitirse interpretar, si bien con el conocimiento de su propia limitación. El otro, encerrado en su magnífico misterio, nos rechaza sistemáticamente.

Pero conozca o no el ‘Zohar’, el poema de José Gorostiza parecería descansar en principio sobre cimientos metafísicos semejantes. (2-3)

Esta lectura, sin embargo, deja de lado la tensión entre la eternidad anterior a la creación y el tiempo de la existencia que el texto original de *Proverbios* pone en juego y que está presente en *Muerte sin fin*.

Muerte sin fin

Gorostiza, pues, retoma en *Muerte sin fin* el relato cristiano sobre la Trinidad en su estado anterior al inicio del universo y la imagina como un personaje dramático que enfrenta el dilema del creador. Sobre esta diégesis preexistente –así como los siameses parten de mitos clásicos–, los personajes del poema son, en muchos sentidos, equivalentes a los de “La feria” y “El semejante”. El creador que afrontará el dilema entre ser y no ser, al igual que los siameses Narciso y Tiresias, se halla escindido en dos sujetos que tienden hacia los extremos opuestos: Dios Padre –el “dios pueril”– y Dios Hijo, su “Inteligencia”, ubicados en la eternidad previa a la creación del universo. Este protagonista dual queda delineado, pues, desde los epígrafes del poema. La Inteligencia-Sabiduría-Hijo, cuya voz se escucha en esos epígrafes, es la conciencia crítica del personaje. Como el Narciso, contempla horrorizado la muerte de fuego que es la vida y siente que “esa palabra” –en lenguaje teológico, el Verbo divino, es decir, Cristo– se le congela en la garganta. Él será, dentro de la psicología del Dios completo, trinitario, la fuerza que tiende hacia la muerte de hielo, hacia el no ser, no crear y no amar, el temor a la vida y a la muerte: el Monsieur Teste de la conciencia divina. Por eso afirma en el último epígrafe: “todos los que me aborrecen aman la muerte” (B: 110). Como alternativa a la creación, él propone la contemplación narcisista, el entretenimiento estéril con las imágenes. Por el contrario, el Dios Padre-dios pueril, a la manera de San Francisco de Asís –su testigo– y de Tiresias, ve con benevolencia la creación universal. Se deleita en la contemplación de la cara luminosa de la materia, la vida, e ignora su contraparte, el dolor y la muerte que preocupan a su Hijo. Él tiende, pues, a la muerte de fuego, no por un instinto perverso, sino por el más grande impulso amoroso imaginable.

Para representar esta dualidad, Gorostiza parte de la explicación teológica de la Trinidad –tres personas distintas, un solo Dios– y la traslada alegóricamente a un vaso. El Dios trinitario sería el vaso completo, mientras que Dios Hijo, la Inteligencia, sería la forma de ese vaso.

Lo que hace más complejo al poema es su ubicación temporal y espacial: la visión que la voz poética relata sucede dentro del “ojo de Dios” en la eternidad, antes de la creación. Gorostiza imagina y recrea la psicología del creador en el instante previo a que pronuncie su “palabra sangrienta”. Lo que el texto nos muestra es el dilema que tiene lugar

en la mente divina: crear el universo, como ordena el impulso amoroso de Dios Padre, aunque esto implique un autosacrificio –pues Dios vive y muere en la materia– o permanecer en la esterilidad eterna, como aconseja Dios Hijo, libre de la vida y la muerte, recreándose egoístamente con la contemplación de lo que el universo *sería* desde la seguridad de su misterio trinitario atemporal.

Otro protagonista del poema, el agua, sería equivalente a la mujer amada por el siamés. El agua representa al ser humano, culmen y cifra de la creación universal según la tradición judeocristiana. Así como Narciso pretendía convertir a la mujer en su reflejo para escapar de la muerte de fuego hacia una isla del cielo –un lugar hecho de imágenes inmatriciales–, así Dios, antes de la creación, en su propia isla del cielo, toma al ser humano-agua solo como un espejo. Por eso el Hijo procura que el agua no esté en movimiento –alegoría de la vida y la muerte–, sino que permanezca quieta en la forma que el vaso le procura para que se “espeje”.

Finalmente, el Diablo es el representante de la muerte de fuego y el enemigo de Dios Hijo-Inteligencia. En el vocabulario alegórico de Gorostiza, el diablo está asociado al pecado original de todo acto creador, incluso en sentido estético.⁶² Cuando Adán y Eva prueban el fruto que les ofrece, se vuelven mortales de la misma forma en que el universo de Dios, el poema del poeta o la mujer del amante, al morder la manzana y tomar forma en la realidad, empiezan a vivir y a morir. El problema de la poesía, escribe Gorostiza, “es el de la gravedad, como el del ángel caído” (“Declaración de fe poética” 13). Lo que flota apaciblemente en un sueño puede tener un peso abrumador en la vigilia.

El diablo, como ángel caído, está instalado en la materia. Él tiene la perspectiva opuesta del sueño de Dios. El creador puede ver ambas caras de la moneda: el dios pueril

⁶² El concepto de “pecado” aparece como una herramienta crítica en diferentes artículos que abordan el problema del arte puro y el arte “contaminado de vida”. Por ejemplo, cuando compara la pintura abstracta de Carlos Mérida y de Carlos Orozco Romero con la de Agustín Lazo, encuentra que las primeras son obras pudorosas, mientras que la de Lazo ha introducido ya en el lienzo puro el mínimo de vida que puede tolerar el arte. Por lo tanto, ha “pecado”:

El suprarrealismo está representado por Mérida y Orozco Romero en la etapa que podríamos llamar de la plástica pura. La teoría es muy conocida para insistir en ella. El pintor trata de expresarse tan sólo en términos plásticos con exclusión de elementos impuros o simplemente extraplásticos, entre los cuales se hace figurar al tema... Agustín Lazo representa la etapa poética del suprarrealismo. Ha bastado con inscribir un sueño en la pantalla impecable de la plástica pura, una fantasía caprichosa que no es todavía el tema, pero sí ya la anécdota...

La etapa poética invalida, acogiendo nuevamente al tema, a la etapa de la plástica pura. Frente a frente, una es el pudor, otra es el pecado. (“Ocho pintores” 196-197)

ve el constante vivir y su inteligencia observa el constante morir. Pero el demonio sólo puede ver el lado tenebroso. Así lo explicó Gorostiza en un par de entrevistas que vale la pena citar *in extenso*. En la primera de ellas, el poeta confiesa:

Es el diablo, es el diablo el que me inclinó a ver las cosas así. Yo reconozco que es el diablo. Ese es mi punto de partida. La vida y la muerte son simultáneas. Mientras uno va viviendo, va muriendo. Desde el instante en que nace. Yo creo que somos como las dos caras de una moneda. Yo quise ver el fenómeno de la existencia desde la cara de la muerte. (ctd por Castro 3)

En la segunda entrevista, el escritor insistió en esta idea, hilvanada con un *mea culpa*:

—La vida y la muerte son una misma cosa. Cuando se está viviendo, se está muriendo. Se me ocurrió entonces que sería interesante contemplar el fenómeno desde el lado de la muerte... Pero la muerte es destrucción, es el lado endemoniado de la vida... Ahora estoy arrepentido; creo que debí, cuando menos, haber contemplado el fenómeno de la vida en su aspecto maravilloso... El mundo no es feo solamente: es bello y feo a la vez, es bello y deforme; todo depende de cómo lo queramos ver... ¿Por qué nos aferramos a la vida? Por la luz que resbala en el agua, en las hojas, sobre la tez de una mujer...

Por vez primera su semblante se tornó triste.

—Yo a veces estoy decepcionado de Muerte sin fin —agregó—. Escogí el lado feo del mundo o, como lo dicen ahora Alejandro Avilés y Rosario Castellanos, no conté con Dios [...] Pero no con un propósito blasfemo. Quizá con la idea semioculta, o semiinconsciente de imaginar lo que sería un mundo sin Dios (ctd por Ochoa15).

Si el Edén es el lugar de las imágenes eternas soñadas por Dios, en el infierno, que es nuestra realidad material, las imágenes están viviendo y muriendo. Por eso, en el tercer epígrafe de *Proverbios* seleccionado por Gorostiza, la inteligencia advertía: “Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen, aman la muerte. PROVERBIOS, 8, 36”. En la estructura dramática del poema, el Diablo ahondará el dilema de Dios y tratará de precipitarlo a optar por la vida y la muerte, tentando al agua-hombre para que cometa el pecado original. Cuando esto suceda, Dios se verá obligado, por el amor que le tiene al hombre —su imagen y semejanza—, a autoinmolarse para rescatarlo, igual que el Divino Narciso de Sor Juana se sacrifica por el alma humana, su reflejo. Dios deberá pronunciar su Verbo. La forma fija del vaso cederá al estado líquido y dinámico del agua corriente. Cristo deberá encarnarse, padecer, morir y resucitar.

Pero toda esta diégesis del poema es relatada antes de la creación. Nada ocurre en la realidad. El tiempo aún no existe. Se trata de imágenes proyectadas por la luz —lo único real— en el ojo de Dios, que sueña. En este sentido, *Muerte sin fin* está dividido en dos

grandes partes, dos grandes sueños. La primera parte nos muestra el sueño del dios pueril-Dios Padre; la segunda, el de la Inteligencia-Dios Hijo. Cada parte consta de cinco cantos. En los cuatro primeros, escritos en verso blanco, la voz poética es la de un testigo de los sueños de Dios que se presenta en primera persona; en el último canto de cada parte –el V y el X– cambia la voz poética: quien habla e interviene es el Diablo. Este cambio de sujeto se expresa formalmente en el paso de verso blanco a rima.

Primera parte: el sueño alegre de Dios Padre

La primera parte de *Muerte sin fin* muestra cómo el dios pueril –Dios Padre– sueña dentro de su ojo la creación universal desde su perspectiva característica: la del amor que contempla solo el lado positivo, bello y luminoso de la existencia. Lo acompañan dos testigos del sueño: el yo lírico y Francisco de Asís, el santo que, por antonomasia, reconoce la presencia de Dios en la creación.

