



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Colegio de Letras Hispánicas

*Poética en negociación:*  
*Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza*

Tesis que para optar por el título de Licenciado en Lengua y  
Literaturas Hispánicas presenta:

Daniel Raúl Cruz Villanueva

Asesora: Dra. Mariana Ozuna Castañeda



Ciudad Universitaria

2012



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## ÍNDICE

---

<b><u>ÍNDICE</u></b>	<b>iii</b>
<b><u>DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS</u></b>	<b>v</b>
<b><u>INTRODUCCIÓN: EL RESCATE CRÍTICO</u></b>	<b>ix</b>
<b><u>PRIMERA PARTE: NO ES AGUA NI ARENA LA ORILLA DEL MAR</u></b>	<b>1</b>
1. CONSTRUYENDO LA ORILLA: <i>José Gorostiza y sus Canciones</i>	2
2. DE VITRINAS: <i>La crítica y sus obsesiones</i>	10
<b><u>SEGUNDA PARTE: COMO SE PIERDEN LAS BARCAS</u></b>	<b>18</b>
1. CANTAR EN MARES TURBULENTOS: Canciones para cantar en las barcas <i>y sus complejidades de lectura</i>	19
a. Encontrar una edición	24
b. Paciencia y presencia	25
c. <i>Collage</i>	28
d. Uniformando	33
e. Éstos los que leemos	36
1. Ellos los receptores	37
2. Nosotros los recibidos	41
f. Interlineados	43
g. Encontrar una canción	53
<b><u>TERCERA PARTE: TIENE UN SABOR DE SAL MI PENSAMIENTO</u></b>	<b>60</b>
1. SI QUIERE SER LEÍDO ESCRIBA EN ENDECASÍLABOS, POR FAVOR: <i>De alumnos y maestros</i>	61
2. LAS VOCES IMAGINADAS: <i>Imaginista, Tabladiano</i>	76
<b><u>CUARTA PARTE: UN PUERTO EN LAS ORILLAS DE ESTE MAR</u></b>	<b>90</b>
1. LA VANGUARDIA CON SONRISA DE CANCIÓN: <i>Negociación y renovación</i>	91
a. El símbolo es el metro. “¿Quién me compra una naranja?”	98
b. El metro es el canto. “Se alegra el mar”	104
c. El canto es el verso. “Pausas II”	110
d. El verso es el lienzo. “El faro”	121
e. El lienzo es el libro. “Luciérnagas”	128
<b><u>QUINTA PARTE: UNA CAJITA DE MÚSICA EN LA HIERBA</u></b>	<b>137</b>
1. ABRIENDO VEREDA: <i>Los nuevos caminos trazados</i>	138
2. LA ESCALA INEVITABLE: <i>Después de Canciones</i>	151
<b><u>CONCLUSIÓN: EL CRÍTICO RESCATE</u></b>	<b>xv</b>
<b><u>HEMEROBIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b>xxii</b>

## DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

---

*El libro que tiene en sus manos, la tesis que tiene en sus manos, es el resultado de un largo, muy largo proceso. No tanto el comenzar con el título y terminar con el punto final, sino el resultado de cuatro años (le engañaré, lector, haciéndole creer que en efecto fueron cuatro años) de una carrera a la que llegué no solo: apoyado, inspirado, alentado desde tiempo atrás, la secundaria, la preparatoria. Entonces, como se da cuenta, la lista de agradecimientos y dedicatorias sería algo más que interminable y varias páginas de nombres y nombres y más nombres no tienen mucho sentido, así que, si me permite (puede pasar al índice y pasar a la introducción si no me lo permite), mejor narraré este proceso que termina en esta tesis, en el punto final de las conclusiones, en (esperemos) el juramento y el ¡Goya! del examen profesional.*

*Como siempre ocurre, los padres forzosamente aparecen en esta historia, más cuando su hijo, que desde que aprendió a hablar, quiso ser ortopedista. Un buen día, mientras cursaba la preparatoria, me di cuenta que en realidad aprender procesos bioquímicos, nombres de huesos, de fracturas, tamaños y materiales de aparatos ortopédicos no era lo mío; por otro lado, desde pequeño leía, o hacía que leía platicando a quien se dejara, historias que “me inventaba” con las ilustraciones de los libros que estaban en la casa. Llegué con la noticia: quiero estudiar letras y, por un momento, el mundo se les cayó encima, tardaron un poco en reponerse, o más bien, en hacerse a la idea. Desde entonces han estado ahí, apoyándome, dándome un zape cada que me sale lo gramático, regañándome porque en las ponencias no se me entiende nada y, aunque no lo digan ni se den cuenta, recordándome que el que usted, lector, tenga frente a usted este texto es en buena medida por su apoyo, por ellos. Durante ese tiempo difícil en que no se hacían a la idea, y yo no me hacía a la idea que no se hacían a la idea, tuve un apoyo que sin él lo más probable hubiera sido que me arrepintiera y regresara a*

*arreglar huesos rotos: gracias, Lupita, por algo que hiciste y sé que no te diste cuenta del todo.*

*Claro está que en buena medida los profesores fueron los que terminaron de decidirme por este camino, el que llegara con tremenda noticia a mis padres no fue gratuito, desde el profesor Rodrigo de Español en tercero de secundaria, la maestra María Luisa, que me encargó adaptar y luego dirigir una obra escolar, y, principalmente, Alma Rosa Torres, de quien aprendí esa pasión gratuita y pura por platicar sobre los libros, la entrega hacia sus alumnos y esa necesidad de transmitirles ese fuego. En la facultad las clases fueron totalmente diferentes, grupos enormes de cien o grupos de cinco, trabajos para los que, las más de las veces, no estábamos preparados, profesores que jamás se aprendían tu nombre y de los que, por lo general, no aprendías nada; sin embargo siempre habían unos que cambiaban la manera en la que comprendíamos las cosas, que llenaron esos vacíos que cargábamos desde la secundaria, que te cuestionaban y te hacían dudar de todo y que además se sabían tu nombre, maestros como Mariana Ozuna, mi asesora, o mejor dicho, mi guía y acompañante por este paseo por el Purgatorio, Ariel Arnal, Graciela Cándano, Gustavo Lizárraga, Dolores Bravo, Mónica Quijano y muchos otros que no son menos –y harían que esto, que no iba a ser una lista se convierta en tal. Hago un espacio aquí para agradecer especialmente a Pável Granados que me dio la oportunidad de trabajar con él, porque de una de nuestras pláticas surgió la idea original de esta tesis; también aquí y ahora agradezco a Raquel Mosqueda por todo el apoyo y la confianza que depositó en mí, por darme la oportunidad de dar clases a su lado y aprender tanto de ella, por las pláticas y todo lo que me ha enseñado, por su apoyo en todo sentido, y su constante interés en mi camino.*

*Pasar por la carrera sin las bromas de mis amigos, sin las salidas a bailar y los dos que tres viajes hubiera sido una completa pérdida de tiempo, no sólo porque hubieran sido unos años un poco*

*aburridos, sino que fue también por ellos que está usted, lector, leyendo estos tantos agradecimientos y estas tantas páginas de tesis (ya verá, ya verá); es también por ellos que no caí en el absurdo lugar común del literato “que vive para las letras”, sus constantes burlas, mis malos chistes, el café, los cigarros y la cerveza... Casi cinco años (ya, lector, le dije el verdadero tiempo que tardé en terminar los cuatro años de carrera) y los amigos con quienes comencé esto ya no son los mismos con los que terminé, sin embargo a todos les agradezco haber estado en las buenas, las malas y las mejores. Tres de ellos siempre estuvieron, desde los inicios, bueno, casi: Adrián, Libertad y Briseida, muchas gracias por aguantarme. Otros que siempre han estado, desde mucho antes de que me decidiera por estos caminos, Daniela, Marlene, Ana, gracias por, muchas veces, ser el primer y constante apoyo, ya que estamos en la sección libre de academia, con licencia para ser ligeramente cursis, saben ustedes seis que son y siempre serán mis hermanas (y hermano).*

*Dejo hasta el último, no por menor importancia, sino como en los créditos de una película, donde el director es el que los cierra, a Nidia. Las palabras no alcanzan a decir todo lo que tengo que agradecerle, sabes qué quiero decir cuando te digo “Miau”.*



## INTRODUCCIÓN – EL RESCATE CRÍTICO

---

*Venal & Sons has at last published the long-awaited first volume of Metterling's laundry lists. The decision to publish this work separately, before the completion of the immense four-volume oeuvre, is both welcome and intelligent.\**  
Woody Allen, "The Metterling Lists"

*El epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado.*  
Julio Torri, "Del epígrafe"

---

\* Por fin, Venal & Sons acaba de publicar el primer volumen tan largamente esperado de las listas de lavandería de Metterling. La decisión de publicar esta obra por separado, antes de que se termine la inmensa *oeuvre* en cuatro volúmenes, es satisfactoria e inteligente. (trad. Marcelo Covián)

Interpretación, lectura, análisis, rescate, aplicación, estructura, función, forma..., hay muchas maneras de titular una tesis, o, mejor dicho, hay vías para nombrar lo que el tesista pretende hacer en su trabajo y, sin embargo, todo termina siendo lo mismo: toda tesis es una interpretación —un profesor de la Facultad siempre habló de las miles de interpretaciones que todo texto tiene, ¿y qué no todo trabajo literario es siempre y sólo (—sólo”) una interpretación?—. Toda tesis es una lectura, un análisis, en todas se aplica algo; todas las tesis son un rescate no sólo del texto que se analiza, sino de algunas de las herramientas que a lo largo de la carrera se nos dieron, un rescate, también, de uno mismo.

Es más, no sólo las tesis son un rescate, toda lectura lo es; el que un autor, una novela, un poema forme parte del canon literario nacional no implica que todos lo hayan leído, incluso puede ser que ese mismo entronamiento condene la obra a no ser leída, a ser admirada, claro, al ser adorada, desde luego, a ser parodiada, homenajeadas, editada, comprada, ridiculizada, desde luego, ¿pero ser leída?<sup>1</sup>, eso queda en manos de los especialistas, de los que siempre saben lo que están leyendo porque llevan adueñándose del autor (del tema, de la novela) toda su carrera académica. Y en realidad el problema no está en la vitrina donde se colocan al autor, al libro, a la obra, sino en la actitud de los que la vigilan, haciendo parecer que lo que en realidad importa es la vitrina y no lo que ella guarda, como un relicario novohispano, en donde el palillo o la muela es lo de menos si se ve la pieza maestra que la contiene.

Una introducción por lo general trata de resumir, en buena medida, lo que se planea hacer en la

---

<sup>1</sup> Juan Domingo Argüelles en *Estás leyendo... ¿y no lees?* Cuenta la siguiente anécdota sobre, quizá, el más canónico de los libros escritos en español, *El Quijote*: —En España, en 2005, con motivo del cuarto centenario del *Quijote*, se llevó a cabo una encuesta con profesores de literatura que obligaban a leer la inmortal obra de Cervantes a sus alumnos. La encuesta reveló que más del setenta por ciento de esos profesores no había leído jamás una edición íntegra del *Quijote*” (173). Aunque más enfocado hacia el fenómeno de la enseñanza de la lectura, esta cita toca un punto elemental: ¿el *Quijote* es vigente porque se lee, porque nos han dicho que lo es o porque algo (que cuesta decir qué es) se queda mientras se lee?

tesis: se expone y desarrolla una hipótesis que hará girar sus engranes, se explica un poco la estructura del trabajo, e incluso se llega a justificar el porqué uno eligió tal autor, tal obra, tal poema, tal teoría, tal estructura. Sin embargo, ésta no será realmente una introducción a la tesis, pues más que describirla, dar un adelanto que ayude a saltarse unas cuantas páginas, tratará de definir su método de trabajo. Comenzamos esta introducción con una buena muestra de nombres con los que por lo general una tesis es bautizada, pero en realidad ninguno se adapta del todo a lo que aquí se pretende hacer: así que, tomándome la licencia, esta tesis es un “rescate crítico”.