En el primer canto se presenta la voz poética: un hombre que –como el personaje de Narciso en el “Inciso del intruso” de “El semejante”– se siente observado y contenido por un intruso, un “dios inasible que me ahoga” (111). Inmediatamente la voz comienza a delinear un lenguaje alegórico para expresarse –lo cual, metatextualmente, convierte al lector en testigo de la gestación del poema: él, como ser humano sujeto a la vida y la muerte, es como el agua en movimiento, una “conciencia derramada”, cambiante como los estados del agua: el gaseoso de la nube y el líquido de las olas del mar. En contraste, Dios es la quietud, la estabilidad y el silencio. Es un vaso donde el agua detiene su movimiento, acalla su canto marino en “una edad amarga de silencios” y detiene su ritmo de vida y muerte en “un reposo gentil de muerte niña” (111). Esta contención de Dios satisface un anhelo del hombre: su “sed de hielo justo”. El agua líquida y gaseosa desea reposar en lo sólido.

La alegoría que la voz poética acaba de descubrir le parece adecuada por otra razón: la transparencia de la forma cristalina. Dios contiene al hombre y le permite ser consciente frente al mundo sin ser notado. Dios, como el vaso, es “una ventana a gritos luminosos / sobre esa libertad enardecida / que se agobia de cándidas prisiones” (112).

El segundo canto, aún más que el primero, podría considerarse un fragmento metatextual. Vemos a la voz poética en acción, elaborando su alegoría: “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, / pero que el alma sólo advierte / en una transparencia acumulada” (113). Entonces el yo lírico experimenta variantes de la alegoría para expresar la paradoja del encuentro entre Dios y el hombre haciendo uso de la oposición entre la eternidad y el frío del no ser contra el tiempo y el fuego de la existencia: “¿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, / ay, tanto más hacia lo eterno mínimo / cuanto es más hondo el tiempo que lo colma” (114). La irrupción de Dios en la vida del hombre es comparable al momento de la inspiración poética. Lo eterno se revela en un punto cualquiera de nuestro tiempo y se transforma en vida:

Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
–en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio–
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente
como la edad, el fruto y la catástrofe. (114)

Probablemente la voz poética deba identificarse con un poeta, pues compara a Dios con la elusiva Poesía, con la inspiración, con “esa palabra” del “Preludio” que el creador entrevé en el momento de la epifanía poética, pero que difícilmente logra traducir con fidelidad en una obra. El poema es apenas el hueco que dejó en la memoria el instante de la revelación. Dios y la Poesía viven fuera del tiempo. Sus manifestaciones no caducan, porque no están vivas. Solo caen, maduran, ocurren:

para tornar por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
–nunca aprendidas,
siempre nuestras–
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas. (114-115)

Estas reflexiones culminan con una definición judeocristiana: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza –como el vaso y el agua son semejantes en la transparencia–, y se

contempla en él: “Es un vaso de tiempo que nos iza / en sus azules botareles de aire / y nos pone su máscara grandiosa, / ay, tan perfecta, / que no difiere un rasgo de nosotros” (115).

En este punto, cuando el yo lírico toma conciencia de que su experiencia y la de Dios son equiparables, terminan las definiciones alegóricas metatextuales y comienza la visión. La diégesis que se relata a partir de este punto sucede antes de la creación, dentro del ojo de Dios, donde la luz, al reflejarse en el juego de espejos, produce imágenes. Se trata de una lira eólica, pero cerrada, hermética. La luz no proviene del exterior, pues nada existe aún fuera de Dios. Es la luz que habita dentro de su mirada. Así como la Poesía-luz, al atravesar un prisma, se descompone en colores y se vuelve visible, así también la realidad y sus objetos son para nosotros el “espectro de colores” de Dios, la forma de percibir mediante los sentidos su presencia, que es “invisible” como el cristal del vaso:

Pero en las zonas ínfimas del ojo,
 en su nimio saber,
 no ocurre nada, no, sólo esta luz,
 esta febril diafanidad tirante,
 hecha toda de pura exaltación,
 que a través de su nítida substancia
 nos permite mirar,
 sin verlo a Él, a Dios,
 lo que detrás de Él anda escondido:
 el tintero, la silla, el calendario
 –¡todo a voces azules el secreto
 de su infantil mecánica!–
 en el instante mismo que se empeñan
 en el tortuoso afán del universo. (115)

En el tercer canto inicia formalmente la narración del primer sueño: el de Dios Padre que contempla el lado luminoso de la vida cuando “se pone a soñar a pleno sol”. No está dormido: simplemente observa imágenes proyectadas, como en una pantalla de cine, en “las zonas ínfimas del ojo”. Estas imágenes son producto de la reflexión de la luz divina dentro de su ojo cerrado: al no poder salir, no cobran vida, sino que vuelven a reflejarse hasta el infinito, “como un espejo del revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arrancara otro espejo por respuesta” (116). La luz es una “alegría, / única, riente claridad del alma”. Por lo tanto, las imágenes que produce ante la mirada del yo lírico y de san Francisco son igualmente alegres. Se trata de una serie de metáforas que relatan la creación

universal según el orden señalado por el libro del Génesis, desde los astros hasta los animales.

La voz poética insiste en que su relato es el de un sueño lúcido que posee los atributos de su autor: candidez, amor y alegría. “Mas en la médula de esta alegría, / nada ocurre, no” (118). Dios sueña incluso los “infiernos” de su universo, pero no desde la perspectiva del constante morir que tendría el Diablo, sino desde el constante vivir porque él no experimenta en carne propia sus consecuencias. Sueña “enternecido” el mal, la enfermedad, el dolor y la vejez (119). El universo entonces llega a su fin, pero este sueño, una vez terminado, simplemente vuelve a empezar. Dios, “–hijo de su misma muerte, / gestado en la aridez de sus escombros– / siente que su fatiga se fatiga, / se erige a descansar de su descanso / y sueña que su sueño se repite, / irresponsable, eterno, / muerte sin fin de una obstinada muerte” (120-121). La película proyectada en el ojo se reinicia. Las imágenes varían, pero no se traducen en realidades. No vulneran la “doncellez de su osadía” con el pecado de la creación. ¿Por qué? Porque la Inteligencia-Hijo se ha encargado de que el sueño no se vuelva realidad, que no cobre vida en la materia y en la carne. Aquí aparece por primera vez el personaje de Dios Hijo-Inteligencia, revestido con los atributos alegóricos del no ser, como el silencio, la castidad y la semilla que no germina:

¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos. (121)

Al repasar en su mente divina el itinerario de la creación, Dios casi puede probar el “gusto de su fruta prohibida”, pero la Inteligencia vigila que no la muerda.

El canto cuarto está dedicado a describir a este personaje con las características de la muerte de hielo, similares a las del Narciso hermano de Tiresias, pero exacerbadas. Finge en lugar de actuar y crear. Se recrea narcisistamente al interior de la trinidad. Es “angélico” –en contraste con el Diablo– y egoísta. Trata de escapar de la muerte mediante los espejos. Se opone al transcurso del tiempo: es un “tiempo paralítico”. En lugar de florecer, es una

“helada emanación de rosas pétreas”. Dios Hijo se opone a la creación por un impulso egoísta. Desea que nada se interponga entre él y la trinidad; que nada altere el estático equilibrio del vaso de agua; que nada interrumpa el sueño en que se recrean, porque, como arquitecto del universo, sabe que en cuanto inicie el tiempo, con la vida y la muerte, ellos vivirán y morirán también, ya no en un sueño, sino en la realidad. El poeta presenta, pues, a la Inteligencia como una:

abstinencia angustiosa...
 que nada más absorbe las esencias
 y se mantiene así, rencor sañudo,
 una, exquisita, con su dios estéril,
 sin alzar entre ambos
 la sorda pesadumbre de la carne,
 sin admitir en su unidad perfecta
 el escarnio brutal de esa discordia
 que nutren vida y muerte inconciliables,
 siguiéndose una a otra
 como el día y la noche,
 una y otra acampadas en la célula
 como en un tardo tiempo de crepúsculo,
 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! (123)

La exclamación de este último verso ha generado muy diversas interpretaciones. Algunas de ellas sostienen que se trata de una expresión blasfema de Gorostiza. Arturo Cantú, por ejemplo, afirma: “El verso final, ‘¡ALELUYA, ALELUYA!’”, subraya el contenido hiriente, de alabanza insidiosa, con que está construido el canto” (“Argumento” 216). Lejos de ello, en el contexto de la recreación poética que hace el escritor de la psicología del Dios trinitario, así como de su teoría sobre la muerte de hielo, tiene un auténtico sentido jubiloso que, sin embargo, los mismos personajes pondrán en duda. La voz poética celebra junto con Dios Hijo su resistencia contra la muerte de fuego. La eternidad está a salvo, pero el curso de los acontecimientos está a punto de cambiar por la intervención del Diablo, un personaje hasta ahora ignorado por los protagonistas.

En efecto, el canto quinto –que cierra la primera parte de *Muerte sin fin*– es una recreación alegórica del pasaje bíblico en el que Satanás tienta a Eva y la incita a comer el

fruto prohibido. Como se mencionó, el cambio del verso blanco a la rima indica que hay también un cambio de voz poética. Quien habla ahora es el Diablo y su interlocutor es el agua: el ser humano. Por eso se la nombra en aposición: “Iza la flor su enseña, / agua, en el prado”. Este prado es el jardín del Edén, donde Eva se pasea despreocupada. El hombre antes del pecado original se encontraba en un estado de inocencia que Gorostiza, trasladándolo al campo semántico de los sentidos, caracteriza como el agua pura: incolora, inodora e insípida. Dice el *Génesis* que cuando Adán y Eva probaron el fruto del árbol de la ciencia: “Entonces se les abrieron a ambos los ojos y se dieron cuenta de que estaban desnudos” (*Biblia de Jerusalén* Gn. 3. 7). Antes de hacerlo, el poeta imagina que sus sentidos aún no se abrían hacia el color, la textura, el sabor, el aroma o el sonido de la vida en la materia. Es con este señuelo que el Diablo tienta al agua. Ella, que no tiene aroma propio, debería envidiar la “mercadería de tenue olor” de las flores; ella, que no tiene color propio, debería deslumbrarse con el rojo, el añil y el oro de la creación que la circunda; ella, que no tiene sabor, debería codiciar los que le ofrece el jardín. El diablo muestra y a la vez oculta la verdadera consecuencia del pecado: “Este morir a gotas / me sabe a miel”, dice. El manjar más dulce es la muerte misma, el precio último de la vida en la tierra.

El tentador, para asegurarse de que su oferta cale más hondo, hiere el amor propio de su víctima: “Ay, pero el agua, / ay, si no huele a nada... Ay, pero el agua, / ay, si no luce a nada... Ay, pero el agua, / ay, si no luce a nada.” Y da su golpe final cuando burlescamente insinúa que sin el vaso, es decir, sin Dios, ella no es nada: “Pobrecilla del agua, / ay, que no tiene nada, / ay, amor, que se ahoga, / ay, en un vaso de agua” (124-126) El tono ingenuo y humorístico de esta escena recuerda a las pastorelas, de las que Gorostiza se ocupó en su prosa (“La adoración de los Reyes” 188-191). La primera intervención del demonio en el poema concluye y cae el telón que señala el fin de la primera mitad.

Segunda parte: el sueño cruel de Dios Hijo

Cuando el escenario se ilumina nuevamente, el yo lírico de los primeros cuatro cantos retoma la palabra y presenta al agua en medio del jardín, tal vez contemplando el fruto prohibido. Y pensando. El diablo ha despertado sus instintos y ha convertido su amor en sed, una sed insomne que puede lacerar el sueño de Dios y abrir en él cauces por donde el agua fluiría renunciando a su reposo: “trae una sed de siglos en los belfos, / una sed fría, en

punta, que ara cauces / en el sueño moroso de la tierra, / que perfora sus miembros florecidos, / como una sangre cáustica, / incendiándolos, ay, abriendo en ellos / desapacibles úlceras de insomnio”. El agua escucha resonar en sus oídos las palabras del tentador: “De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comáis de él se os abrirán los ojos y seréis como dioses, concedores del bien y del mal” (*Biblia de Jerusalén Gn. 3. 4-5*). Ahí está la clave: ser como Dios. El agua desea ser como el vaso, tener una forma propia. La sed se convierte en idolatría y esta, en rebeldía: “Mas no le basta ser un puro salmo, / un ardoroso incienso de sonido; / quiere, además, oírse. / Ni le basta tener sólo reflejos / –briznas de espuma / para el ala de luz que en ella anida; / quiere, además, un tálamo de sombra, / un ojo, / para mirar el ojo que la mira” (127).

En este punto, la voz poética llama la atención sobre lo paradójico del acto creador: “En el lago, en la charca, en el estanque, / en la entumida cuenca de la mano, / se consuma este rito de eslabones, / este enlace diabólico, / que encadena el amor a su pecado”. El dios pueril y el Diablo coinciden en un punto: anhelan la muerte de fuego, aunque por razones opuestas. En el universo materialista, la realización del amor es un pecado contra la pureza y la eternidad. Si el creador ama a su creación, debe liberarla del lago, la charca o el estanque; debe suspender la forma del cristal que separa al agua del vaso; debe arrojarla y arrojarse con ella al río de la vida-muerte simultánea. El agua da entonces el paso que obligará a Dios a tomar una decisión irreversible: muerde la manzana y se vuelve mortal. Comete el pecado original. La imagen se pone en pie por sí sola:

En el nítido rostro sin facciones
el agua, poseída,
siente cuajar la máscara de espejos
que el dibujo del vaso le procura.
Ha encontrado, por fin,
en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía.
Ya puede estar de pie frente a las cosas.
Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras. (128)

Jorge Cuesta también señala esta lógica alegórica del pecado original en el paso de la primera a la segunda mitad de *Muerte sin fin*:

En la segunda parte de la poesía yo recomendaría que se viera el proceso de la reconciliación de los místicos amantes... Pero la feminidad del alma ha exigido aquí al

Amante una humillación inaudita: le ha exigido a Dios, como prueba de amor, que viva su destino mortal y no que sólo lo vea y lo perdone: le ha exigido a Dios que muera. Y Dios se lo ha concedido, Dios muerde la manzana que esta Eva psicológica le tiende con esa monstruosa mirada del apetito más devastador del universo que existe, y con que la mujer fascina a sus víctimas, cosa que la asemeja a la serpiente, Dios muerde la fruta, y se entrega a la posesión más que física que el alma le solicita: se entrega a sufrir, y ya no sólo a contemplar el padecimiento universal de la materia. (“Una poesía mística” 512)⁶³

Al gustar el fruto prohibido, el agua, como Adán y Eva, es expulsada del paraíso, con todas sus imágenes. Incitada por el Diablo, ha optado por la muerte de fuego. Ha elegido “durar el tiempo de una muerte” en vez de vivir la eternidad de un sueño que se repite interminable como una “muerte sin fin”:

El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía,
instalan un infierno alucinante. (128)

Este infierno es, en esencia, la feria en la que se encuentran atrapados los siameses Narciso y Tiresias, ese “infierno de litografía”, el valle de lágrimas, la muerte de fuego en que peregrina el hombre expulsado del Edén, fuera de la isla del cielo. La escena es casi idéntica a la que presenta el poema “Adán”, texto en donde el yo lírico mira su jardín a través del cristal de la ventana —la forma artística— ya no como un jardín real, sino como la suma de las imágenes que produjo a lo largo de su vida como poeta y que ahora yacen en ruinas:

Jardín de otoño en mi ventana, claro.
¡Cómo está haciendo nubes
por todas partes!
Roto, deshecho en el prisma de esa lluvia,
ay, Jardín el Marino, qué recuento,
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

⁶³ También Jaime Torres Bodet explica el paso como resultado del pecado original, pues mientras permanece quieta en el vaso, el agua es “agua de manantial –pero en la fuente; // maravillosa linfa sin pecado / de la que todo un mundo resucita / dichoso de saberse meditado” (“Epístola a José Gorostiza” 42-43). Pero este estado de eternidad intelectual es puesto a prueba por el demonio.

con el rostro aniñado de neblina;
 a la que banca fuera confidente
 espesa lama de silencio lame...
 ¿Qué más para un catálogo de ruina?
 Acaso, a la distancia de dos voces,
 desnudos, pero dignos, los castaños;
 desnudo, pero infame, el caminito
 que todo alegre
 se cubre de hojarasca
 para dejar el bello paraíso. (94)

El canto VII muestra, en una especie de acercamiento cinematográfico, la reacción de Dios ante la deserción del agua. Se ha quedado como un vaso vacío. La voz poética denuncia su narcisismo: lo llama “espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose” (129). Sin embargo, también descubre una debilidad en su psicología: “Hay algo en él, no obstante, acaso un alma, / el instinto augural de las arenas, / una llaga tal vez que debe al fuego, / en donde le atosiga su vacío” (129). Es entonces que comienza a notarse un cambio en el personaje de Dios. Su postura inicial ante el dilema, la elección de no crear, se modifica. Lo mueve el amor, “una llaga tal vez que debe al fuego”. Para rescatar al ser humano, su “amada”, está dispuesto a sacrificarse e imagina un plan. La Trinidad trama la historia —el “guión”— de la redención: “En el agua, en el vino, en el aceite, / articula el guion de su deseo.” Es de Cristo de quien se habla. Dios, como si de una película se tratara, escribe el guion de la encarnación, pasión y muerte de Jesús. La selección de los tres líquidos con que alegoriza su empresa no es azarosa. El agua representa el bautizo y remite a la escena trinitaria en el río Jordán, ya comentada más arriba. El vino es la sangre de Cristo, el cáliz que le pide a Dios Padre aparte de él si es posible. Y el aceite es el mismo con el que las mujeres prepararon su cuerpo para sepultarlo. Encarnación, pasión y muerte.

En la lógica poética de *Muerte sin fin*, cuando el Hijo-Inteligencia se desprende del Padre para cumplir esta misión —para llevar a la práctica este guion—, la barrera que protegía a la Trinidad de la vida y de la carne se desvanece. Dios pronuncia su Verbo. El Verbo se hace carne. La Inteligencia, que es la forma de cristal, se “desdibuja”. El vaso “se ablanda, se adelgaza; / ya su sobrio dibujo se le nubla, / ya embozado en el giro de un reflejo, / en un llanto de luces se liquida”. Sin la forma, el vaso se hace líquido, Dios Hijo se hace hombre y se funde con el agua.

El nuevo protagonista del poema, bajo la especie de amante trágico, es Dios Hijo. Su papel ha cambiado radicalmente: de ser el encargado de preservar a la Trinidad de la muerte de fuego, ahora es quien se arroja a ella como redentor, del mismo modo en que Lembá se lanza junto a Cabellos de Oro al cenote sagrado en *Hurakán*, o como el Divino Narciso de Sor Juana se entrega a la muerte. El canto VIII pone en escena esta transformación interna. Sin su amada, el arduo proyecto de la preservación mediante la muerte de hielo se vuelve absurdo: “Mas la forma en sí misma no se cumple” (130). La Inteligencia experimenta por primera vez, aunque sea en el sueño, la sensación de los efectos de la muerte. Su eternidad comienza a convertirse en tiempo. Las manecillas del reloj se mueven:

Los crudos garfios de su muerte suben,
 como musgo, por grietas inasibles,
 ay, la hostigan con tenues mordeduras
 y abren hueco por fin a aquel minuto
 –¡miradlo en la lenteja del reloj,
 neto, puntual, exacto,
 correrse un eslabón cada minuto!–
 cuando la egregia masa de ademán ilustre
 podrá caer de golpe hecha cenizas. (131)

Esta sensación inédita produce en Dios Hijo un sueño propio dentro del sueño general del Dios trinitario que *Muerte sin fin* nos muestra. Al igual que el primero, sucede dentro del ojo divino, pero ya no es una visión alegre, sino cruel. Este sueño de la forma es como un “espectro / que engendra, aletargada, su costilla” (132), semejante a la mujer que nacía de una mala postura del narrador de *En busca del tiempo perdido* durante la noche. El tema del sueño es la encarnación de Cristo y sus consecuencias. “El vaso de agua es el momento justo” (132). No se trata de un vaso *que contiene* agua, sino de un vaso *de* agua, *hecho* agua. Dios hecho hombre. El Verbo encarnado es el momento justo, pues a partir de entonces inicia la historia de la vida, pasión, muerte y resurrección. El vaso, “en su audaz evasión se transfigura, / tuerce la órbita de su destino / y se arrastra en secreto hacia lo informe” (132).