¿Qué pasa con los autores de obra breve, qué pasa cuando, de esa obra, una se convierte en el foco de atención no sólo del crítico especializado, sino de sus lectores en general? Claro, en la historia literaria nacional pocos son los casos de autores con una obra reducida incluidos desde siempre en el Panteón<sup>2</sup>: Rulfo, Vicens,<sup>3</sup> y, no cabe duda sobre eso, Gorostiza. Pongamos el ejemplo de Rulfo: su obra se complementa, ni *El llano en llamas* ni *Pedro Páramo* sufren al compararse; sí, cada quien tiene sus favoritos, pero no es una batalla con un claro ganador, nadie dice “*El llano en llamas* es tan sólo un ensayo, un juego banal antes de la grandiosa novela *Pedro Páramo*”, su narrativa, o más bien, la crítica de su narrativa ha encontrado sin problemas vasos comunicantes entre ambos, la gran aportación de Rulfo a la literatura mexicana no es solamente un par de libros sino, en realidad, su acercamiento a la literatura, una forma nueva de ver, comprender y desarrollar el fenómeno literario. De nuevo regresamos a los críticos, al aparato crítico que apoya o censura, limita o abre posibilidades, esa especie de demiurgo para el que cada palabra se convierte en una regla más de un decálogo que bien rebasado

---

<sup>2</sup> Panteón no en referencia al camposanto, sino al santuario romano donde los dioses de todas las culturas eran adorados.

<sup>3</sup> Si nos permitimos la licencia, porque, bueno, seamos sinceros, con todo y sus dos grandes novelas, Josefina Vicens ha sufrido constantemente cierto desprecio, o más bien descuido, por parte de la crítica.

tiene su número característico. Si con Rulfo no existe ese conflicto entre sus únicas dos publicaciones, ¿qué hace diferente el caso de Gorostiza donde sus obras parecen no poder convivir?

En esta tesis nos proponemos hacer un rescate de *Canciones para cantar en las barcas* —sí, rescate. Si cuando se lee en una tesis, en un ensayo o un artículo, que una obra se rescata de un archivo hemerográfico, de una edición que la echó a perder, de la gaveta de borradores que el escritor guardó en lo más oscuro de su pasado esperando que nadie la encontrara, la idea de rescate tiene el sentido de salvarla para la memoria, así, el texto rescatado es un texto recordado. *Canciones para cantar en las barcas* puede ser un libro que siempre se publica, edita y reimprime, junto con “toda” la demás poesía gorostiziana, pero que sea un libro presente en el recuerdo está lejos de ser cierto. Como perfecta contraposición del caso de la obra de Rulfo, la de Gorostiza no tiene una cancha pareja de pelea, *Canciones* tiene frente a sí una batalla hecha para perderse: el combate con *Muerte sin fin*. Nombramos a esta tesis un rescate crítico porque vamos a traer de nuevo a la memoria, a la lectura, un libro que posee todos los elementos necesarios tanto para ser un gran libro de poesía (cuya lectura puede disfrutarse y que tiene imágenes, versos, piezas que no necesitarían ser rescatadas), como para comprobar que, en el momento de su publicación, marcó un punto de toque en el desarrollo poético no sólo de su autor, sino del grupo completo (que sería) Contemporáneos.

Para realizar este rescate crítico no se verá *Canciones* contra *Muerte sin fin*, pues éste ha sido un error común en la reducida crítica sobre el libro, sino se le considerará independiente, no como un “acercamiento a” sino como un logro en sí mismo, creemos que éste es un libro planeado profundamente, desde su recepción y disposición textual, hasta el acercamiento que el lector original pudo haber tenido; cada elemento que lo conforma funciona a la perfección con los demás, incluso con

lo que es ajeno al libro: compañeros, maestros y el campo cultural en el que apareció. De nuevo, el rescate de *Canciones* es uno frente a la crítica, contra una historia de la crítica que, en buena medida, funciona igual que un archivo histórico, una centena de periódicos, una única edición de treinta ejemplares. Rescatamos, entonces, *Canciones para cantar en las barcas* de y para la memoria.

Desde un principio, desde esta introducción, comienza un diálogo constante con la crítica que se ha realizado sobre y alrededor de la obra de José Gorostiza, pues también “rescate”, en particular un rescate como este, no es hacer a un lado, olvidar o incluso obviar los diferentes [sistemas] interpretativos por los que su obra ha atravesado, sino releerlos y a partir de ellos, junto con ellos, construir este nuevo acercamiento. Mentiría cualquiera que dijera que trabajará de una forma completamente nueva, cien por ciento fresca, a un poeta, a una obra como la de Gorostiza.

La metodología que propongo se aleja un poco del “normal” modo en el que se estudia la poesía en general: no será a través de estudiar formas, rimas y metros, figuras poéticas o retruécanos retóricos que se rescatará *Canciones para cantar en las barcas*, hacia lo que desde aquí apunta este trabajo es más bien a una visión más amplia del fenómeno poético, una que sí incluye el poema, al poeta, pero que no lo aísla de su contexto, que no lo convierte en una “isla de creación”. Creo que si hay algo que cohesionó al primer libro de Gorostiza es una intención metaliteraria: hacer evidente una negociación, un juego de fuerzas, que se gestó en él mismo mientras construyó el poemario; deudas generacionales e interés por las nuevas formas se presentan en un mismo libro que no cede fácilmente al lector incauto, pero este proceso se hace claro al ver y al estudiar el campo cultural en el que se desarrollan tanto poeta como poemario; al mismo tiempo, *Canciones* se conforma como un libro de lectura “simple” por las grandes capacidades editoriales de Gorostiza, éste elemento, poco revisado por la crítica, también nos

fuerza a ver la relación entre el poeta y el lector —aquellos a quienes tenía enfocados como tales y nosotros, en los que nunca pensó tendrían el libro entre sus manos.

Partimos para este análisis, ya lo decíamos, de una suerte de olvido respecto a *Canciones*, sin embargo este olvido está salpicado de breves menciones, de constantes ediciones y reimpressiones, juicios algunos profundos, otros no tanto. El diálogo que planteamos con estos juicios son a la vez para enriquecer la comprensión del fenómeno de recepción y para repasar la tradición crítica que ha rodeado al libro, si bien ya se resumió en buena medida el lugar que ocupa *Canciones* dentro de la crítica, éste ha sido dado por algo, por una guía crítica que en realidad no le dio oportunidad a este libro de defenderse de la ya manida batalla perdida contra *Muerte sin fin*.

Propongo, pues, no hacer una disección de los poemas que conforman el libro, sino abrir el horizonte e incluir todo lo que está y todo lo que estuvo a su alrededor, todas las lecturas y todas las recepciones, son éstas también las que moldean nuestra lectura de un texto, de cualquier texto. Los poemas que conforman *Canciones* serán analizados, sí, pero no a la luz exclusiva de ellos mismos, sino a la par de nosotros, sus lectores, y de ellos, sus receptores, pues la única manera de traer algo a la memoria es fundirlo con nuestra experiencia.

## PRIMERA PARTE – NO ES AGUA NI ARENA LA ORILLA DEL MAR

---

*La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro.*  
Jorge Luis Borges, *Siete noches*

*El mar sin la tierra no tiene gran interés poético;  
es más bien una lección de moral sobre lo pequeño y lo grande*  
Carta de José Gorostiza a Carlos Pellicer, 1 de julio de 1924

# 1. CONSTRUYENDO LA ORILLA *José Gorostiza y sus Canciones*

No ha sido un día fácil, la Federación de Estudiantes<sup>1</sup> cada vez se enfrenta a más problemas, a los problemas de siempre y que siempre tendrán los estudiantes, que no paran de crecer más ni de ser menos; problemas un tanto complejos porque, además, hay que vincular a todas las Federaciones de Estudiantes que en los últimos años Vasconcelos ha estado fundando a lo largo y ancho del continente. No ha sido un día fácil para el hombre que va entrando a su casa, complicándose por abrir la puerta con una sola mano, con el sombrero, el saco y el atado de cartas que recogió en la oficina, en la otra. Entra, cierra la puerta, deja saco y sombrero en el perchero y comienza a revisar la correspondencia, matasellos y timbres postales de muchos lados, pero no encuentra el remitente que más le interesa, su amigo y paisano recién había salido hacia Nueva York y, siendo la primera vez que viajaba fuera del país, había prometido mantener constante la comunicación.<sup>2</sup> Después de una carta del jefe —que seguía fundando federaciones estudiantiles, ahora en Cuba<sup>3</sup>— encuentra por fin la carta que había estado esperando: José está, o al menos estaba al momento de escribir la carta, camino a La Habana, a punto

---

<sup>1</sup> Desde 1918, Carlos Pellicer comienza una carrera entre política y social. Como parte del plan de cohesionar a toda América Latina, por instancias de Vasconcelos se fueron fundando federaciones nacionales de estudiantes no como una fuerza política, sino como un conglomerado social panamericano. El ideal del joven comprometido no sólo con su país políticamente, también estéticamente con su cultura, estaba cifrado en Pellicer, según el mismo Vasconcelos (ya por esos años conocido también como «el maestro de América») escribe en el prólogo de *Piedra de sacrificios*, de 1924: «El ideal marcha, acrecentándose en extensiones y en multitudes; ya no se reduce a la aldea, ni a la provincia ni a la patria. Es todo esto, pero ensanchado y convertido en vuelo, un vuelo más que de ave, un vuelo de aeroplano. Desde la nave aérea ha visto Pellicer su América y también la ha escudriñado con la planta del pie que descubre todos los secretos de la tierra y con la mente que contempla la historia.» (Pellicer, 2003, 55, 56)

<sup>2</sup> En *Correspondencia 1918-1928*, Guillermo Sheridan explica el porqué del viaje de Gorostiza a la Gran Manzana: Había sido invitado por Ciro Méndez (padre e hijo), «patrocinadores» de varios viajes a Nueva York para otros compañeros de generación, bien colocados dentro de los exiliados mexicanos en la ciudad —amigos de Tablada, Best Mugard, Barreda y otros tantos—, les ofrecen clases en la universidad de Columbia, la posibilidad de ver representadas sus obras, vivir en plena Quinta Avenida, «todo esto a cambio de que Gorostiza escriba 'en pro de la propaganda religiosa que tanta falta hace ahora por el mundo'» (Gorostiza/Pellicer, 91)

<sup>3</sup> Para el momento en que Gorostiza va camino a Nueva York, primera escala La Habana, Vasconcelos se encuentra también en la isla, como parte de una larga gira por toda Latinoamérica con la misma consigna, autoimpuesta en este caso, que la de Pellicer: aumentar y fortalecer los lazos diplomáticos, culturales (y por qué no) políticos, entre toda América Latina.



de llegar, de hecho. El “querido Carlitos” lee una carta breve, un tanto apesadumbrada, pero nada diferente a la normal correspondencia de José, siempre pensando y lamentando tanto (y quejándose tanto): “Faltan ocho horas para llegar a La Habana, según nos dicen. Para mí esto es la misma cosa siempre: un círculo de agua del que somos el centro. Parece milagro el llegar a alguna parte. ¿No será éste lo que llaman un círculo vicioso?” (Gorostiza/Pellicer, 89)

Hasta el momento en que Carlos Pellicer recibe, lee, relee y deja la carta en el escritorio para fumar un cigarro, José Gorostiza había sido el que menos había publicado de un grupo en el que todos sus miembros, algunos (alguno<sup>4</sup>) desde los dieciséis años, contaban con al menos un libro de poesía; él, apenas unos cuantos poemas en unas cuantas revistas —en todas en las que había participado, en algunas que sus cófrades habían fundado y editado—, unos cuantos ensayos, reseñas, críticas. La labor que hasta entonces había desempeñado era más como un agente impulsor que como un creador; su función, más crítica tanto para con su obra como con la de sus coetáneos, le había permitido tomar distancia, situarse no arriba, sino desde una óptica diferente. Navegaba en un mar de letras sin estar llegando a un puerto: vivía rodeado de literatura que, igual que con el agua de mar, si la bebía corría el riesgo de no parar de hacerlo.

Pueden aventurarse muchas teorías sobre el porqué, aun viendo el ejemplo de Torres Bodet y Ortiz de Montellano construirse un nombre y un espacio en el campo intelectual, Gorostiza se negara a publicar algo más que poemas sueltos en periódicos y revistas dirigidos por él mismo; me atrevo a dar la mía: es justo esta diferente perspectiva que tiene como “fantasma”, como tramoyero del campo

---

<sup>4</sup> En edición de autor, y prologado por González Martínez, *Fervor* de Jaime Torres Bodet sale de las prensas en 1918. Apenas de dieciséis años, Torres Bodet se convierte así en el primero del grupo (que aún no es tal) en enfrentarse de lleno al campo intelectual de la época. Ya tendremos oportunidad de analizar el prólogo de González Martínez, pero el libro en sí fungió como un pretexto para presentarse, dice Torres Bodet en sus memorias, *Tiempo de arena*: “La publicación de *Fervor* tuvo un solo resultado apreciable para mí. Me dio la oportunidad de ingresar en el círculo literario que rodeaba a Enrique González Martínez.” (Torres Bodet, 2002, 100)

intelectual la que le impone desarrollar una postura más crítica sobre su propia producción y sobre la de sus coetáneos, si está en Torres Bodet y Ortiz de Montellano una urgencia por hacerse notar, por llamar la atención de quienes pueden legitimizar su escritura (es decir, sus maestros, las generaciones que los anteceden, que están en ese mismo momento, en el centro del poder cultural<sup>5</sup>), en Gorostiza está la constante reflexión sobre el hacer y el quehacer de los literatos dentro de las fuerzas de acción del campo intelectual. Este repensar y contrapensar cada paso, cada letra, cada publicación, lo hace consciente de la necesidad de cambio, lo hace reconocer el *impasse* en el que se encuentra la poesía de la época. En una pequeña reseña de 1921 escribe:

Cosas así [la lectura de la obra de Jesús S. Soto<sup>6</sup>] me llevan a pensar, por la frecuencia de sus manifestaciones, si llegamos a un punto en el que la literatura mata a la poesía. Dos mil años de tradición literaria pesan sobre nosotros y restan pureza a las impresiones de los sentidos, que ya sólo pueden advertir la belleza en forma estereotipada por el tiempo.