La voz poética nos recuerda que se trata de un sueño y, aunque Dios contemple y casi sienta su propio tormento en la muerte de fuego, permanece intacto: “La rapiña del tacto no se ceba / –aquí, en el sueño inhóspito– / sobre el templado nácar de su vientre”. La lira eólica genera imágenes oníricas, pero no reales. No produce música. “Ni la flauta Don

Juan que la requiebra [a la forma] / musita su cachonda serenata” (132). Sin embargo, el sueño es tan vívido que Dios encarnado siente sus pies entorpecidos “por una espesa lentitud de lodo”.

Después de narrar por separado las decisiones y acciones del agua, del vaso y de la forma, la voz poética da un paso atrás y nos ofrece una perspectiva general de lo que pasa. Hace una recapitulación de la diégesis relatada en forma de sueño a partir del pecado original:

En la red de cristal que la estrangula,
 el agua toma forma,
 la bebe, sí, en el módulo del vaso,
 para que éste también se transfigure
 con el temblor del agua estrangulada
 que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
 glacial de la corriente.
 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
 perpetuo instante del quebranto,
 cuando la forma en sí, la pura forma,
 se abandona al designio de su muerte
 y se deja arrastrar, nubes arriba,
 por ese atormentado remolino
 en que los seres todos se repliegan
 hacia el sopor primero,
 a construir el escenario de la nada.
 Las estrellas entonces ennegrecen.
 Han vuelto el dardo insomne
 a la noche perfecta de su aljaba.

Dios Hijo, como la forma, está en el Dios trinitario –el duro vaso–, pero también en el hombre –como presagio del reposo del agua. Se trata de la doble naturaleza de Cristo, humana y divina, traspuesta alegóricamente. El hijo es Dios y hombre como la forma es vaso y agua. Cristo, pues, se sustrae al vaso; se encarna en la tierra un solo instante y “se abandona al designio de su muerte”. Pero los avatares de Cristo serán experimentados

también por el universo entero, pues según la idea panteísta-franciscana de Gorostiza, Dios es su creación. Todo lo creado morirá y resucitará para volver a su origen, a la morada eterna, al silencio de Dios anterior al inicio del tiempo.

Las siguientes estrofas del canto IX, célebres por la belleza y novedad de sus imágenes, narran la “muerte de fuego” del universo. “Cuando la forma en sí, la forma pura, / se entrega a la delicia de su muerte” (146), todo lo que en el sueño cándido de la primera parte floreció, ahora se marchita y regresa a sus raíces. Lo que antes cantaba, vuelve al silencio. El agua estática se convirtió por el fuego en un “fecundo río de enamorado semen” (146) que desemboca “en sus entrañas mismas, / en el acre silencio de sus fuentes, / entre un fulgor de soles emboscados, / en donde nada es ni nada está, / donde el sueño no duele” (146-147). El sueño cruel del Hijo ha terminado. Su punto final es, paradójicamente su punto de partida: el instante anterior a la creación, cuando Dios enfrenta el dilema entre crear y no crear, “donde nada ni nadie, nunca, está muriendo / y solo ya, sobre las grandes aguas, / flota el Espíritu de Dios”.

Sin embargo, algo ha cambiado. La visión en sueños de las consecuencias que tendría la creación le ha dado a Dios una experiencia sensible de su propia vulnerabilidad. Nada de ese dolor es real todavía, pero las imágenes proyectadas en su ojo, en la versión cruel del sueño, por primera vez lo han lastimado. Por eso “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!” (147). El dilema, crear o no crear, ha dejado de ser para Dios una mera cuestión intelectual: ahora se trata de un problema existencial que lo involucra por completo. ¿Qué decidirá? Ya que ha contrastado –aunque sea en sueños– las experiencias de la muerte de hielo y la muerte de fuego, ¿se resistirá a probar “el ímpetu fantástico del viaje” (“Nocturno” 60)?

El canto X cierra la segunda parte y concluye el poema. Al igual que en el V, el cambio de verso blanco a rima indica que ahora se escucha la voz del Diablo, quien ya no dialoga con el agua, sino con Dios. En un tono ambiguo que oscila entre el odio y el amor – no en balde fue alguna vez su ángel predilecto– lo invita a consumirse con él en la muerte de fuego. La psicología que delinea el personaje en tan solo tres estrofas dirigidas a su creador es de una gran complejidad dramática. El Diablo se presenta primero como un

ansia de “trasponer / estas lindes enemigas” que lo separan de Dios, un deseo de vivir que perversamente se le confunde con el deseo de morir. El Diablo es así “esta muerte viva” que está matando a Dios en sus “hechuras estrictas” (148), en el universo en que él vive y muere de forma panteísta. Desde la perspectiva subvertida del eterno condenado, la inminencia de la muerte atiza la alegría de estar vivo, al grado de que invita a Dios a unírsele en el gozo de morir –pues el “nosotros” que enuncia se refiere a Dios y a él–:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo,
 ay, una ciega alegría,
 un hambre de consumir
 el aire que se respira,
 la boca, el ojo, la mano;
 estas pungentes cosquillas
 de disfrutarnos enteros
 en sólo un golpe de risa,
 ay, esta muerte insultante,
 procaz, que nos asesina
 a distancia, desde el gusto
 que tomamos en morirla,
 por una taza de té,
 por una apenas caricia. (148-149)

En su última estrofa, el demonio ya no reta ni celebra ni tienta. Más bien siente melancolía. Él, que está atado a la materia y sólo puede ver el constante morir, ya ni siquiera sabe si su creador aún vive o también ha muerto:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo,
 es una muerte de hormigas
 incansables, que pululan,
 ¡oh Dios!, sobre tus astillas,
 que acaso te han muerto allá,
 siglos de edades arriba,
 sin advertirlo nosotros,
 migajas, borra, cenizas
 de ti, que sigues presente
 como una estrella mentida
 por su sola luz, por una
 luz sin estrella, vacía,
 que llega al mundo escondiendo
 su catástrofe infinita. (149)

Algunos críticos han interpretado este pasaje como una prueba del escepticismo del poema o como una declaración de Gorostiza sobre la muerte de Dios. El texto no respalda esta lectura. No en balde el Diablo matiza con el adverbio “acaso” su conjetura. Además, no se

debe perder de vista que quien enuncia la estrofa es un personaje con una psicología y una perspectiva propias. Sin concederle mayor autoridad por el hecho de ser el autor, Gorostiza ofreció en alguna ocasión una interpretación personal sobre el final de *Muerte sin fin* que resulta más coherente con la diégesis desarrollada a lo largo del libro:

–Me habló usted primero de la negación final. No se lo niego. Es que termina el poema con una frase sarcástica, porque esa parte final es sardónica. En el proceso del poema, Dios mismo está muriendo... Dios, porque lo es todo. Él, su Inteligencia, y todo lo creado, está muriendo en las cosas que creó... y al mismo tiempo está naciendo en las cosas que viven y que toman vida. Nunca se agotará, como nunca tuvo principio.

–Y en lo que muere, ¿no hay escepticismo? ¿O hay esperanza de vida? ¿No es este pensamiento un escepticismo metafísico?

–Cuando se habla de una estrella cuya luz vemos todavía, pero que ya se apagó, es una muerte en el cosmos, Dios ha muerto un poco... Muere la materia. El espíritu, la conciencia vivirá siempre en Él. Y no creo que haya sacrilegio en esta idea: es una idea cristiana. (ctd por Martín 4)

Muerte sin fin cierra con un “Baile” donde el yo lírico, después de haber atestiguado los dos sueños proyectados en el ojo de Dios y de haber escuchado la querrela del Diablo, se hace consciente de su propia experiencia. En cierta forma, el Dios que ha vislumbrado es él mismo. Sus dilemas son el mismo dilema. ¿Ser o no ser? ¿Crear o no crear? ¿Amar o no amar? ¿Vivir y morir o soñar? Como a Dios, también a él lo tienta el Diablo invitándolo a la muerte de fuego. E, insomne, no puede refugiarse de la tentación en un sueño como el de Dios y su Inteligencia: “Desde mis ojos insomnes / mi muerte me está acechando, / me acecha, sí, me enamora / con su ojo lánguido. / ¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!” (149)

CONCLUSIÓN: EL DESENLACE TRÁGICO

En una entrevista concedida en 1968, año en que recibió el Premio Nacional de Letras, José Gorostiza manifestó su azoro ante el interés que *Muerte sin fin* había despertado entre la crítica a menos de treinta años de su publicación:

El poema ha tenido muchos comentarios, hasta tal punto que creo que ya la bibliografía –la compilación y análisis de los artículos– se ha vuelto inmanejable... Todas esas cosas que se han escrito sobre mí no sólo tengo el deber de agradecerlas sino que... me ilustran sobre mí mismo y me descubren cosas que yo no había visto” (ctd por Castro 3).

Desde entonces han transcurrido otros cuarenta y siete años y la bibliografía no ha dejado de crecer en extensión y en profundidad. Muchos de los grandes nombres de las letras mexicanas, así como los principales críticos profesionales del tema y numerosos tesisistas universitarios de todo el país y aun del extranjero han contribuido a la construcción de este monumento bibliográfico consagrado con justicia al “diamante en la corona de la poesía mexicana” que dijera Alfonso Reyes (514). La crítica de la obra de Gorostiza –no sólo de *Muerte sin fin*, sino del resto de su producción– constituye por sí misma un objeto literario de una complejidad digna de estudio. Cada aniversario del poema o del poeta trae una oleada de nuevos homenajes y nueva bibliografía; cada generación de lectores se adentra en la obra de Gorostiza con una curiosidad renovada que hasta la fecha no se ha interrumpido.