Ante la desolación de nuestra juventud (la mía no es diferente) me entran deseos irresistibles de romper el pasado literario; de mirar las cosas con una primera y limpia mirada, y de formular mi pensamiento en gritos que llamaría: *poemas*. (Gorostiza, 238, 239)

---

<sup>5</sup> Uno de las herramientas críticas que utilizaremos para esta tesis será el estudio de los campos culturales planteado por Pierre Bourdieu. Si lo que estamos analizando es la negociación que establece *Canciones para cantar en las barcas* con su presente y su pasado reciente, no podemos separar el contexto (el campo intelectual) del texto mismo, imbricados, la relación que tendrán estos con las fuerzas de acción que van gestando, o con las ya existentes a las que se unen: —El 'campo intelectual' a la manera de un campo magnético constituye un sistema de fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.” (Bourdieu, 135) El punto clave en esta tesis es la legitimación, buscada intencionalmente o no por Gorostiza —y cómo fue que el libro logró ésta. Explica Bourdieu: —A medida que se multiplican y diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones [...] y también las instancias de difusión cultural, tales como las casas editoriales, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, así mismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas, como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural.” (Bourdieu, 137) Véase *Las reglas del arte* o *Campo de poder, campo intelectual* del mismo Bourdieu.

<sup>6</sup> Aunque no pudimos encontrar a Soto en el *Diccionario de escritores mexicanos*, en un tomo de biografías, *Forjadores de la Revolución Mexicana*, Juan de Dios Bojorquez escribió una breve reseña sobre Jesús S. Soto (169-172): joven intelectual que se adhirió a las últimas campañas de la Revolución, particularmente la campaña dirigida por el general Diéguez para derrotar a la División del Norte. Fue el encargado de mantener la publicación de su facción, el periódico *Acción*, en la que también trabajaba un joven David Alfaro Siqueiros. Bojorquez menciona dos tomos de poesía: *Alma dispersa*, publicado en Hermosillo, y *Poemas*, publicado en Sonora, los datos que el autor de esta breve biografía nos entrega no permiten que podamos decir sobre cuál poemario es el que Gorostiza escribe.

No es que Gorostiza fuera la voz crítica dentro del Nuevo Ateneo<sup>7</sup> —como sí lo sería Jorge Cuesta una vez cristalizado el grupo de Contemporáneos—; él es voz de sí mismo. Su crítica es hacia su trabajo poético, y éste es el que en realidad habla por él.

¿Cómo salir del callejón sin salida por el que había entrado la poesía mexicana? Los estridentistas habían tomado el camino del rompimiento, haciendo de los deseos irresistibles de Gorostiza de “romper el pasado literario”, una realidad, tomando la iconoclastia como su guía creativa, como su norma máxima. El Nuevo Ateneo había optado por la continuidad: seguir forma, fondo y figura, cambiar de generación pero no de visión, no de misión. La “primera y limpia mirada” que ya ha estado apareciendo en la obra de poetas como Tablada y López Velarde apenas va siendo reconvertida por las nuevas generaciones: los estridentistas la llevan al límite, los neoaeneístas la toman con pinzas, apenas “refrescando” su poesía gonzalezmartinista. Ni por asomo pensar que un lector apasionado de los Siglos de Oro tome la postura de quemar los museos, ni pensar que quien toma la canción y la reconfigura habría de hacer odas a la gran urbe o a algún carro, tampoco pensar que pueda continuar siguiendo la poética y la práctica de los ateneístas.

Un lugar común en la crítica de los Contemporáneos es su particular relación con su pasado reciente: el ya mencionado Nuevo Ateneo, la relación que éste tenía con Vasconcelos, la relación Henríquez Ureña- Novo, Reyes-Villaurrutia<sup>8</sup>, pero no podemos decir lo mismo de la conformación de

---

<sup>7</sup> Conformado por la primera generación de los Contemporáneos (Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Carlos Pellicer), el grupo, o miembros del grupo, publican varias revistas: *San-Ev-Ank*, *La Falange*, participan en la vasconcelista *El Maestro*. Fundado en 1919, es difícil determinar el momento en el que el grupo se disgrega, pues siguen trabajando o publicando bajo una misma guía creativa y un mismo lugar dentro del campo intelectual —o al menos tres de ellos mantienen esto: Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo, pues Gorostiza y Pellicer se separaron pronto del Nuevo Ateneo, persiguiendo sus propias quimeras.

<sup>8</sup> En el primer capítulo, que sirve de introducción a *Contemporáneos ayer*, Rosa García Gutiérrez logra esbozar un amplio panorama sobre esta relación entre generaciones: no sólo el ansia de los neoaeneístas por sucederlos en el centro del campo intelectual, sino también el efecto que tuvo en ellos la influencia (acedémica, crítica y creativa) de personajes de la talla de Henríquez Ureña y Reyes.

la voz propia de la poesía del grupo, las lecturas allende las fronteras formacionales del Ateneo (el original), la crítica que fue consolidando el grupo tan sólo a lo largo de la breve vida de *La Falange* acusa la pausada —pero consistente—, diferenciación del grupo de sus mentores. Es un cambio sutil, la voz no se alzó en las calles, como los mismos ateneístas lo hicieron diez años antes,<sup>9</sup> o los estridentistas lo estaban haciendo en el mismo momento, en este rito de paso a la madurez nadie tuvo que quemar ninguna efigie, no hubo patriarcas asesinados ni momias enviadas a sus sepulcros, pero está dentro de la poesía del grupo, en la evolución de esa poesía.

¿Se puede decidir, de golpe, por una manera de hacer literatura? La idea que a través de la revisión crítica se ha ido construyendo de *vanguardia* es más un despertar repentino:<sup>10</sup> Huidobro un buen día se despertó un tanto desmañado y, en medio de la taza de café se le ocurrió el Creacionismo; Maples Arce después de una severa indigestión provocada por demasiado mole poblano publicó el *Actual n° 1*. Exageración, pero la decisión por tal o cual manera de aproximarse a la literatura, una diferente forma de hacerla, no es cosa de una epifanía. José Gorostiza va llegando a Nueva York, ¿leyó allá a las nuevas corrientes de la poesía estadounidense? No lo sabemos. No hay ningún papel, ninguna carta, ningún poema fechado que haga suponer que tras el viaje a la tierra de los imaginistas<sup>11</sup> fue que pudo construir un poemario como *Canciones*; pudo ser sólo que ese viaje le haya

---

<sup>9</sup> Es de señalar la curiosa similitud entre la gestación del Ateneo de la Juventud y el movimiento estridentista, pues ambos fueron movimientos volcados a la calle, a hacerse ver: El Ateneo tomó las calles (con todas las comillas que puede tener que los “eachorros del porfiriato” tomaran tres, cuatro calles) contra la resurrección de la *Revista Azul*, pues consideraban que era suyo el deber de homenajear al primer fundador de la revista: Gutiérrez Nájera; mientras los estridentistas tomaron las paredes de esas mismas calles, publicando su manifiesto, rompiendo y haciéndose a un lado dentro de la lucha de fuerzas. La calle es su lugar común. Los posicionamientos, es claro, difieren. Vid. *La revuelta*, de Fernando Curiel para una historia amplia del Ateneo, y *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, de Luis Mario Schneider, para una de los publicantes de *Actual*.

<sup>10</sup> Y quizá seamos injustos. La crítica ha tomado por válido el discurso (manifiestos, consignas, publicaciones, libros, prólogos...) de los mismos autores, ¿ellos han decidido olvidar su pasado para hacer más *moderno*, más vanguardista, su posicionamiento, o sólo lo hicieron a un lado con el afán de marcar de manera agresiva, inolvidable —en el sentido más etimológico del término— el campo intelectual de su época?

<sup>11</sup> Glenn Hughes, en un ensayo escrito originalmente en 1931, *Imagism & the Imagist: A Study in Modern Poetry*, casi

dado el último empujón: ya tenía tras de sí la lectura de poetas transgresores de la poesía censurada del momento (Tablada, López Velarde), el bagaje estaba ahí, los poemas que conforman *Canciones* ya rondaban. ¿Cómo, entonces, construyó el poemario?

Quizá en sentido estricto, Gorostiza nunca fue un poeta de vanguardia. No puede llamarse vanguardista la poesía que conforma *Canciones*: el puro título: canción, ¿vanguardista?, no, ¿tradicionalista?, tampoco, un punto intermedio, sí. Ojalá fuera tan fácil que se puedan quedar las cosas así y terminar una tesis en sólo unas cuantas páginas: *Canciones para cantar en las barcas* es un poemario que tomando las formas tradicionales, las reconstruye de alguna manera un tanto compleja, un tanto obvia, para dejar la marca de una obra que tras su publicación, se pueda ya hablar de un nuevo periodo para la poesía mexicana. Punto final.

Y es que no (no sabemos si lamentablemente o no), las cosas no pueden ser tan sencillas. Decíamos que la evolución de la poesía del grupo es la que en realidad nos permite trazar el camino que fueron tomando, pero, cerrando otra vez la visión y enfocándola en José Gorostiza y sus canciones, el proceso de negociación, de “independencia” de su obra es un caso más que ejemplar, ¿por qué? Por el simple hecho de que sólo tenemos un libro de su primera época, uno que no fue pensado como tal, construido como un pastiche de su primera poesía y la más cercana a la fecha de publicación, la misma idea de formar un libro recuperando, reconstruyendo, esa primera poesía —para que ésta se amolde, en

---

contemporáneo al movimiento, escribe un ensayo donde traza la historia, antecedentes y trata de definir el movimiento poético y edita, también, una breve antología con los principales autores del imaginismo. Este libro abre con un párrafo que, para fines de nuestra tesis, no sólo sirve para definir el movimiento sino para incluso explicar el porqué de la afinidad de Gorostiza con él: —A search for the origins of those poetic ideals which culminated a few years ago in an Anglo-American movement known as imagism leads us very far back into literature, as far back, indeed, as the beginnings of poetry [...]. Its sources of inspiration were, chronologically, of two sorts: ancient and modern. The ancient literatures contributing to its ideals were: Greek, Latin, Hebrew, Chinese and Japanese. The modern influence was French.” (3) (—Una búsqueda por los orígenes de los ideales poéticos que culminaron unos años atrás en un movimiento anglo-estadounidense conocido como imaginismo, nos conduce muy atrás en la literatura, tan atrás, de hecho, como los sus orígenes mismos. Las fuentes de las que abreva son, cronológicamente, de dos tipos: antigua y moderna. Las fuentes antiguas que contribuyeron a sus ideales fueron: la griega, latina, hebrea, china y japonesa. La influencia moderna fue la francesa.” La traducción es mía.)

cierta medida, a la nueva voz que ha encontrado. El vacío de publicaciones<sup>12</sup> hace más evidente que busca rescatar una parte de su pasado poético, no tal como lo escribió en un principio, y por ello es necesaria una edición crítica para poder leer realmente *Canciones*, así como también busca presentar, en el mismo ejemplar, esa nueva poética que lo ha animado a por fin tener un libro con su firma. Debemos entender que el concepto de “negociación” no funciona exclusivamente hacia fuera del escritor, si decimos que *Canciones para cantar en las barcas* es un libro que negocia, no es que sólo (–sólo”) esté buscando tender un puente entre generaciones, entre formas poéticas, sino que también, y esto es un punto esencial, es una negociación interna, Gorostiza negocia con Gorostiza: el rescate y reconfiguración de esa primera obra, la edición de los textos, la presentación, todos los elementos que conforman el libro fueron una negociación, que bajo su constante autocrítica, no soportó el paso del tiempo (el paso de *su* tiempo):

Mi libro es un libro de liquidación espiritual. Lo poco que hay en él de mi gusto de ahora fue puesto entonces, cuando hube de preferir entre lo mío de antes. No condeno mi obra, sin embargo. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura. (Gorostiza, 2007, 262)

¿Por qué es tan severo consigo mismo? No lo sabremos, pero puede que esta constante y férrea autocrítica sea una de las mejores herramientas que tenemos para leerlo. El punto de estudiar su primer libro no es tender el puente hacia *Muerte sin fin*, sino establecer la relación que el libro tiene con su contexto, con el campo intelectual en el que se publica, y establecer la relación que tiene con el mismo Gorostiza, dos procesos que, aunque pueden parecer reflejos (Gorostiza hace, primero, la poesía que le dicta el contexto, el ansia de legitimización, y luego, según va conformando el libro encuentra su

---

<sup>12</sup> Vacío en los catálogos de las editoriales, no como colaborador o incluso director de (ya varias) revistas.

propia voz), implican acercamientos diferentes, aunque, como dice el viejo adagio, todos los caminos llevan a Roma. ¿Hipótesis en esta tesis? Es difícil esbozar una pregunta que logre sintetizarla, más bien, esperamos que una frase formule las preguntas.