A una obra tan rica y compleja como la del escritor ha correspondido una crítica inteligente, imaginativa y constantemente renovada, pero acaso su característica fundamental –su marca distintiva– sea la diversidad y la polémica. Así lo percibió el poeta cuando dijo a propósito de *Muerte sin fin*: “Las interpretaciones son muy diversas y contradictorias entre sí en muchas ocasiones... Yo las leo y me quedo atónito” (ctd por Castro 3). La diversidad de lecturas, que en principio es propia de todo ejercicio crítico, resulta particularmente marcada en el caso de la producción de Gorostiza. Pocas obras de la literatura mexicana –el *Primero sueño* de Sor Juana, por ejemplo– han dado pie a una bibliografía tan amplia y polimórfica como la que acompaña a *Muerte sin fin*: una verdadera Babel. Más allá de los numerosos estudios sobre las propiedades formales del poema, que no son menos complejas, hay una polémica real, viva e intensa sobre su contenido. Algo existe en la obra de Gorostiza que incita a los lectores a reconocerse en ella de cuerpo entero, con todo su bagaje cultural y sus personales ideas. Hay quien encuentra

en los poemas, además de una belleza inusitada, la solución artística de las más grandes cuestiones del ser humano: el ser y el no ser; la posibilidad o imposibilidad del conocimiento; el origen del bien y del mal; la existencia o la inexistencia de Dios; la muerte o la inmortalidad de la literatura, del arte, de la poesía, de la belleza, del lenguaje... Los puntos de comparación para la obra de Gorostiza van desde los presocráticos hasta Heidegger pasando por Platón, Aristóteles, Tomás de Aquino, Descartes, Spinoza, Hegel, Nietzsche, Marx. Desde el taoísmo, hasta el cristianismo, el budismo, la cábala judía, el hinduismo, el ocultismo, la alquimia o el agnosticismo. De los trovadores galaico-portugueses, el romancero español, Góngora y Sor Juana hasta Paul Valéry, T. S. Eliot, Rainer María Rilke, William Blake, Jorge Guillén, los surrealistas, Enrique González Martínez, J. J. Tablada, Ramón López Velarde e incluso José Vasconcelos. De la tradición a la vanguardia. De la ortodoxia a la herejía. De la afirmación al escepticismo o la indiferencia. De los significados infinitos a la poesía que nada dice, que dice la nada. La mayoría de los mejores comentaristas del poema lo han enriquecido con sugerentes comparaciones surgidas de su capacidad creativa y su propio universo literario, haciendo de la lectura una reescritura.

Sin embargo, si algo se le puede recriminar a este corpus crítico es que, en medio de la gama tan amplia de lecturas que ha generado, *Muerte sin fin* –y, por extensión, el resto de la obra del autor– termina envuelto en un aura de sacralidad artificial que lo aleja del lector común. Gorostiza ha quedado clasificado en la historia de las letras mexicanas como un poeta difícil, hermético, misterioso, enigmático, como un oscuro filósofo que escribió en verso, autor de una sola obra mayor y otra menor, preparatoria. Este estigma constituye un obstáculo para su lectura entre las nuevas generaciones. Su poesía se presenta como una poesía de metáforas audaces, pero, sobre todo, una poesía de ideas, intelectualista, de reflexiones filosóficas complejas y profundas, cuyo valor literario, a pesar de ser reconocido, se supedita a un imaginario significado metafísico.

A lo largo del presente trabajo se ha intentado matizar este juicio mediante una lectura de conjunto de la obra de Gorostiza. Vista como un todo, se descubre que, más que hermética, se trata de una literatura compleja y exigente, intensamente autorreferencial y alegórica, nutrida de numerosos guiños extratextuales. Pero la constante más llamativa que salta a la vista al comparar los textos de crítica y de creación literaria es la importancia de la

diégesis: unos personajes esbozados breve pero efectivamente –a menudo reinterpretados a partir de una tradición preexistente– dan vida a una situación dramática mínima, un dilema trágico, un monólogo o un diálogo disimulado que pone en pie al poema y lo echa a andar. Gorostiza es, indudablemente, un poeta de ideas y un poeta de metáforas sorprendentes, pero también es, en la misma medida, un poeta de historias, un fabulador, y esto ha sido pasado por alto por la mayor parte de la crítica. Se reconoce que *Muerte sin fin* relata una historia, pero casi no se repara en que esa misma historia, con variaciones mínimas, se repite una y otra vez a lo largo de toda su obra. Gorostiza insistió desde su crítica en la importancia de que el arte moderno en general y la poesía en particular recuperaran su dimensión narrativa y dramática, su dosis de “anécdota”, de diégesis como elemento que estructura y cohesiona el lirismo y la reflexión. Lo que hasta el momento no se ha señalado suficientemente es que esa propuesta tiene su mejor realización en la obra literaria del autor.

El Gorostiza poeta y el Gorostiza crítico no pueden entenderse a plenitud si los separamos del creador de personajes, de breves e intensos cuadros dramáticos, de largas y elaboradas tramas, de dilemas y tragedias, de juegos con las voces poéticas. Gorostiza no narra: deja que sus personajes hablen con su propia voz y caminen hacia su destino, casi siempre trágico. Sin embargo, esta “sustancia dramática”, como él mismo la llamaba, muchas veces pasa desapercibida porque se halla artísticamente disimulada por el trabajo poético. La tendencia a estructurar todo texto, incluso poético, a partir de una historia y unos personajes bien definidos le confiere gran unidad a la obra de Gorostiza, y no solo por el hecho de que sea siempre diegética, sino porque la diégesis es siempre la misma, al menos en sus líneas generales. Hay un tema que se repite, con variantes externas, a lo largo de toda su obra: el dilema de un ser que contempla al objeto de su deseo y que duda entre conservarse en la eternidad de la contemplación o entregarse a él, aunque ello lo torne vulnerable. Cuando se comparan los diferentes desarrollos de esta misma diégesis, gran parte de su misterio se clarifica y revela la belleza de su sencillez. Este es el corazón de la obra de Gorostiza, de ese único gran poema que conforman sus textos publicados y sus proyectos inconclusos. Más que una afirmación filosófica, se trata de una confesión personal bajo el amparo del arte. Gorostiza no habla directamente al lector, sino que se esconde detrás de uno o varios personajes que, alegóricamente, lo representan por completo

o en parte, como una versión suya, un *alter ego*, la personificación de una pulsión. Por eso, cuando se leen sus textos en conjunto y no como obras independientes, su trabajo luce mucho menos filosófico y mucho más autobiográfico, confesional, íntimo.

El poeta, que es como Dios y que es como un amante, contempla a su amada eterna, bella y perfecta, atemporal, inmaterial. La desea, va en pos de ella y, cuando finalmente la alcanza, se percató de que la realización de su deseo ha vuelto mortal al objeto de su amor. Y, en un éxtasis narcisista, descubre que él mismo vive y muere en su amada. Quien vive, muere en ese mismo instante. Quien no vive, no ama. Entonces duda: ¿ser o no ser? ¿Crear o no crear? ¿Amar o no amar? ¿Vivir o soñar?

Este dilema, que según el propio Gorostiza es la expresión más auténtica de su personalidad y su carácter, está esbozado en todas sus obras de juventud y, ya completamente desarrollado, se repite de forma obsesiva en todos los escritos y proyectos extensos de madurez. Si la ambientación cambia, el lenguaje alegórico es el mismo para que el lector no pierda el hilo del relato. En el “Monólogo del tímido” un escritor duda entre conservar a su musa como objeto de su poesía o como objeto de su amor. En “Simbad” un náufrago-poeta se enamora de una mujer a la que conoce en una isla misteriosa; cuando ella decide acompañarlo en su aventura por los mares, la isla desaparece. En “Huracán” un joven guerrero maya y la mujer rubia a la que ama se arrojan a un cenote sagrado para propiciar con su sacrificio la vida del pueblo: la vida del poema. En “El semejante a sí mismo” dos hermanos siameses –alegoría de la dualidad alma-cuerpo– dudan entre amar a una mujer o arrancarla del infierno que es la existencia mediante la inteligencia y el arte para refugiarse en una isla del cielo. En *Muerte sin fin*, por último, Dios Hijo y Dios Padre se debaten entre la contemplación intelectual de la creación entera y su realización en la materia.

¿Cuál es el desenlace de la “anécdota” relatada a través de esta obra completa? Gorostiza deja el final abierto. El poeta que vislumbra jardines en las constelaciones regados por sus lágrimas no ha logrado vencer su “mirada muerta”. Duda entre salir a navegar en altamar y echar sus redes en pos de la Poesía o mejor resguardarse en la orilla y contemplar sus epifanías. El escritor enamorado de Marta dice preferir a la mujer real sobre el arte, pero no logra decidirse por completo y deja abierta la puerta para buscar en el futuro “juntamente a la mujer y a la poesía” (“Monólogo del tímido” 370). El amante de Luz

Velderráin se resigna a vivir sin ella, pero conserva la esperanza de despertar un día a la luz de su mirada. En “Muerte de fuego”, “La feria” y “El semejante a sí mismo”, los siameses Narciso y Tiresias desean escapar de la vida y cambiar a la mujer que aman por su imagen, pero en “Muerte de hielo” se dan cuenta de la crueldad criminal de su intento. ¿Demasiado tarde? *Muerte sin fin* no revela la decisión de Dios, pues la última imagen que nos muestra de él es la de un creador profundamente conmovido y más dubitativo que nunca, transido simultáneamente por el miedo y el amor. La voz poética del texto parece aceptar la invitación de irse “al diablo”, a experimentar la vida y la muerte, pero su tono sarcástico cancela cualquier certidumbre. Las obras de José Gorostiza no ofrecen, pues, certezas, sino dudas, y es aquí donde se puede afirmar que su obra es intensamente autobiográfica, no por la presencia de situaciones o personajes concretos, sino por la reelaboración artística de una duda íntima que el escritor consideró central en su propia personalidad. Gorostiza dejó de lado su trabajo literario para dedicarse por completo a sus responsabilidades como funcionario y como jefe de familia. Podría decirse entonces que optó, como el diablo, por entregarse a la vida/muerte, a la muerte de fuego. Sin embargo, su obra literaria conserva casi intacta su imagen de poeta en la eternidad de la fama literaria, en el parnaso de una isla del cielo, como aquella en la que intenta refugiarse Narciso. ¿Cuál es el balance final? Es imposible saber si él, como artista y como ser humano, encontró la solución a su dilema. Lo único cierto es que su obra –publicada en vida o de forma póstuma–, lejos de la severidad filosófica que se le atribuye, es un testimonio artístico deslumbrante de una búsqueda apasionada como pocas en el catálogo de nuestra literatura.

ANEXO: LA OBRA COMPLETA DE GOROSTIZA

La noción de “obra completa” en el caso particular de José Gorostiza resulta problemática y difícil de delimitar. Hasta la fecha se ha publicado su *Poesía completa* (editada por Guillermo Sheridan para el FCE,), su *Poesía y poética* (editada por Edelmira Ramírez para la Colección Archivos, 12), su *Poesía y prosa* (editada por Miguel Capistrán y Jaime Labastida en Siglo XXI) y su *Epistolario* (editado por Guillermo Sheridan en Conaculta), por mencionar únicamente las ediciones recopilatorias más importantes y útiles para el lector, pero los responsables de estos volúmenes coinciden en advertir sobre la siempre posible aparición de nuevos documentos en virtud del carácter fragmentario y un tanto caótico del archivo personal de Gorostiza, así como por sus hábitos de publicación de juventud. Un ejemplo: A propósito de “Querrela de dioses”, un proyecto narrativo inconcluso, Gorostiza declaró: “como mi vida ha sido muy desordenada, no sabría ni donde localizarlo en este momento, cuando salí de Relaciones, pedí que me enviaran todo mi archivo, mis objetos personales también a mi casa, y entre todo eso debió ir el manuscrito, todo fue enviado en cinco cajas que, creo, están debajo de la escalera de mi casa” (ctd. por Rojas 533). Por ello, puede resultar útil la elaboración de un inventario provisional de sus obras a partir de las diferentes informaciones disponibles hasta el momento.

El catálogo de los textos de creación literaria escritos por Gorostiza, dentro de su brevedad, es bastante más amplio de lo que generalmente se cree. En cuanto al ramo de poesía, los tres libros que publicó en vida –*Canciones para cantar en las barcas*, *Muerte sin fin* y *Del poema frustrado*– se complementan con veintiún textos más: trece poemas de juventud que aparecieron en diferentes revistas y periódicos entre 1917 y 1927, tres poemas fechados entre 1918 y 1919 que Guillermo Sheridan descubrió en la correspondencia entre Gorostiza y Carlos Pellicer, y los cinco sonetos que forman la *Suite en dolor de Luz Velderráin*, publicada póstumamente en 1990. A estos tres libros y veintiún poemas habría que sumar también el material existente en los papeles de trabajo que la familia del escritor mostró a Edelmira Ramírez en 1988 y que posteriormente Sheridan recogió en *Poesía completa* como “Poemas inconclusos”, donde se prefiguran varios textos con desigual grado de avance: “Muerte de Fuego”, “Muerte de hielo”, “La feria”, “Nocturno” y “El

semejante a sí mismo”. Cabe señalar que, como se mostró a lo largo del trabajo, estos textos están a su vez compuestos por estancias o poemas más pequeños con título propio, como “Monólogo en un fondo de feria”, “Testimonio del hermano siamés”, “House party-La fiesta en casa de Rolón”, “Isla del cielo”, “Narciso consulta la hora”, “Inciso del intruso” o “La quinta luna”, entre otros. Todas estas obras están reunidas en *Poesía completa*.

Junto a la poesía de Gorostiza existe un interesante corpus de naturaleza narrativa. Se conservan fragmentos de un proyecto que iba a titularse “Querella de dioses”, descrito por su autor como “una especie de diario en el que fui anotando sucedidos, hechos, mis impresiones a lo largo de cierta parte de mi vida” (ctd. por Rojas 533). De ese proyecto Gorostiza llegó a publicar sólo un fragmento: “Metamorfosis del amigo” (*Poesía y prosa*). El resto del manuscrito, al cual no le faltaba “sino una introducción y un final”, permaneció arrumbado por años en una caja bajo la escalera de la casa del escritor. Al menos tres fragmentos más han sido rescatados y publicados: “Doña Elvira Alcalá de Gorostiza”, “Monólogo del tímido” y “París” (*Poesía y prosa*). Con bastante seguridad puede afirmarse que se trata del mismo texto, pues el personaje principal de “Metamorfosis del amigo”, Ernesto, es mencionado nuevamente en “Monólogo del tímido”. Las demás páginas probablemente fueron destruidas a petición del autor (Capistrán, “De José Gorostiza” 39). “Querella de dioses”, a juzgar por una lista de proyectos literarios encontrada en los papeles del escritor, iba a formar parte de un conjunto narrativo aún mayor titulado “Los intelectuales”, que abarcaría de ocho a diez volúmenes (ctd. por Mansour, “Armar la poesía” 274). Otro interesante proyecto narrativo es “Insomnio tercero”, del que se conserva un primer y breve borrador mecanoscrito con algunas anotaciones a mano. Este texto aparece reproducido en la mayoría de las ediciones recopilatorias de la poesía del autor. Por último, se tiene noticia de “la aventura, nunca completada, de una novela [...] basada anecdóticamente en las andanzas de una corista o tiple de los veinte, así como en un hecho de los que la prensa designa ‘nota roja’” (Capistrán, “De José Gorostiza” 38).

Gorostiza incursionó también en la dramaturgia. Según sus propias declaraciones a la prensa, en la década de los veinte escribió al alimón con algunos amigos –Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano y Salvador Novo cuando menos– varios *sketches* firmados con pseudónimos como “Juan de Nadie” para las revistas musicales que

se representaban en el teatro Lírico (ctd. por Terán 1). Gracias a Salvador Novo se conoce al menos el título de uno de los sketches debidos a Gorostiza: “La lengua de Cervantes”, que formó parte de la revista *Café negro* (24). Lamentablemente parece que no queda rastro de estos textos, pues el mismo Gorostiza afirma que fue comisionado por el grupo para desaparecerlos del archivo de la Sociedad de Autores (ctd. por Terán 1). Además de los *sketches* del Lírico, Gorostiza trabajó por la misma época en “una serie de pequeños juguetes dramáticos” (“¿Qué prepara usted? 40), uno de los cuales, “Ventana a la calle”, apareció en las páginas del *Universal Ilustrado*, fue llevado a la escena por Luis Quintanilla en su Teatro Mexicano del Murciélagos en 1924 (Schmidhuber 72) y quedó coleccionado en *Poesía y prosa*. Algunos años después, en 1932, Gorostiza publicó “Estampas mexicanas”, un texto a medio camino entre la crítica y la narración que recrea los elementos y los ambientes propios del teatro lírico (*Poesía y prosa*). En 1938 escribió o al menos proyectó tres *sketches* con los que participó en la convocatoria lanzada por el Departamento de Bellas Artes para producir la revista musical “Upa y Apa” que se presentaría en Estados Unidos: “Leyenda maya” en colaboración con Rodolfo Usigli, “Interior de pulquería” con Rufino Tamayo y “La adoración de los reyes” en solitario (Capistrán, “Triunfo y avatares” 81). Ninguno de estos cuadros fue seleccionado en el corte final, pero se conservan indicios sobre su contenido o bien la redacción completa en el caso del tercero (*Poesía y prosa*). Por último, la obra dramática de Gorostiza incluye también algunos proyectos inconclusos contenidos en los papeles de trabajo del escritor. Existen al menos cuatro obras que Guillermo Schmidhuber tuvo a la vista y de las cuales da cuenta en un artículo (76-81) donde reproduce algunos fragmentos y reseña otros: “Ulises, hipótesis dramática”, “Simbad”, “Los comunistas” y “El mentiroso”, además de tres folios de apuntes para el ballet “La creación del hombre” basado en el *Popol Vuh*. Silvia Pappe (184-185) menciona la existencia de una obra más, completamente terminada, que gira en torno al personaje de Don Juan. Mónica Mansour, por su parte, reproduce la nota correspondiente al rubro de “Teatro” en un proyecto literario que contemplaba la futura composición de “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” (274), mostrando nuevamente así, de paso, la inextricable relación entre los proyectos que integran la obra completa del autor.

También existen dos experimentos de guión cinematográfico: “Huracán, el corazón del cielo” (ctd. por De los Reyes 8-11) –tal vez relacionado o derivado del *sketch* “Leyenda maya” que proyectó con Usigli– y “El gusano y la estrella”. Ninguno de los dos llegó a la pantalla, pero no por eso carecen de interés, ya que al menos el primero, gracias a la redacción de su “argumento”, tiene mucho que abonar a la lectura de *Muerte sin fin*.

En la obra de creación de Gorostiza habría que incluir también una pequeña colección de aforismos (*Poesía y prosa* 343-346) y sus traducciones, que si bien no pueden considerarse plenamente obras de su autoría, sí revelan información pertinente sobre sus intereses literarios, pues la mayoría de los textos que tradujo abordan temas recurrentes de su propia obra. En una nota de 1938 Gorostiza reportaba como parte de su bibliografía dos de ellas: “*Maya*. Traducción de Simón Gantillón. Cultura. 1930. *La Conversación*. Traducción de André Maurois. La Razón. 1931” (ctd. por Capistrán “Sobre una antología desconocida” 25). La traducción del texto de Maurois apareció antes de la edición que señala Gorostiza, en dos números de la revista *Contemporáneos*: t. 4, núm. 11, abril de 1929, págs. 70-84 y t. 7, núm. 23, abril de 1930, págs. 47-65. La crítica ha consignado al menos dos traducciones más: *Ada Negri*, del escritor esotérico francés Edouard Schure, hecha para la revista *El Maestro* de enero-febrero de 1922 (Ramírez, “Obra de José Gorostiza” 526) y “Lamentación”, de la escritora estadounidense Edna St. Vincent Millay, aparecida en *El Maestro* de octubre de 1921 (Capistrán “Bibliografía de José Gorostiza” 539). Monica Mansour (275) reporta también la existencia en los papeles de trabajo de un fragmento del *Monsieur Teste* de Paul Valéry en traducción inédita de Gorostiza, así como un indicio de la posible traducción de algún escrito de Antonin Artaud.

En cuanto a los textos de lo que *grosso modo* podríamos caracterizar como crítica, podría incluirse en la obra completa de Gorostiza tres tipos de textos.

En primer lugar están los artículos, ensayos, prólogos y discursos que el autor publicó en muy diversos medios. Todos los que la crítica ha identificado hasta el momento suman cerca de sesenta y dos –la cifra es muy inestable, pues algunos textos son difíciles de clasificar– y están coleccionados en *Poesía y prosa*. En segundo lugar se encuentra la correspondencia de Gorostiza, recogida en el *Epistolario* editado por Sheridan y en algunas cartas más publicadas en *Poesía y prosa*. Por último, las entrevistas concedidas por Gorostiza no carecen de interés y, según la lista preparada por Edelmira Ramírez (“Obra de

José Gorostiza” 526-527), suman en total treinta y dos, aunque algunas de ellas, sobre todo las firmados por un mismo autor, no son entrevistas totalmente originales, pues varias recuperan material de publicaciones anteriores.