## 2. DE VITRINAS *La crítica y sus obsesiones*

Uno no llega a José Gorostiza sin conocerlo de antemano, sin tener alguna idea de quién es el hombre, qué tan importante es su poesía dentro del panorama literario nacional. Uno no llega a Gorostiza por otro poema que no sea *Muerte sin fin*, y, siendo sincero, uno (este uno al que usted está leyendo) tardó en encontrar sus otras obras; lo absorbe la magnitud, el laberinto y el mar del vaso, más por el hecho de que *Muerte sin fin* forma parte de ese viejo del Mar que tenemos a la espalda, que nos dice constantemente que, junto con el *Primero sueño* de sor Juana, es uno de los pilares sempiternos de la poesía mexicana. Llegamos y leemos a Gorostiza sí porque construyó, verso a verso, su propia capilla, pero también (y por eso es tan apremiante e impostergable su lectura) porque es de los poetas que se *tienen que leer*, pues esa capilla, lector a lector, se fue convirtiendo en una catedral, un centro de peregrinación.

¿Por qué se rehuye de las primeras obras de los poetas (o de los novelistas o de los cuentistas, o de esos inseguros escritores que son en un principio, generalmente, los grandes autores)? ¿A quiénes y por qué llamamos *primeros* poetas (y a cuáles y por qué sus magnas obras)? ¿Existe el prurito de ver esos primeros pasos?, o ¿por qué, pareciera, el oráculo de Delfos le ha descifrado su destino y el poeta nos esconde a nosotros, sesudos críticos que podemos ir y venir en el tiempo, ese final último para comprobar nuestra teoría?, más que como autores, los grandes escritores son vistos como prestidigitadores que desde el momento que publican su primera obra saben dónde caerá el punto final de su última publicación, hasta dónde llegará el impacto de su más grande libro. Sí, podría ser que sin *Muerte sin fin* no tendríamos memoria alguna de José Gorostiza, podría haberse quedado como otro poeta más con un libro interesante, otra “joven promesa” que nunca dejó de prometer, aun haciéndose



viejo.

Aun cuando los paradigmas críticos con los que Xavier Villaurrutia bautizara al “grupo sin grupo” hayan ido cambiando con el paso de los años,<sup>13</sup> aun cuando los paradigmas críticos con los que grandes lectores y analistas de sus obras leyeron y analizaron al “archipiélago de soledades”, realmente poco ha variado la forma y la intención con la que se les sigue leyendo. Es innegable que obras como *Muerte sin fin* o los *Nocturnos* siguen siendo vigentes, que continúan leyéndose y siguen provocando, sino lo mismo que cuando fueron publicados, sí continúan, se mantienen, y ése es uno de los principales problemas al enfrentarse críticamente con estas obras entronizadas en la tradición literaria: existiendo un *Sinbad el varado* (1948), la lectura de *Desvelo* (1927) pareciera carecer de sentido, viéndose el último como una aproximación, un escaño, en la construcción del primero. No se vaya a extremar la postura, no se está diciendo que sólo aquella obra “muerta” u “olvidada” puede ser analizada, lo que realmente se busca es poner en duda la condición centralista<sup>14</sup> de las obras magnas, dar a notar que seguir considerándolas de tal manera traba, empaña, la postura y el panorama crítico. Poniéndolo en palabras de Walter Mignolo:

La discusión sobre la formación del canon no es más que el resultado necesario de la “doble” naturaleza de los estudios literarios como disciplina. Si estamos de acuerdo en que la “crítica canónica (debería) centrarse en la *función* de las tradiciones normativas en las comunidades de “creyentes”, deberíamos sustituir los problemas normativos que atañen a la (trans)formación del canon por explicaciones que tengan en cuenta las condiciones en las que se forman y transforman los cánones. Preguntas como *quién decide por quién y por qué debería de leerse un grupo de textos determinado* tomarán el lugar de preguntas como *qué se debería leer* (en Sullà, 256)

---

<sup>13</sup> Con el paso de los más de ochenta años que han transcurrido desde esa conferencia de “La poesía de los jóvenes de México” leída en la Biblioteca Cervantes.

<sup>14</sup> En todo el sentido político que “centralista” tiene: buscar *el* autor y *la* obra de éste se convirtió en obsesión para la crítica y, una vez “encontrada”, ésta obra y éste autor centralizan todo el discurso crítico, dejando en la periferia, casi en el olvido, autores y obras (incluso las del mismo autor).

Estamos cambiando el foco de atención: no podemos negar que *Canciones para cantar en las barcas* es un libro que tiene sus fallas, alcanza sus límites, pero tampoco podemos aceptar la lectura de que ésta sea una obra menor; como dice Mignolo, es necesario replantear el *qué* por el *por qué* *Muerte sin fin* es EL poema: ¿qué hubiera pasado si Gorostiza, sin ningún respaldo legitimizador (léase sin haber publicado un libro, y uno como *Canciones para cantar en las barcas*) hubiera publicado *Muerte sin fin*?, ¿por qué o por quién fue decidido que sería la de Contemporáneos la generación axial de la poesía mexicana? ¿Por qué tal, tal y cual obra determinarían el rumbo a seguir de toda intención poética posterior?<sup>15</sup>

Y como se ha estado conformando este primer capítulo, las preguntas parecen inundar cada párrafo, a cada idea le preceden preguntas, de cada pregunta siguen cuestionamientos. No hay nada más peligroso que colocar los objetos más preciados en un altar o en una vitrina; se corre el riesgo de que aquello que se ha encerrado entre vidrios con el afán de protegerlo termine perdiendo su color, gastado por los rayos del sol y el efecto corrosivo del polvo; se corre el riesgo de que, al saberlo siempre presente, el objeto encapillado (altarizado, sacralizado) sea olvidado, dado por hecho tal y como está, sin preguntarse ya de dónde vino, quién lo trajo, de qué está hecho, cómo está decorado. Y no es tanto que el objeto guardado celosamente en la vitrina pierda sus características intrínsecas, sino que es a la vista de los demás, incluso de quienes lo guardaron ahí, que poco a poco va perdiéndose entre comentarios siempre iguales sobre qué bien se ve en la vitrina, que hace buen juego con las fotos familiares, que pareciera un *algo* antiquísimo, que si no había sido de algún lejano pariente recién desembarcado. No son pocos, no son sólo los Contemporáneos los que están encerrados en su vitrina. El canon se vuelve cosa riesgosa para aventurar nuevas lecturas: ¿qué más puede decirse de Paz, de

---

<sup>15</sup> Ya fuera manteniendo la tradición, alejándose de ella, rechazándola, aceptándola, copiándola, como la relación existente entre los escritores argentinos y el centro magnético que fue y es Jorge Luis Borges.

Rulfo, de Vicens, de Azuela, de Gutiérrez Nájera que no hayan dicho ya otros tesisistas, otros académicos, otros escritores? Pareciera que la inclusión en el canon nacional cierra las posibilidades de analizar; pareciera que entre más altos en la jerarquía, más intocables. El juego constante de vitrinas y espectadores, de museos, forma parte inevitable de la misma construcción de un canon, de una lista “legitimada” en donde figure lo más destacado de la producción literaria de la época, del país, de la historia, de la lectura de quien censure la lista; la inclusión de elementos a esta lista sacralizadora no es en sí misma paralizante, sino su recepción crítica, las lecturas que han surgido de esas obras o esos autores. Preocupado por el concepto mismo de la antología poética, José Francisco Ruiz en *Anthologos: Poética de la antología poética*, toca al canon, a la idea de canon, tema inevitable al hablar de un libro como *Canciones para cantar en las barcas*, *per se* seleccionador:

Proponer un canon implica haber adquirido, o asumir, una perspectiva del suceder histórico; de ahí que cuando, por ejemplo, una antología *programática* presenta una nómina de autores jóvenes, aunque el libro en sí finalmente no tenga ninguna trascendencia para la historia literaria, se ejerza sobre él una presión crítica que, en definitiva, actúa tanto sobre los nombres seleccionados y sobre las estéticas implícitas en los poemas como, ante todo, sobre la credencial de *autoridad* del antólogo. En el fondo, y en un sentido muy primario, que no es sólo el de la batalla estética o literaria por el presente, emerge aquí la idea de *formación del canon*. Aunque cuando una antología de la poesía reciente no es otra cosa que una propuesta para un futuro canon, la idea de la *formación* adquiere una faz más propia del cientificismo teórico decimonónico (esto es, *darwinista*) y entiende la idea de la tradición sobre el concepto de *evolución* y no como *acumulación*, cuando se da, de estratos de lectura. (Ruiz Casanova, 150)

En esta cita un tanto larga se cifra lo que venimos hablando: es necesario no destruir vitrinas (no hay nada más viejo que buscar ser moderno), sino replantear la atención crítica, el por qué y para qué, ¿por qué y para qué estudiar esta primera poesía tan constantemente denostada?

Los Contemporáneos son un grupo, lugar común ya para este momento tan temprano del trabajo, al que se le han dedicado un sinnúmero de artículos, de ensayos, de libros, de reseñas; se ha estado

construyendo a su alrededor una vitrina, una bella vitrina, que los preserva en el canon y los mantiene sin mayores exámenes. ¿Trabajos esenciales para comprenderlos? *Contemporáneos ayer*, de Guillermo Sheridan, libro que dibuja un panorama tan detallado sobre los miembros, los nueve más visibles,<sup>16</sup> del “grupo de forajidos”. *Contemporáneos ayer* es un libro recargado no sólo de información biográfica o literaria, se puede leer como una síntesis no sólo de lo que el “grupo sin grupo” pensaba de ellos mismos, sino también las tensiones esbozadas en el campo intelectual,<sup>17</sup> las luchas por el poder que nacerían en el seno mismo del grupo. Ensayos de tal calibre son difíciles hasta de trabajar, nadie duda, es imposible, de la calidad y afán panorámico que logra. Sin embargo, tal afán hace ver a las personas, las obras y los momentos (ajenos a esas personas, a esas obras y esos momentos) como pequeñas hormigas a las que apenas se les puede ver entrecerrando los ojos.

Como dice Pedro Ángel Palou en *La casa del silencio*, lo que se está buscando no es fijar ni determinar, categorizar o encuadrar en una nueva teoría crítica a los Contemporáneos. Lo que sí se busca es verlos bajo una luz diferente; se busca resaltar aquellas esquinas del cuarto que no quedaron iluminadas por el foco de las obras. Palou hace algo que no se había hecho hasta el momento de la publicación de *La casa del silencio*: un intento por analizar al grupo desde las nuevas perspectivas críticas.<sup>18</sup> No podemos comprender el actuar de los Contemporáneos si no se analiza el campo

---

<sup>16</sup> Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta y, puesto entre signos de interrogación, Carlos Pellicer. Buscando aumentar la nómina tradicional del grupo, Luis Mario Schneider publicó *Otros Contemporáneos*, libro en el que añade a estos nueve los nombres de Octavio G. Barreda, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo y Enrique Manguía: “Hoy, ahora pensar aferrarse a los ‘Contemporáneos’ como grupo, aunque sea de solidez o de individuos sin agrupación, pero de tácita camarilla, es desvirtuar una temperatura de la historia, una época donde muchos protagonizaron y propiciaron idénticas orientaciones. *Ahora sí, una generación indeterminada que necesita sumas y balances. Que hay que revisarla, que debe ser estudiada.*” (Schneider, 1995, 2) El énfasis es mío.

<sup>17</sup> La polémica nacionalista, el Teatro de Ulises... una de las cosas que los Contemporáneos supieron manejar, con habilidad de novelistas, fue la tensión argumental en su propia vida, sabían dónde, de dónde, cuánto y cuándo responder, argumentar, destrozarse a los contrincantes, lamentablemente sabemos el fin de la historia (de su historia).

<sup>18</sup> Nutrido principalmente de la teoría de Pierre Bourdieu, un análisis sociológico del comportamiento intelectual y artístico: la constitución de campos de poder, la legitimización de tales campos, los movimientos y desfases que por tal

intelectual en el que se desarrollaron, ese es el gran acierto de Palou.

En busca de una comprensión más allá de lo exclusivo literario del grupo —aunque, por sí mismo se pintara como exclusivamente abocado a su búsqueda poética—, Rosa García Gutiérrez, en *Contemporáneos, la otra novela de la Revolución Mexicana*, va tras una “lectura ideológica” de la prosa de los Contemporáneos, género que, aunque tocado apenas tangencialmente<sup>19</sup> por el grupo, y, de la misma forma, tratado tangencialmente por la crítica,<sup>20</sup> es parte importantísima para una completa visión de un grupo que, contrario incluso a lo que ellos mismos afirmaban en conferencias y entrevistas, formó parte activa en la construcción del México posrevolucionario, en su consolidación no sólo cultural, literaria o intelectual sino también identitaria; como la misma García Gutiérrez afirma (con más o menos palabras y más o menos conceptos), no es posible seguir viendo la creación prosística de los Contemporáneos como algo ajeno al campo intelectual en el que tanto obra como autores se desarrollaron; particularmente la prosa de los Contemporáneos exige una visión más amplia que la que tradicionalmente se le ha estado dando. García Gutiérrez abre una perspectiva diferente, un punto que, siendo Contemporáneos el grupo que es, se había dejado de lado: no sólo es un grupo literario, no sólo fundan revistas, publican libros y hacen crítica simplemente por hacerla, por abrir el panorama de su momento; la acción literaria tiene una repercusión social, una que va más allá del

---

ocurren... (Véase, *Las reglas del arte* o *Campo de poder, campo intelectual*).

<sup>19</sup> Tangencialmente por Xavier Villaurrutia —*Dama de corazones*, de 1927—, Gilberto Owen —*La llama fría*, también del 27, y *Novela como nube*, del 28—, Salvador Novo —*El joven*, del mismo 1927—, Bernardo Ortiz de Montellano —un par de cuentos— y, en extremo tangencial, por Jorge Cuesta —pues un sólo cuento fue su entrada y salida definitiva del género, —*La resurrección de don Francisco*— del temprano año, para la prosa del grupo, de 1924—. Sin embargo un miembro del grupo, Jaime Torres Bodet, le dedicaría más tinta y publicaciones e, incluso, haría de una obra en prosa su favorita personal, *Sombras* (editada en Madrid en 1937).

<sup>20</sup> La prosa del grupo ha sido vista, la más de las veces, como un error o el “experimento fallido” (Monsiváis), atendiendo más a la comparación de ésta con la novela lírica española (como las “*novelas líricas*” de Salinas o Miró...) y la prosa de vanguardia europea, o comparándola también con la obra poética mayor de sus autores (sobre o a la par de *Nostalgia de la muerte* no puede estar una novelita experimental de unas cuantas páginas como *Dama de corazones*). Pocos son los críticos que buscan romper esta visión del género desatendido de los Contemporáneos, Guillermo Sheridan en *Monólogos en espiral* (de 1982) y el mismo texto de Rosa García Gutiérrez que estamos mencionando, *Contemporáneos, la otra novela de la Revolución Mexicana* (editado por la Universidad de Huelva, España, en 1999).

grupo para situarse en el campo intelectual, aunque el que éste sea independiente o no puede ser una discusión aparte. Esto recuperamos para esta tesis: la literatura cambia no sólo por una búsqueda estética, ni esta búsqueda estética comienza de la nada, ¿qué ocurre en el México que recibe *Canciones para cantar en las barcas*? ¿Qué ocurre en el México que recibe las *Canciones* gorosticianas?

Si estamos hablando de una poética *en negociación*, como el mismo título de esta tesis indica, tenemos que tener en cuenta, muy en cuenta, el estudio del campo intelectual, aunque, como ya se ha planteado, *negociación* no sólo implica que el libro la haga entre los agentes de éste, sino también es un debate constante para y con el mismo poeta. Ahora bien, en el lado externo de la negociación, cabe hacer la pregunta del por qué negociar y no romper, y para esto es necesario el estudio del campo intelectual; las deudas no surgen del aire, los cambios no se gestan en la nada, un reordenamiento en las fuerzas del campo no es sólo replantear formas poéticas, sino el cambio que éste plantea se permea hacia el campo intelectual: toda poética tiene una recepción, toda obra la tiene, toda obra tiene antecedentes y toda obra consecuencias; no podemos ver la negociación interna de *Canciones para cantar en las barcas* sin analizar su recepción, sus antecedentes (tanto poéticos como socio literarios) y sus consecuencias, pues, aunque podría parecer que el primer libro del autor del gran *Muerte sin fin* puede pasar desapercibido, enterrado bajo la pesada sombra del monumento, sólo con ver que después de su publicación la poesía de sus compañeros comienza a arriesgarse más, a experimentar y reconfigurar formas tradicionales, cobra sentido y su propio peso (propio, independiente del tonelaje de *Muerte sin fin*). *Canciones*, es cierto, no genera una escuela, no tiene alumnos ni quien siga el camino que con su sola publicación ha abierto, pero sí mueve a cambiar, cada uno según sus propias obsesiones, siguiendo sus propias búsquedas.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Ya se profundizará en las consecuencias de *Canciones* para la "poética" del grupo (que si bien no podemos decir que hay

Decíamos que la negociación tiene dos sentidos: uno, el extraliterario, el que sale de los forros del libro y se planta en el campo intelectual; el otro, el lado interno, el plenamente literario, podemos hacer un análisis socioliterario profundo para desentrañar y desenrollar madejas que guiaron laberintos. Pero sólo describiríamos el laberinto, para qué pero no cómo se construyó, no veríamos al minotauro, ni a Teseo ni a Ariadna. Para que la pura idea de negociación funcione, hay que comprender a fondo la poética misma de *Canciones*, lo que Gorostiza cedió a su pasado y lo que impuso de su presente, ¿cómo construir algo nuevo sin cuestionarse a sí mismo?

---

una poética de Contemporáneos, sí podemos hablar de ciertas «etapas poéticas»), pero hay que señalar que el cambio que provocó *Canciones para cantar en las barcas* dentro del campo intelectual completo, fue tan profundo que incluso un maestro —EL maestro—, Enrique González Martínez, publica apenas unos meses después de *Canciones*, un poemario (*Las señales furtivas*) en el que, en algunos de sus poemas, altera un tanto su poética, aunque no cambia los aspectos esenciales de ella, un ejemplo, «El vigía»: «Un cerebro... / Un corazón... / Y en medio de la rosa de los vientos, / mi angustiada interrogación...» (González Martínez, 1995, 37)

## SEGUNDA PARTE – COMO SE PIERDEN LAS BARCAS

---

*A book is known by them that read  
That same. Thy public in my screed  
Is listed. Well! Some score years hence  
Behold mine audience,  
As we had seen him yesterday.<sup>1</sup>*  
Ezra Pound, *Famam librosque cano*

*Tu voz, hoz de eco,  
es el rebote de mi voz en el muro,  
y en tu piel de espejo  
me estoy mirando mirarme por mil Argos,  
por mí largos segundos.*  
Xavier Villaurrutia, *Poesía*

---

<sup>1</sup> –Un libro es conocido por los que leen / ese mismo libro. Tu público en mi invectiva / está catalogado. ¡Bien! Dentro de veinte años / contempla mi audiencia, / tal como la vimos ayer.” Trad. Jesús Munárriz y Jenaro Talens.



CANTAR EN MARES TURBULENTOS  
Canciones para cantar en las barcas y *sus complejidades de lectura*

¿Qué, o qué tanto, implica leer poesía? Uno abre un libro de poemas y, teniendo el enorme peso académico que años de estudio nos han dado, que, mejor dicho, nos han tatuado, cuesta trabajo desprenderse de lecturas y lecturas, de teorías y herramientas de análisis, de biografías, polémicas y cánones. Cuesta tanto trabajo que poco a poco uno se olvida que la lectura es más un acto de pleno y puro gusto, voluntad propia y plena y pura, que si uno escogió tal o cual autor o libro para trabajar su tesis fue, finalmente, porque le gusta, incluso (podría decirse) porque le apasiona. Haciendo una tesis la cosa se complica, pues la lectura de los libros de poesía que se pretenden analizar complejiza tanto el hecho mismo de la lectura, que ya el gusto y la voluntad se quedan enterradas bajo páginas y páginas de bibliografía, de opiniones, de crisis de no saber bien a bien hasta dónde se llegará, o si se está llegando a algún lado. Y entonces viene un punto ineludible: las quejas y lloros con el asesor y los regaños del asesor y el ponerse a releer ese autor, esos libros, esos poemas preguntándose por qué es que a uno se le ocurrió elegir poesía, o por qué esta carrera, y no simplificar las cosas estudiando Administración de empresas —quizá suponiendo que tratar con números y procesos burocráticos sea más simple que salir de un atolladero crítico, o de un crítico atolladero.

Siempre pasa en esos momentos (estos, mientras se va escribiendo este capítulo) que uno sale a la calle, un poco harto, con unas ganas brutales de abandonar todo y poner una tortería. Después de varias cuerdas, cigarros y tratar de poner en calma la mente, que en blanco es imposible, sale por ahí un libro que compró con el pretexto de necesitarlo para la tesis. Puede seguirse o no el lugar común de la casualidad al abrir al azar el libro y encontrar una cita, pero siendo más honesto, después de apenas empezar a leer, aparece una de esas epifanías que se necesitan para no poner la tortería y continuar con

esta tesis:

Leer de muchos modos, según lo pida el texto y el ánimo del lector, puede ser otro método: el de leer por gusto. Cuando se lee por gusto, la verdadera unidad metodológica está en la vida del lector que pasa, que se anima y se vuelve más real, gracias a la lectura. ¿Cómo leer poesía? Embarcándose. Lo que unos lectores nos digamos a los otros puede ser útil, y hasta determinante. Pero lo mejor de la conversación no es pasar tal juicio o tal receta: es compartir la animación del viaje. (Zaid, 2009, 11, 12)

Después de varios meses de estar estancado, perdido en el jardín de las bibliografías que se bifurcan, el gusto de leer del que habla Gabriel Zaid había quedado afuera, descartado y perdido en alguna intersección, entre que había que leer teoría, obras contextuales e historias literarias. El placer de la lectura, el gozo de la lectura, claro que no es por o para ser o ponerse feliz —y mejor ejemplo de eso es el gozo de leer a José Gorostiza—, es por el placer mismo, el gozo simple, hedonista, ocioso y vicioso que es la lectura, un fin en sí mismo que desde luego se contradice con el hecho de estar haciendo una tesis o de estar redactando un ensayo, pues leer en este caso no puede ser solamente leer, se tiene que desentrañar un misterio,<sup>2</sup> o sacudir el polvo del estante, o simplemente llevarle la contraria a los otros tantos libros (como también dice Zaid, en otro contexto, aunque funciona, «¡os demasiados libros!»). Hay que desenterrar el gusto, el hedonismo de leer. Como toda adicción, nos hemos armado de un ritual para empezar: un buen lugar del cuarto —a falta de biblioteca—, una taza de café recién hecho, un vaso de agua, alguna música que permita no escucharla y una cajetilla con los suficientes cigarrillos para el viaje. Si se puede hacer una lectura gozosa para una tesis, se debe de hacer una lectura hedonista para una tesis. Hay libros que se tienen que leer, otros que se tienen que recitar y otros, éste, que se tienen que cantar, ¿y cómo cantarlo si no es con, por, gusto?

Si hemos hablado de la literatura como un proceso, de la creación como un proceso, podemos,

---

<sup>2</sup> Como le cuenta Gilberto Owen en una carta a Rafael Heliodoro Valle, una anécdota relatada a él por su alumna/amiga/confidente/editora póstuma (póstuma de él, no al contrario), Josefina Procopio: «[Josefina] entró a una librería, en México, y pidió *Nostalgia de la muerte*, de Villaurrutia, y *Muerte sin fin*, de Gorostiza, el empleado le preguntó si eran 'novelas policíacas'. Ella, sin contestar, se fue a escribirme su experiencia, y desde que leí su carta no hago sino preguntarme si, con estricta exactitud, con verdadera verdad, no habría yo contestado afirmativamente.» (Owen, 288)

debemos pensar en la lectura como parte de ese proceso, independiente y simultáneo del de creación, pues son las lecturas, todas las lecturas que tiene un texto, las que lo hacen trascender o quedar en el olvido, es la lectura todo lo que ocurre una vez que el escritor pone punto final al libro.