BIBLIOGRAFÍA**BIBLIOGRAFÍA DIRECTA****Textos de crítica**

- GOROSTIZA, José. “Alrededor del *Return ticket*”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 263-265. Impreso.
- . “Carlos Chávez como agitador”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 225-227. Impreso
- . Carta a Alfonso Reyes, 15 de mayo de 1933. José Gorostiza. *Epistolario (1918-1940)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 1995. 288-290. Impreso
- . Carta a Bernardo Ortiz de Montellano, 12 de diciembre de 1933. José Gorostiza. *Epistolario (1918-1940)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 1995. 303-304. Impreso
- . Carta a Genaro Estrada, 20 de abril de 1928. José Gorostiza. *Epistolario (1918-1940)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 1995. 198. Impreso.
- . Carta a Xavier Villaurrutia, 20 de febrero de 1928. José Gorostiza. *Epistolario (1918-1940)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 1995. 185. Impreso.
- . “Clásicos para niños. Filosofía del Hada Madrina –burguesía y realismo”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 253-255. Impreso.
- . “De la pintura nueva”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 220. Impreso.
- . “Declaración”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 262. Impreso.
- . “Declaración de fe poética”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 13. Impreso.
- . “El Teatro de Orientación”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 183-187. Impreso.
- . “Escalera”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 268. Impreso.
- . “Hacia una literatura mediocre”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 289-291. Impreso.
- . “La adoración de los Reyes”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 188-191. Impreso.
- . “La música en México”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 229-231. Impreso.
- . “La pintura de María Izquierdo”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 202. Impreso.
- . “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 297-306. Impreso.
- . “*Maya*”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 156-157. Impreso.
- . “Misión de la academia”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 499-502. Impreso.
- . “Monasterio, escultor revolucionario”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 204-205. Impreso.

- . "Morfología de *La rueda de aire*". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 274-279. Impreso.
- . "Notas sobre poesía". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 502-513. Impreso.
- . "Ocho pintores". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 196-197. Impreso.
- . "Pirandello en México. Algunas opiniones". *El Universal Ilustrado*. Octubre 15 de 1925: 52. Impreso.
- . "Porfirio Barba-Jacob". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 281-282. Impreso.
- . "Rabindranath Tagore". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 240-241. Impreso.
- . "Ramón López Velarde y su obra". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 244-249. Impreso.
- . "Una cita de Eduardo Luquín". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 283-284. Impreso.

Textos de creación literaria

- GOROSTIZA, José, "Acuario". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 72. Impreso.
- . "Adán". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 94. Impreso.
- . "Aforismos". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 343. Impreso.
- . "Borrasca". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 64-65. Impreso.
- . "Cuando asomo a mi ventana". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 158. Impreso.
- . "Debe haber una brecha". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 233-235. Impreso.
- . "Declaración de Bogotá". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 105-106. Impreso.
- . "Nocturno". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 79. Impreso.
- . "El faro". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 82. Impreso.
- . "Eco". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 186-187. Impreso.
- . "El enfermo". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 55. Impreso.
- . "El semejante a sí mismo. Argumento". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 217-219. Impreso.
- . "Elegía". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 68. Impreso.
- . "En las entrañas de los pájaros". *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 242. Impreso.

- . “Epígrafes”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 199-201. Impreso.
- . “Épodo”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 107-110. Impreso.
- . “Espejo no”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 95-96. Impreso.
- . “Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 191-193. Impreso.
- . “Esto...”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 249-250. Impreso.
- . “House party”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 247-248. Impreso.
- . “La casa del silencio”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 53. Impreso.
- . “La Feria”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 208-211. Impreso.
- . “La fiesta en casa de Rolón”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 244-246. Impreso.
- . “La luz sumisa”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 66. Impreso.
- . “Lección de ojos. Panorama”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 98. Impreso.
- . “Los árboles del camino”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 155-156. Impreso.
- . “Los indios”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 212. Impreso.
- . “Luciérnagas”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 85. Impreso.
- . “Me hieren esos tristes”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 224. Impreso.
- . “Mira, Tiresias, corazón de palo”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 222. Impreso.
- . “Mneme/Morfología”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 220-221. Impreso.
- . “Mneme I/Dime, Tiresias, germen de inmundicia”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 223. Impreso.
- . “Monólogo del tímido”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 370. Impreso.
- . “Muerte de fuego”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 202. Impreso.
- . “Muerte de hielo”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 204. Impreso.
- . “Muerte sin fin”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 116. Impreso.
- . “Mujeres”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 62-63. Impreso.

- . “Nada te duela a ti, por tanto, que no sea...” *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 232. Impreso.
- . “No, un instante después, ¿cómo podría...” *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 241. Impreso.
- . “Nocturno”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 59-60. Impreso.
- . “Nocturno. Las arengas”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 347-349. Impreso.
- . “Nuestra ficha, Tiresias”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 226.
- . “Nunca viví más pobre y más perplejo”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 167-168. Impreso.
- . “Oración”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 83. Impreso.
- . “Otoño”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 86-87. Impreso.
- . “Pausas II”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 70. Impreso.
- . “Pero no, eso no, lo miro ahora...” *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 236-237. Impreso.
- . “Pescador de luna”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 57. Impreso.
- . “Poema de esperanza”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 171. Impreso.
- . “Preludio”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 91-93. Impreso.
- . “Presencia y fuga”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 101-105. Impreso.
- . “¿Qué prepara usted?” *El Universal Ilustrado*. 428 (23 de julio de 1925): 40.
- . “Residuos”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 194. Impreso.
- . “Romance”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 73-74. Impreso.
- . “Romance en oro viejo”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 160. Impreso.
- . “Sonetos”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 198. Impreso.
- . “Suite en dolor de Luz Velderráin”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 179-183. Impreso.
- . “Todo este infierno de litografía”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 225.
- . “Un soneto sobre Qué hosco amor en su acritud acierta”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 197. Impreso.
- . “Una pobre conciencia”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 51-52. Impreso.
- . “Una tarde de octubre”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 162. Impreso.

- . “Válgame la penumbra de la sala desierta”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 159. Impreso.
- . “Ventana a la calle”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 149-150. Impreso.
- . “Vuelvo a ti”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 173-174. Impreso.
- . “Y no te acuso yo...” *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 238-240. Impreso.
- . “Yo no conozco el mar”. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 157. Impreso.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- AGUSTÍN, San. *Obras de San Agustín II. Las confesiones*. Ed. Ángel Custodio Vega. 9ª edición. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1998. Impreso.
- ALATORRE, Antonio. “Nada ocurre, poesía pura”. *Biblioteca de México*. Núm. 1, enero-febrero de 1991. 6-9. Impreso.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Prólogo y notas de Jorge Luis Borges. México: Océano, 2003. Impreso.
- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Descleé de Brouwer, 1998.
- BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003. Impreso.
- BORGES, Jorge Luis. “El tiempo”. *Borges oral*. Madrid: Alianza, 1998. 82-99. Impreso.
- . “Historia de la eternidad”. *Historia de la eternidad*. Madrid: Alianza, 1997. 11-45. Impreso.
- . nota 3 al “Canto tercero”. Dante Alighieri. *La Divina Comedia*. Ed. Jorge Luis Borges. México: Océano, 2003. Impreso.
- BUDA. “Sermón del fuego”. André Bareau, *Buda. Filósofos de todos los tiempos*. Madrid: EDAF, 1981. 179-182. Impreso.
- CANTÚ, Arturo. *En la red de cristal*. México: UAM, 1999.
- CAPISTRÁN, Miguel. “Bibliografía de José Gorostiza”. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 537-546. Impreso.
- . “De José Gorostiza”. *Revista de Bellas Artes*. 8 (marzo-abril 1973): 39. Impreso.
- . “Sobre una antología desconocida de los ‘Contemporáneos’”. *Revista de Bellas Artes*. 20 (marzo-abril 1968): 25. Impreso.
- . “Triunfo y avatares de una revista musical”. *Celestino Gorostiza. Una vida para el teatro*. Ed. Paloma Gorostiza, Guillermina Fuentes y Miguel Capistrán. México: INBA, 2004. 123. Impreso.
- CARBALLO, Emmanuel. *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*. México: Empresas Editoriales, 1965. 205-210. Impreso.
- CASTRO QUITIÑO, Norma. “Habla José Gorostiza”. *El Gallo Ilustrado*. Suplemento cultural de *El Día*. México, 336, 1 de diciembre de 1968. 3. Impreso.
- CERNUDA, Luis. “Si el hombre pudiera decir”. *Antología personal*. Ed. José Luis Bernal Salgado. Madrid: Rialp, 2002. 84-85. Impreso.
- CERVERA, Juan. “Y ni una palabra más”. *Diorama*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, 18 de julio de 1982. 8-9. Impreso.
- CHUANG TZU. *Chuang Tzu*. Universidad de Carabobo. 2015. Web. 30 de junio de 2015. <http://www.ing.uc.edu.ve/ocontrer/archivos/chuang_tzu.pdf>.

- CRUZ, Salvador. "Con José Gorostiza". *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. México, 27 de mayo de 1962. 5. Impreso.
- CUESTA, Jorge. "Agustín Lazo". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 79. Impreso.
- . "Canciones para cantar en las barcas' de José Gorostiza". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 71. Impreso.
- . "Carta a Bernardo Ortiz de Montellano". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 216-219. Impreso.
- . "Conceptos del arte". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 141. Impreso.
- . "Contestación a la encuesta de la revista 'Romance' sobre arte". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 518-520. Impreso.
- . "El arte moderno". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 397-398. Impreso.
- . "Marx no era inteligente, ni científico, ni revolucionario; tampoco socialista, sino contrarrevolucionario y místico". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 324-340. Impreso.
- . "Muerte sin fin', de José Gorostiza". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 487. Impreso.
- . "Música inmoral". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 153. Impreso.
- . "Reflejos". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 83-84. Impreso.
- . "Una poesía mística". *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*. Ed. Jesús R. Martínez Malo y Víctor Peláez Cuesta. México: FCE, 2004. 510-511. Impreso.
- DE LOS REYES, Aurelio. "Huracán, el corazón del cielo, argumento cinematográfico de José Gorostiza". *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Núm. 510, julio de 1993. 8-11. Impreso.
- DEHENNIN, Elsa. "Gorostiza o la destrucción creadora". *Actas del cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Vol. 1. Coord. Eugenio Bustos Tovar. 1982. 373-382. Impreso.
- ELIOT, T. S. "A Song for Simeon". *Chapters into Verse. Poetry in English Inspired by the Bible. Volume II. Gospels to Revelation*. Ed. Robert Atwan y Laurence Wieder. Nueva York: Oxford University Press, 1993, 37. Impreso.
- . "The Waste Land". *The Waste Land, Prufrock and other Poems*. Nueva York: Dover, 1998. 31-47. Impreso.
- ELIZONDO, Salvador. "Espacio-tiempo del poema". *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*. Ed. Álvaro Ruiz Abreu. México: Conaculta, 2004. 130-131. Impreso.
- ESCALANTE, Evodio. *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*. México: Ediciones Casa Juan Pablos; Universidad Juárez Autónoma de Tabasco; Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango; UNAM, 2001. Impreso.