Teniendo en las manos una edición de *Canciones*, mejor dicho, teniendo una edición de la poesía de Gorostiza que incluya *Canciones*, la sencillez de la métrica, la rima no complicada, la musicalidad evidente, los enormes espacios vacíos —siendo muchos los poemas de no más de cinco versos—, no hacen pensar que sea éste un libro complejo, que sea difícil terminar de leer, comprenderlo del todo. Sin embargo, hay elementos dentro del mismo libro que nos permiten problematizarlo, desde la presencia de tres poéticas en él, hasta la ordenación de los poemas y las condiciones de su publicación. Plantearle preguntas a nuestra lectura hace visible la complejidad de *Canciones para cantar en las barcas*, al que tenemos que ver como el resultado final de un largo proceso de toma de conciencia, de construcción de una poética propia, como un fin en sí mismo.

¿Por qué hablar de “complejidades de lectura”? Si bien sabemos que cualquier texto, no importando lo “simple” que pueda parecer, tiene características propias, construcciones o contextos que ponen en cuestionamiento al lector, si una lectura “simple” es, más bien, una lectura mala (o, jugando a las oraciones refractantes, una simple lectura). Hablamos de “complejidades de lectura” así como podríamos decir “singularidades de la obra”, algunas de estas complejidades, singularidades, ya han sido ya señaladas, otras apenas esbozadas.

Enumero tales singularidades, separándolas en dos apartados, dos “niveles” que, aunque constantemente se responden y complementan, responde, cada uno, a diferentes circunstancias:

### 1. Lo propio del libro:

- a) ENCONTRAR UNA EDICIÓN: La edición primera de *Canciones para cantar en las barcas*.

- b) PACIENCIA Y PRESENCIA: El tiempo que transcurre entre las primeras publicaciones del grupo y la primera obra de José Gorostiza.
- c) *COLLAGE*: La presentación como libro de una serie de poemas que no fueron pensados como tal.
- d) UNIFORMANDO: La reescritura de los poemas de *Canciones* ya publicados anteriormente con la finalidad de configurar una unidad.

## 2. Lo innato a la lectura:

- a) ÉSTOS QUE LEEMOS: La diferencia entre el lector del momento, en quien repercutió directamente la renovación y negociación de la poética de *Canciones* y el lector actual, que tiene que enfrentarse no sólo a un libro complejo que ha caído en el silencio, sino, también, a hacer a un lado de su lectura —de ser eso posible— al Gorostiza de *Muerte sin fin*.
- b) INTERLINEADOS: Las influencias son un tema común para hablar del primer libro de cualquier autor, más si este primer libro presenta tantas innovaciones como *Canciones*; ¿cómo se ha construido la lectura de éstas, a quién leyeron y a quiénes leemos entre los versos de *Canciones para cantar en las barcas*?
- c) ENCONTRAR UNA CANCIÓN: El primer libro de Gorostiza sufre cierto menosprecio de la crítica, además de por no ser *Muerte sin fin*, por los recursos que maneja: la musicalidad, la brevedad —tanto del libro como de los mismos poemas—, la disposición “eaiótica” de los apartados (más bien, que pareciera así en una primera lectura), las mismas influencias que nada, o muy poco, parecieran tener en común con el gran poeta en quien se convertiría Gorostiza con *Muerte sin fin*, catorce años después de *Canciones*. Cabe problematizar estos elementos, que no vuelven ni frágil ni sencillo el texto, por todas las razones arriba

mencionadas, porque estos elementos no han sido interpretados de la misma manera con el paso del tiempo, con el cambio en los lectores.

Sentar de una vez esos elementos permite hacer tangibles los baches que a lo largo de la lectura pueden aparecer, no sólo en cuestiones literarias sino también extraliterarias,<sup>3</sup> así el posterior análisis literario, ideológico y contextual de *Canciones* se hace bajo esta advertencia, poniendo en sobreaviso al lector que, como todo, no puede juzgar una barca por su pintura.

---

<sup>3</sup> Y por “extraliterarias” nos referimos a edición, editores, crítica, recepción. Gerard Genette denomina estos elementos *epitextos*: —Alrededor del texto, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una conversación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta categoría la bautizo, a falta de un término mejor, *epitexto*[...]. Como es evidente, peritexto y epitexto comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto: dicho de otro modo modo y para los amantes de las fórmulas, paratexto= peritexto + epitexto” (Genette, 2001, 10)

a. ENCONTRAR UNA EDICIÓN:

Una canción, unas canciones que se deben cantar ante el mar, en medio de él, navegándolo. Es difícil conseguir una edición que contenga únicamente las *Canciones*<sup>4</sup>, es bastante complicado, mejor dicho, encontrar una edición de la poesía de José Gorostiza que no sea recopilatoria. Como ocurre con los autores de obra breve, es más conveniente publicar obras “completas”, aunque siempre habrá uno, dos poemas no recolectados; una, dos, quince servilletas en las que el poeta comenzó a escribir un verso de un poema que jamás fraguó; una, dos, quince, cien notas de la tintorería que no han sido recopiladas. La tentación de seguir de largo leyendo este libro hasta *Muerte sin fin* no es pequeña, finalmente todos conocimos a Gorostiza leyendo su vaso y su agua (¡qué vaso y qué agua!), la carne y el ojo son débiles y en el índice no están tan lejos (¡Pepe, por qué no pusiste más distancia entre el mar y el vaso!), pero como siempre ocurre, jamás se llega directamente del índice a la página marcada, se va hojeando, viendo sin ver realmente hasta que aparece algo que, sin haber sido bien enfocado, brinca, alza la mano y golpea de repente. “La tarde”:

Ruedan las olas frágiles  
de los atardeceres  
como limpias canciones de mujeres.<sup>5</sup>

Entonces llegar hasta *Muerte sin fin* se hace una segunda, tercera, quizá hasta cuarta prioridad en la ciencia espeleológica de perderse en las cuevas-páginas del libro, ahora es leer ese libro en el que está ese pequeño poema (¿micropoema?, no, ni que fuera ficción). Después de unos cuantos “poemas de juventud”, que también deberían ser tratados, comienzan las *Canciones para cantar en las barcas*.

---

<sup>4</sup> En los meses de pesquisa bibliográfica sólo apareció una, de Editorial Casa Juan Pablos en homenaje al centenario del nacimiento de Gorostiza y, obviamente, la más que elusiva primera edición.

<sup>5</sup> A partir de éste, todos los poemas aquí transcritos son de la edición *Poesía y prosa*, preparada por Miguel Capistrán y Jaime Labastida (México: Siglo XXI, 2007)

Gusto puro de leer, años después, leer por puro gusto, hacer este capítulo por puro gusto, llegar a una tesis por puro gusto acumulado.

## b. PACIENCIA Y PRESENCIA:

Ya lo hemos mencionado, Gorostiza espera mucho tiempo para publicar su libro, y pareciera que es ese viaje a Nueva York el que lo empuja a hacerlo, pues apenas regresa y en cosa de unos cuantos meses, *Canciones para cantar en las barcas* sale de las prensas de Editorial Cvltvra, sin lugar a duda la máxima institución legitimizadora, quien publicara ahí tenía asegurado, si bien no el éxito de su libro, sí lectores, reseñas, polémicas, público —y esto no es cosa menor.<sup>6</sup>

Editorial Cvltvra dió la oportunidad a Gorostiza de publicar, como ya lo había hecho con los otros miembros del Nuevo Ateneo. Es necesario hacer notar la curiosa selección del catálogo de Editorial Cvltvra: desde el canon mexicano (Nájera, Altamirano, López Velarde, González Martínez)<sup>7</sup> pasando por los autores extranjeros contemporáneos que estaban dejando una impronta clara en la literatura y en la labor poética nacional del momento (Croce, Maeterlink, Rodenbach en traducciones hechas tanto por los ateneístas como por los “Siete Sabios” y los —futuros— Contemporáneos)<sup>8</sup>, hasta

---

<sup>6</sup> Fundada por los ateneístas, Editorial Cvltvra fue la principal y más importante editorial de la época, toda publicación suya tenía lectores, defensores o detractores ya era otra historia. Sin embargo, a pesar de su importancia, no tenemos un catálogo o un estudio serio sobre la editorial, ¿a qué respondía el eclecticismo que regía sus principios editoriales?

<sup>7</sup> Aunque, como decíamos, no existen (aún) estudios o catálogos de la editorial más importante de esos años, un vistazo rápido en NAUTILO, la base de datos electrónica de la Biblioteca Nacional, nos da una breve muestra de las publicaciones de Cvltvra: Altamirano, Sierra, Lizardi, González Martínez, Rafael López, Urbina, Reyes, Médez Bolio, Puig Casauranc, Jesús Urueta, Valle Arizpe; libros sobre la obra de Dr. Atl, poesía de Martí y Murillo, textos históricos de Miguel Alessio Robles, libros de derecho de Luis Cabrera y Narciso Bassols. La nómina de autores publicados por Cvltvra, los títulos y, en general, la selección de éstos, y el cuidado editorial la convierte no sólo en una editorial más, sino en la editorial, encargada de publicar desde este amplísimo catálogo hasta informes y reportes de las Secretarías de Estado y de los gobiernos de los estados de la República.

<sup>8</sup> La nómina de autores extranjeros (contemporáneos o no a la generación, pero que influyeron no sólo a su literatura sino a su crítica, a su visión del quehacer cultural) Cvltvra abarca desde rusos: Tolstoi, Artsybashev, Lavrenev, europeos contemporáneos a los ateneístas (que los Contemporáneos leyeron con detenimiento) como Zweig, Schwob, Proust, Carducci, Eça de Queiroz, Constant, Nerval, Bazán. El trabajo de los editores no se reduce sólo a traducir o cuidar la

las primeras obras de los novísimos —el Nuevo Ateneo— e, incluso, de sus contrapartes, los ~~tr~~“némesis” estridentistas (Maples Arce, Liszt Arzubide, Arqueles Vela).<sup>9</sup>

Un libro es el posicionamiento culmen dentro del campo intelectual de la época, si uno tenía su nombre inscrito en alguna portada se convertía en agente activo; pueden ser muchas las revistas en las que haya colaborado, muchas las que dirigió, muchos libros pudieron pasar por sus manos, muchas obras magnas,<sup>10</sup> pero sin un libro que le diera presencia, José Gorostiza no contaba, era alguien más que trabajaba en la tramoya, sin ver al respetable a los ojos. Sin embargo, ya lo decíamos, éste trabajar tras bambalinas le impuso una visión crítica del actuar, del cómo actuar dentro del campo intelectual. Nada resulta gratuito en Gorostiza, ni en su actuar ni en su poesía, no es que le haya tomado mucho más tiempo que a sus compañeros escribir los suficientes poemas para reunirlos en un libro, tal parece que esperó hasta que su carta de presentación estuviera lista y no dejara lugar a dudas, que fuera todo él mismo, José Gorostiza, no un alumno de López Velarde, o de González Martínez, no un ferviente lector de Marinetti y la vanguardia europea.

Como secretario general de la editorial, el tabasqueño estuvo involucrado en todo momento con la publicación de *Canciones*: el trabajo editorial, la forma en que fueron ordenados los poemas no fue gratuita, la disposición de los apartados, ni hablar de la selección de los poemas que ya había publicado en revistas que seleccionó. Todo evidencia que, si bien no era plenamente consciente de todo el fenómeno de recepción de su libro, sí supo controlar —hasta donde se puede decir, de ~~manipular~~” las

---

publicación, formaron antologías como un temprano trabajo recopilatorio de la poesía joven de México, una sobre los poetas muertos durante la Gran Guerra, otra sobre la poesía belga del momento...

<sup>9</sup> Cabe mencionarse que Gorostiza trabajó en la editorial por breve tiempo, así como sus camaradas neoatenuistas, por la enorme cercanía que tenía el grupo no sólo con los ex-ateístas, sino al personaje más importante del momento, el que movía las cuerdas culturales, el Secretario de Educación, José Vasconcelos.

<sup>10</sup> Son varios los estudiosos de Gorostiza (Labastida, Escalante, Sheridan, Capistrán) que mencionan que por las manos de don José pasó nada menos que *La suave patria*, entregada, podría ser, directamente a él por Ramón López Velarde, pues coinciden fechas en las que el primero era el director de la revista vasconceliana y el segundo, bueno, nada menos que el autor de *La Suave patria*, aunque, cabe aclarar, el zacatecano no vería impreso su extenso y más famoso poema, pues éste salió en una publicación póstuma, para conmemorar su muerte.



lecturas— el efecto de éste dentro del público lector, guiándolo a través de las secciones, de los poemas seleccionados para que, conforme vaya avanzando en su lectura, tenga la que él mismo propone. Vamos más allá, a la construcción del libro: esos poemas que rescata de su pasado fueron prácticamente reescritos antes de figurar en el índice. La edición crítica de la obra de Gorostiza, *Poesía y poética*, dirigida por Edelmira Ramírez y publicada dentro de la colección Archivos, recupera pocos testimonios por cada poema, a lo mucho tres, pero cada versión cambia radicalmente de la anterior. Y no son cambios menores, no sólo cambia un ~~por~~ por un ~~de~~, no, tras cada cambio, se manifiesta una diferente poética, pero una vez que se publica *Canciones*, ¿Gorostiza se siente tan avergonzado de su primer libro que no lo vuelve a tocar?, no, o al menos así no lo creo, de estarlo, hubiera borrado de sus antologías, de las ediciones recopilatorias de su obra, todo rastro de *Canciones*, total, no son extraños los casos en que los grandes autores han eliminado su pasado por avergonzarse de él.<sup>11</sup>

Estos elementos, como ya veníamos enunciando parecen poner de manifiesto la conciencia plena del papel que quiere jugar dentro del campo intelectual, Gorostiza no busca ser sólo un ~~joven poeta~~ con un libro inaugural con un evidente apego al pasado, ni que su primer libro sea sólo un instrumento que, como a Torres Bodet con su ópera prima, sólo le sirva para acercarse a algún grupo,<sup>12</sup> *Canciones* es su carta de presentación y, como tal, todo en el libro fue planificado, no es que se tardara

---

<sup>11</sup> Torres Bodet lo haría cuando publicó una antología general de su obra (*Obras escogidas*, editada por el FCE), de la que eliminó sus dos primeros poemarios (*Fervor*, del 18, y *Canciones*, del 22), o Paz, que conforme cambiaba de ideología política, cambiaba el índice de *Libertad bajo palabra*: los índices de las tres ediciones de su antología, revisadas por él mismo (60, 68 y 95), sufren constantes cambios, incluso en el prólogo de la segunda edición escribe: ~~No~~ estoy muy seguro de que un autor tenga derecho a retirar sus escritos de la circulación. Una vez publicada, la obra es propiedad del lector tanto como del que la escribió. No obstante, decidí excluir más de cuarenta poemas en esta edición de *Libertad bajo palabra*. Esta supresión no cambia al libro: lo aligera.” (Paz, 2006, 8) Uno de los poemas que decidió eliminar para ~~aligerar~~ la antología fue la famosa ~~Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón~~, uno de sus pocos poemas de clara filiación con la República Española y sus ideales políticos y humanos, escrito en 1937 durante su estadía en ella, que pudo no coincidir con la ideología del Paz de 1968. Posteriormente, en la edición del 95 el poema sería reinstaurado en su lugar original, pero resulta evidente su elisión durante la antología reeditada en *el año axial para la intelligentzia mexicana*.

<sup>12</sup> En el primer tomo de sus memorias, *Tiempo de arena*, Torres Bodet escribe: ~~La~~ publicación de *Fervor* tuvo un solo resultado apreciable para mí. Me dio la oportunidad de ingresar en el círculo literario que rodeaba a Enrique González Martínez.” (Torres Bodet, 2002, 100)

en escribir el libro, me aventuro a decir que tardó en construirlo.

### c. *Collage*:

No es un libro pensado como unidad. En *Canciones para cantar en las barcas* Gorostiza reúne su producción desde 1918 hasta las “Canciones...”, la única sección del libro que, desde su génesis, sí fue creada con el afán de formar un libro<sup>13</sup>: tan importante es “Canciones para cantar en las barcas” que titula así el libro entero. Esto lo declara el mismo Gorostiza: “Propiamente es una reducida selección de las poesías que, desde 1918, he escrito. Deseo publicar más tarde —¿meses? ¿años?— un nuevo libro de versos más sólidos en el espíritu y en el estilo en el que cabrían, tal vez, los mejores de *Canciones para cantar en las barcas*.”<sup>14</sup>

Desde una primera lectura es evidente que en el libro hay más de una poética, más de una manera de acercarse a la literatura, al pasado reciente, al presente apremiante; si decidió nombrar un libro entero por su parte más breve parece indicar que buscaba que la poética que rige esa sección quizá sea la que el lector debe de aprehender: esto es lo que le propone, ésta es la “nueva” forma que un nuevo poeta expone.

Dividido en tres secciones —“Canciones para cantar en las barcas”, “Otras poesías” y “Dibujos sobre un puerto”—, el libro debut de José Gorostiza plantea desde la edición misma una ordenación *sui generis* para un libro que, siguiendo lo que él mismo dice, ha sido construido como una selección de poemas. Pensamos en ediciones recopilatorias (editadas por los mismos autores), y por lo general son

---

<sup>13</sup> O que, al menos, no había aparecido anteriormente en las publicaciones en las que Gorostiza trabajaba o tenía conocidos, o, más simplemente, mandaba sus obras para ser publicadas.

<sup>14</sup> —“Las Canciones de José Gorostiza”, *El Universal Ilustrado*. Citado en Sheridan, 2003, 192. Y no lo haría, los poemas de *Canciones* que se llegaron a publicar después de 1925 formaron parte de antologías generales de la poesía mexicana (la polémica de *Contemporáneos* firmada por Jorge Cuesta, otra compilada en Madrid, *Poesía en movimiento*, etc.), no de una intención de Gorostiza de reunir su propia obra, o publicarla en una reedición.

cronológicas o dependen exclusivamente del gusto del poeta, varios ejemplos hay de antologías personales; pero éste no es el caso, tenemos tres secciones con tres poéticas que, si bien no se contradicen, sí se oponen, o pareciera que se oponen. Analicémoslas —~~cr~~onológicamente”:<sup>15</sup>

—“Otras poesías” son esas piezas de su pasado poético que recupera, pareciera en una labor arqueológica, para incluirlas en su libro. Son piezas restauradas, reconstruidas para que el lector, que en ese momento recibía el libro, comprendiera el camino que siguió para llegar a sus tres canciones, más que una sección antologadora, la considero testimonio de lo que está dejando atrás: metros, temas, formas, lenguaje, migas de pan que va dejando en el camino para el lector. En esto tenemos que ser insistentes, ya se ha mencionado varias veces la plena conciencia de sí como poeta y como actuante en el campo intelectual de Gorostiza, pero ésta no podría verse si todo el largo proceso de construcción de *Canciones* no hubiera estado volcado hacia el lector: no publica el libro para saberse capaz de ver su nombre impreso, ni publica para sí mismo, lo hace para sus lectores inmediatos, para aquellos que ya han ido conociendo la poética del grupo en el que se involucró, para que a su vez, sean éstos los que legitimen su poética, ya no la generación anterior (aunque salda sus deudas con ella a lo largo del libro), si no, ¿para qué publicar en *Cvltvra* si pudo haber hecho una edición de autor?

Como ejemplo de la sección —“Otras poesías”, dos estrofas de —“Elegía”, poema escrito en 1921 en homenaje (y dedicado) a Ramón López Velarde:

Solo, con ruda soledad marina,  
se fue por un sendero de la luna,  
mi dorada madrina,  
apagando sus luces como una  
pestaña de lucero en la neblina.  
El dolor me sangraba el pensamiento,  
y en los labios tenía,  
como una rosa negra, mi lamento. (69)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Entrecomillo cronológicamente porque, aunque —“Otras poesías” y —“Dibujos sobre un puerto” fueron escritos antes que —“Canciones”, ambos sufrieron cambios para formar parte del libro.

<sup>16</sup> Ya que estamos haciendo más una descripción de cada sección, el análisis poético será en apartados adelante (en la

Hay dos piezas dentro de esta sección que rompen la unidad de la misma, dos pequeños poemas que se titulan, y podríamos decir que no sin cierta ironía, “Pausas I” y “Pausas II”; ¿pausa de qué?, ¿de la lectura de una poética a la que ya no responde el mismo autor?, ¿pausa para el lector, para recordar hacia dónde se dirige la lectura completa del libro?, ¿o para mantenerlo interesado mientras dura la sección? Estos dos poemas fueron añadidos hasta que *Canciones* se publica en 1925, siguiendo más la forma poética de las “Canciones”, “Pausas I”:

¡El mar, el mar!  
Dentro de mí lo siento.  
Ya sólo de pensar  
en él, tan mío,  
tiene un sabor de sal mi pensamiento. (62)

Gorostiza pone una pausa en su pasado para que recordemos el presente (su presente) desde que lo leemos, son sólo dos poemas “nuevos” dentro de su primera poética, son estos dos pequeños poemas los que plantean más evidentemente el juego, la necesidad de complicidad que el autor establece con su lector (*requiere* de su lector), para que encuentre en su poesía su propia interpretación; no está apostando por un lector modernista, ni gonzalezmartinista, incluso en esta sección donde pareciera que así lo hace sitúa estas excepciones, dos pausas que sin problema alguno podrían estar en las “Canciones”, rompiendo así el primer acercamiento que podríamos haber tenido con la sección completa.<sup>17</sup>

“Dibujos sobre un puerto”, dedicado a Roberto Montenegro, parece estar en el punto contrario de “Otras poesías”, es difícil saber bajo qué categoría se podría refugiar la sección completa: poemas sintéticos, metáforas visuales, juegos retóricos... búsqueda vanguardista, incluso. “El faro”:

---

Cuarta parte: *Un puerto en las orillas de este mar*, para ser más precisos), ahora sólo se citan piezas ejemplares (o excepcionales) dentro de cada una para que el lector tenga una imagen más completa de cada una de ellas.

<sup>17</sup> Ahondado en la concepción musical de *Canciones*, resulta interesante el que Gorostiza haya titulado estos dos poemas como “Pausas”, elemento que tiene su cariz musical, que es un descanso en la ejecución, un silencio no para cortar la melodía, sino para comple(men)tarla.

Rubio pastor de barcas pescadoras. (84)

Aunque la poética que rige esta sección pareciera la más reciente por la ruptura que evidencia su contraposición con “Otras poesías” (contraposición que no fue gratuita por parte del editor-autor), es un proyecto paralelo a poesías de corte más modernista. Luis Mario Schneider descubrió que tampoco esta sección fue pensada desde un principio como parte de *Canciones*, pues:

En la revista literaria dirigida por Alfonso Taracena, *El Heraldo de la Raza*, publicación de acentuado tinte americanista y revolucionario, aparece en el número 10, de junio 15 de 1922, una colección de poemas de Gorostiza con el título de “El Puerto”, y que se podría considerar como una previa organización de “Dibujos sobre un puerto”. Además del orden cambiado en la distribución interna: “Nocturno” (El silencio por nadie se quebranta), “Catar” —corresponde a “Catarcillo”—, “Elegía”, “La tarde”, “El faro”, “Oración”. (Schneider, 1968, 2)

Son claras las diferencias con la poética anterior, y lo son también con la subsecuente. La cronología que establece Schneider resulta interesante, ¿cómo puede Gorostiza escribir de tan distinta manera a la vez? Estos entretelones del libro nos permiten aventurar la idea de que ocurría una negociación: él mismo se debatía entre escribir como le enseñaron sus maestros, como lo hacían sus coetáneos y como estaba descubriendo, como venía leyendo, como venía experimentando. Como vemos en el pequeñísimo “El faro”, abandona la extensión por la concreción, deja a un lado a un yo poético y establece una retroalimentación con el lector. Al no darle nada más que una metáfora, libre de un yo que la analice o la explique (o que la haga suya), el lector tiene frente a sí una marina que descifrar, que descubrir. Gorostiza, al reconfigurar la posición del creador/poeta con el lector, decide respetar elementos de la poética anterior, la que nos presentó en “Otras poesías” —el ritmo, la musicalidad—, también decide mantener su poesía alejada de temas que no trató en la sección (y que, al no tocarlos,

establece ya una diferencia de la poética de sus maestros): el amor, la lírica patriótica.<sup>18</sup> Reconstruye, eso sí, el paisajismo que regía la poética modernista y la romántica, reformula el simbolismo psicologista de González Martínez; si el —Hambre del búho” sitúa el sentimentalismo como motor de su poesía, Gorostiza le dará un vuelco, no haciendo del llanto mar, no construyendo la metáfora desde dentro del yo poético hacia fuera de sí, sino desde el lector hacia el yo poético. —Elegía”:

A veces me dan ganas de llorar,  
pero las suple el mar. (82)

Ahora bien, si —Canciones” es la sección de mayor peso para Gorostiza, las otras dos, —Otras poesías” y —Dibujos sobre un puerto”, parecen participar en una competencia injusta, pero el diálogo de estas dos poéticas establece una mecánica que, tras una segunda lectura, permite ver que justo su colisión da como resultado las —Canciones”; puede que esta metáfora sea un tanto simplista, habiendo pasado ya por la breve descripción de cada sección que he venido haciendo.