- FERNÁNDEZ, Sergio. "La luz sin estrella". *El Gallo Ilustrado. Suplemento dominical de El Día*. Núm. 494, 12 de diciembre de 1971. 2-4. Impreso.
- LEVIN, Samuel R. "Allegorical Language". *Allegory, Myth and Symbol*. Ed. Morton W. Bloomfield. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1981. 23. Impreso.
- GAUTIER, Théophile. "L'art". *Poemas*. Ed. Carlos Pujol. Valencia: Pre-Textos, 2007. 188-192. Impreso.
- GELPÍ, Juan. *Enunciación y dependencia en José Gorostiza*. México: UNAM, 1984.
- GODOY, Emma. "'Muerte sin fin', de Gorostiza". *Sombras de magia. Poesía y plástica*. México: FCE, 1968.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. "Fausto". *Fausto. Werther. Herman y Dorotea*. 4ª ed. Trad. Ignacio Telleria y Emilio Gómez de Miguel. Madrid: Ediciones Ibéricas, 1970. 5-372. Impreso.
- . "Feliz anhelo". *Con Parlantes. Bitácora Cultural*. Trad. Otto Dörr Zegers. 2008. Web. 13 de abril de 2008 <<http://entreunayotraoscuridad.blogspot.mx/2008/04/unatraduccin-indita-de-goethe.html>>.
- GOROSTIZA, Celestino. "Ser o no ser". *Teatro completo*. México: INBA / UNAM / UJAT / Casa Juan Pablos, 2004. 151-204. Impreso.
- JUAN DE LA CRUZ, San. "Romance sobre el euangelio. 2º De la comunicación de las tres personas". *Poesías*. Ed. Paola Elia. Madrid: Castalia, 2000. 132-146. Impreso.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ, Sor, "El Divino Narciso". *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz III. Autos y Loas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1994. 21-97. Impreso.
- . "Loa para 'El Divino Narciso'". *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz III. Autos y Loas*. Ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: FCE, 1994. 3-21. Impreso.
- JUNG, C. G. "Psychological aspects of the mother archetype". *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton: Princeton University Press, 1969. 73-112. Impreso.
- KHAYYAM, Omar. *Rubaiyat of Omar Khayyam. The Astronomer Poet of Persia*. Boston: International Pocket Library, 1992.
- LABASTIDA, Jaime. "Prólogo. La poesía de José Gorostiza". *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 3-13. Impreso.
- LI PO. "Lady Yang Kuei Fei at the Feast of the Imperial Peony". *The Works of Li-Po the Chinese Poet*. Traducción al inglés de Shigeyoshi Obata. Londres; Toronto: J. M. Dent & Sons Limited, 1923. 31-33. Impreso.
- LÓPEZ NARVÁEZ, Froylan. "José Gorostiza y la religión". *Ovaciones. Artes, letras, ciencias* 137. (9 de agosto de 1964): 2. Impreso.
- MANSOUR, Mónica. "Armar la poesía". José Gorostiza. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. 2ª ed. México: ALLCA XX, 1996. 273-304. Impreso.
- MARTÍN, María. "José Gorostiza habla de 'Muerte sin fin'". *Diorama de la Cultura. Suplemento de Excélsior*. 20 de agosto de 1961. 1, 4. Impreso.
- MEJIDO, Manuel. "Gorostiza, vida con fin". *Excélsior*. México, 10 de diciembre de 1968. A1, A17. Impreso.
- MENDOZA, Miguel Ángel. "¿Existe una crisis en la poesía moderna de México?" *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*. México, 3 de julio de 1949. 2. Impreso.
- MILTON, John. *El paraíso perdido*. Madrid: Espasa Calpe, 2003. Impreso.

- MONTEMAYOR, Carlos. "José Gorostiza". Álvaro Ruiz Abreu. *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*. México: Conaculta, 2004, págs. 155-167. Impreso.
- NANDINO, Elías. "José Gorostiza". *Ovaciones. Artes, letras, ciencias*. 137. (9 de agosto de 1964): 3. Impreso.
- NOVO, Salvador. "Gorostiza, recordado". *Revista de Bellas Artes*. 8 (marzo-abril 1973): 24. Impreso.
- OCHOA, Guillermo. "El Problema del Poeta y del Torero: Escapar del Tiempo. Los Jóvenes Buscan una Estética, Afirma José Gorostiza, Premio Nacional de Letras". *Novedades*, México, 2 de diciembre de 1968. 1, 15. Impreso.
- ORTEGA Y GASSET, José. "La deshumanización del arte". *La deshumanización del arte*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1985. 11-54. Impreso.
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. "Carta a José Gorostiza, 19 de marzo de 1940". José Gorostiza. *Epistolario (1918-1940)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 1995. 414.
- OWEN, Gilberto. "Carta a Elías Nandino". *Obras*. México: FCE, 1979. 290-291. Impreso.
- . "Libro de Ruth". *Obras*. México: FCE, 1979. 100-105. Impreso.
- PAPPE, Silvia. "Al mar de uno mismo. Gotas de poesía". José Gorostiza. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. 2ª ed. México: ALLCA XX, 1996. 197-211. Impreso.
- PAZ, Octavio. "Muerte sin fin". *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1971. 86. Impreso.
- PÉREZ RODRÍGUEZ, Gabriel. "Introducción y comentario a *Proverbios*". *Biblia comentada. Texto de la Nácar-Colunga. IV Libros Sapienciales*. Ed. Maximiliano García Cordero y Gabriel Pérez Rodríguez. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962. 719. Impreso.
- POE, Edgar Allan. *Eureka*. Prólogo y traducción de Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 2003. 17-18. Impreso.
- RAMÍREZ, Edelmira. "Gorostiza o el misticismo retrógrado". *El Gallo Ilustrado. Suplemento dominical de El Día*. 494. (12 de diciembre de 1971): 8-9.
- . "Obra de José Gorostiza". José Gorostiza. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. 2ª ed. México: ALLCA XX, 1996. 521-527. Impreso.
- REYES, Alfonso. "Contestación al discurso de José Gorostiza". José Gorostiza. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 514-521. Impreso.
- ROJAS ZEA, Rodolfo. "Entrevista con 3 Premios Nacionales". *El Día*, México, 22 de noviembre de 1968. 2
- . "José Gorostiza: una memoria apasionada". José Gorostiza, *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 523-535. Impreso.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. David Bevington. Universidad de Victoria: Internet Shakespeare Editions, 2015. Web. 30 de marzo de 2015. <<http://internetshakespeare.uvic.ca/Annex/Texts/Ham/EM/default/>>.
- SCHMIDHUBER, Guillermo. "Apología dramática a José Gorostiza". *Latin American Theatre Review*. Vol. 27, No. 2, Primavera 1994. 78. Impreso.
- SHELLEY, Percy B. *Defensa de la poesía*. Barcelona: Ediciones Península; Edicions 62, 1986. Impreso.
- . "Ode to the West Wind". *Shelley Poetical Works*. Ed. Thomas Hutchinson y G. M. Matthews. Oxford: Oxford University Press, 1970. 577-579. Impreso

- SHERIDAN, Guillermo. “Nota sobre la edición”. José Gorostiza. *Poesía completa*. Ed. Guillermo Sheridan. México: FCE, 1996. 7-20. Impreso.
- TAMBLING, Jeremy. *Allegory*. Londres; Nueva York: Routledge, 2010. Impreso.
- TERÁN, Luis. “Habla José Gorostiza”. *El Gallo Ilustrado*. Suplemento de *El Día*. 1 de marzo de 1970. 1. Impreso.
- TIQUET, José. “Con el poeta José Gorostiza”. *El Universal*. México, 8 de julio de 1956, 1ª sec. 32. Impreso.
- Torres Bodet, Jaime, “Carta a José Gorostiza, 22 de octubre de 1934”. José Gorostiza. *Epistolario (1918-1940)*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 1995. 319-320. Impreso.
- . “Epístola a José Gorostiza”. *Trébol de cuatro hojas*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1960. 35-43. Impreso.
- . “Final”. José Gorostiza. *Poesía y prosa*. Compilador Miguel Capistrán. México: Siglo XXI, 2007. 89-90. Impreso.
- TROWER, Shelley. “Nerves, vibration and the Aeolian Harp”. *Romanticism and Victorianism on the Net*. Universidad de Montreal. 2009. Web. Núm 54, mayo de 2009. <<http://id.erudit.org/iderudit/038761ar>>.
- TURBAYNE, Colin Murray. *El mito de la metáfora*. México: FCE, 1974. Impreso.
- VILLAURRUTIA, Xavier. “Crítica epistolar. Correspondencia con Alfonso Gutiérrez Hermosillo”. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. 2ª ed. México: FCE, 1966. 857-870. Impreso.
- . “Elías Nandino”. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. 2ª ed. México: FCE, 1966. 852-853. Impreso.
- . “Introducción a la poesía mexicana”. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. 2ª ed. México: FCE, 1966. 764-772. Impreso.
- . “La poesía de Nerval”. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. 2ª ed. México: FCE, 1966. 894-903. Impreso.
- . “Pintura sin mancha”. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. 2ª ed. México: FCE, 1966. 740-746. Impreso.
- . “Seis personajes”. *Obras: poesía, teatro, prosas varias, crítica*. Ed. Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider. 2ª ed. México: FCE, 1966. 667-686. Impreso.
- XIRAU, Ramón. “Gorostiza, contemporáneo”. *Revista de Bellas Artes*. 8. (marzo-abril 1973): 24-26. Impreso.
- . “Descarnada lección de poesía”. *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*. Ed. Álvaro Ruiz Abreu. México: Conaculta, 2004. 36-42. Impreso.
- WONG, Óscar. “Significado de *Muerte sin fin*”. *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*. Ed. Álvaro Ruiz Abreu. México: Conaculta, 2004. 214-235. Impreso.