Como decíamos, en *Canciones* no hay nada gratuito, ni nada fue puesto por mera casualidad. Abrir el libro, el primer libro de un poeta que pertenecía a un grupo que se distinguía por su precocidad, y encontrar —La orilla del mar”:

No es agua ni arena  
la orilla del mar.

El agua sonora  
de espuma sencilla,

---

<sup>18</sup> Esta separación temática es importante para poder establecer la negociación poética que venimos tratando: si bien Gorostiza decide alejarse de la lírica amorosa y patriótica, ambas piezas vertebrales en la poesía modernista y romántica, respectivamente, decide retomar una con la que la literatura y la crítica tenían una relación un tanto complicada: la temática sagrada —más que religiosa. El modernismo ya había comenzado a trazar camino hacia lo sagrado, Amado Nervo y el primer José Juan Tablada en una vertiente más inclinada hacia el espiritismo, pero esta veta se encuentra explotada más a profundidad, más a plenitud, mejor dicho, en poetas como Carlos Pellicer, Ramón López Velarde, y un poeta que, si bien no ha sido del todo olvidado (José Emilio Pacheco lo incluye en su *Antología del Modernismo* y Gabriel Zaid le dedica un artículo en *Letras Libres* (agosto de 2000)), amerita ser plenamente rescatado, Alfredo R. Placencia.

el agua no puede  
formarse en la orilla.

Y porque descanse  
en muelle lugar,  
no es agua ni arena  
la orilla del mar. (50)

Donde todo está trastocado: metro, rima, imágenes, temas, y sin embargo la misma forma y esa musicalidad tan particular provocan una sensación de familiaridad, como si uno hubiera leído toda la vida canciones, estas canciones. Las tres piezas que conforman la sección juegan así con el lector, le dan, como dice el mismo Gorostiza, versos “vacados en moldes viejos con el deseo de producir —aun por paradoja— un tono nuevo” (Gorostiza, 2007, 262), y lo logran, con paradoja y todo, la sensación de leer algo ya leído y, sin embargo, apenas descubierto.

#### d. UNIFORMANDO:

Aunque *Canciones* tiene tres partes, tres secciones perfectamente delimitadas, no podemos decir que el libro esté desarticulado, que esas tres secciones no concuerden una con otra y nos sea más probable hablar de un primer libro “recopilatorio”. A lo largo de los veinticinco poemas hay algo —algo más allá del tema marítimo— que los une, que los hace una unidad.

Si bien Gorostiza nos presenta el camino que sigue para poder crear sus canciones, necesita que el libro esté cohesionado, presentárnoslo no como parte de un plan de consolidación o de colocación dentro del campo intelectual, sino como un fin en sí mismo, *Canciones* tiene que presentarse como *Canciones para cantar en las barcas*, no como un folleto propagandístico con su nombre impreso.

¿Cómo uniformar o como darle unidad a algo que originalmente no está pensado como tal?

Aunque el tema podría ser un elemento que podría considerarse, sólo sería válido para dos secciones:

“Canciones” y “Dibujos sobre un puerto”, dejando el pasado literario de Gorostiza, “Otras poesías”, como un barranco infranqueable, lo que hiciera evidente el oficio editorial que hay detrás de *Canciones*, pero la construcción del libro como tal no sólo se debió a la capacidad editora de Gorostiza, hay detrás, también, una conciencia creativa y esta constante preocupación por el lector.

Decíamos de “Otras poesías” que la sección tiene un aire de trabajo arqueológico, de rescate y restauración, ya que Gorostiza no sólo agrega esas piezas de su poética anterior, sino que, en pos de consolidar *Canciones* como unidad, reconfigura estas piezas, de algunas sólo detalles: alguna rima, algún ripio que no había reconocido en la primera versión, pero otras sufren cambios más profundos, incluso podríamos hablar de que las reescribe, como podemos comprobar tras consultar una edición crítica de *Canciones*.<sup>19</sup> Tomemos el ejemplo aportado por Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*, “La luz sumisa” —nombrada “Balada de la luz sumisa”<sup>20</sup> en su primera aparición en *El Maestro*:

---

<sup>19</sup> Y, como decíamos en el subapartado sobre la edición, más bien lo vemos al consultar una edición crítica de la poesía de Gorostiza, en este caso, la elaborada a cargo de Edelmira Ramírez para Archivos, como también ya mencionábamos.

<sup>20</sup> Publicado en *El Maestro* en 1921 e integrado en *Canciones para cantar en las barcas* en la sección “Otras poesías” bajo el título de “La luz sumisa”.



Pero Nuestro Señor  
puso en el día  
esencia de dolor  
y agudos clavos de melancolía.

Porque sus ráfagas, al descender,  
en vuelos de canción,  
se clavan como labios de mujer  
sobre los sensitivos sueños del corazón.

[*versión de El Maestro, 1921*]

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

Porque la claridad, al descender  
en giros de canción,  
enciende una alegría de mujer  
en el espejo gris del corazón.

[*versión definitiva, 1925*]

No son pocos los poetas que constantemente arreglan, corrigen, sus textos, continuamente alteran o sus poemas o la recopilación de éstos con diferentes fines: unos, para que el texto siga la evolución poética de su autor, otros, buscando elidir, o “corregir” ese pasado poético que compromete la imagen y el lugar que se han construido dentro del campo intelectual. Ejemplo del primero, José Emilio Pacheco, que cada edición de su poesía se enfrenta a una profunda revisión; del segundo, Octavio Paz, que no dejó de corregir “Blanco” hasta la última edición que pudo revisar, que alteró varias veces el índice de *Libertad bajo palabra* por contar esta antología con poemas que comprometían su posición política del momento; otro, Ezra Pound, influencia importante para Gorostiza, quien, además de corregir sus obras antes de cualquier reedición o antología, la misma composición de éstas era un arduo trabajo de selección y discriminación.<sup>21</sup> Sin embargo, no podemos decir que Gorostiza corrija su primera forma poética que incluye en *Canciones* como resultado de su obsesión por conseguir la forma perfecta del poema, la rima exacta, el orden inmaculado, pues no vuelve sobre ningún poema de su primer libro aún cuando se le presentaron varias oportunidades de hacerlo; tampoco podemos decir que se vio forzado a pulir, a reconstruir su pasado literario porque éste pudiera afectar la posición que mantenía en el campo

---

<sup>21</sup> Lea Baechler y A. Walton Litz, como nota al tomo, escriben la historia del texto de *Personæ. Los poemas breves* de Ezra Pound (Madrid: Hiperión, 2007), donde describen la complicada construcción del libro antologador de la primera época poundiana, la de su poesía breve (que fue la que conoció el Gorostiza de *Canciones*). Poemas que en una primera edición recopilatoria aparecen, ya no cumplen los cánones de su autor para la siguiente, reordenación del índice, reconstrucción de “nidades” que confunden al lector.

intelectual, pues la había conseguido más por su trabajo editorial (y no había recuerdo suyo como poeta además de tan sólo unos cuantos poemas en unas cuantas revistas). Habría que pensar en el trabajo de corrección de esa primera poesía, entonces, como el elemento uniformador que conglomeraba esa sección con el todo de *Canciones*, así no sería hipercorrección, sino finalidad, no sería proceso perfectivo, sino la imagen final, la fotografía que corona la sala familiar.

e. ÉSTOS LOS QUE LEEMOS:

¿Quiénes somos los que leemos, los que han leído *Canciones para cantar en las barcas*? ¿Bajo qué mirada tenemos el primer acercamiento a José Gorostiza? No podemos decir que esta recepción inicial sea inocente, sin conocer en absoluto el nombre y la importancia del autor de *Muerte sin fin*, no podemos decir, tampoco, que esta recepción nuestra sea semejante, ni remotamente cercana a la de los lectores inmediatos. Si decimos que la poética que rige *Canciones* es una negociación, y ésta tiene un impacto hacia el lector (y todo *Canciones* está construido con plena conciencia de éste), ¿de qué lector hablamos? La respuesta lógica sería que está pensado para el lector inmediato, que éste sería capaz de descifrar el código, de comprender la reconfiguración de valores estéticos y el planteamiento entre escuelas que propone el libro primero de Gorostiza, pero es justo el que no entre en ninguna categoría lo que complica la primera recepción de *Canciones*, ya que no cuadraba con los preceptos estéticos del Nuevo Ateneo (de los ex miembros del Nuevo Ateneo, que para el 25 ya estaba disuelto el grupo), ni podía catalogarse como un libro de vanguardia. Los años de distancia con el texto nos permiten a nosotros, lectores que ni siquiera entrábamos en el horizonte gorostiziano al momento de publicar *Canciones*, plantearnos preguntas que desde un principio deberíamos tratar de responder: ¿en realidad sabemos cómo es que nosotros seguimos recibiendo *Canciones*, cómo se ha configurado la lectura del

primer libro de Gorostiza si no podemos dejar de hacer, por más que intentemos, la inevitable comparación con *Muerte sin fin*?

### e.1. Ellos los receptores:

A lo largo de esta tesis se ha hablado de la importancia de *Canciones para cantar en las barcas*, no sólo para la poética de José Gorostiza, sino, incluso, para la generación completa, que éste es el libro que transforma el quehacer poético del grupo que será Contemporáneos, que los incita a experimentar, a arriesgarse más allá de lo censurado por los maestros; pero no hemos hablado de la recepción que tuvo el libro. Si seguimos la misma lógica que la tesis ha propuesto, por lo menos habría recibido los espaldarazos del grupo, por lo menos varias habrían sido las reseñas de ellos o de los “~~h~~ivales”, incluso de los maestros. Pero nos enfrentamos a un silencio brutal.

Un vistazo al *Diccionario de escritores mexicanos* deja ver qué poco hay sobre *Canciones para cantar en las barcas*, fácil responder por qué: *Muerte sin fin*, pero revisando los años de las publicaciones, en el periodo entre las dos obras no hay mucho que se haya escrito sobre Gorostiza, sobre *Canciones* o sobre su trabajo poético, ni en las revistas y periódicos que él dirigía o en las que tenía injerencia por ser parte del grupo de Torres Bodet, ni en las de sus maestros.<sup>22</sup> Parecería que el silencio fue lo que siguió a la lectura de *Canciones*, o, si no, comentarios como el expuesto por Xavier Villaurrutia en su célebre conferencia “~~L~~os jóvenes poetas de México” (donde bautiza y da la nómina del “~~g~~rupos sin grupo”):

---

<sup>22</sup> Nada referente a su trabajo poético o literario, que, como lo muestra la compilación de Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, Gorostiza formó parte activa de la polémica, y, como tal, fue blanco de un importante número de refutaciones, ataques, cuestionamientos, etc.; referentes más al posicionamiento del grupo de Contemporáneos que a su misma producción literaria.

José Gorostiza es, entre todos, el de más fina y contenida emoción. Sus poesías acusan, en vez de espontaneidad, pureza y perfección definitivas, laboriosa decantación.

Gorostiza sabe —como Juan Ramón Jiménez— tocar su poema hasta la rosa, y dejarlo de tocar, precisamente, cuando ya es la rosa. De aquí la escasez de su obra.

El sentimiento rítmico, de musicalidad, se sobrepone en él a las quebraduras inarmónicas. Mejor que la aparente libertad métrica prefiere volver los ojos y acomodarse, a menudo, junto a uno de los Góngoras —el de las cancioncillas—. Siempre a someter su expresión a una música menos de los oídos que del espíritu.

Hay en sus poemas un tono elegíaco cautivador, y una nostalgia marina de tonos tímidos pero arrobadores. (Villaurrutia, 2006, 834)

En una conferencia donde se buscaba posicionar y justificar la valía del grupo (legitimar el lugar que estaban tomando, o que les estaban legando, en el campo intelectual), el dejar como último a Gorostiza con un comentario en el que, como se lee, no dice nada más allá de lo que salta en la primera lectura de *Canciones*, dice mucho de la primera recepción del libro.<sup>23</sup> ¿Qué se puede decir de un libro que tardó tanto en salir? No es que Gorostiza hubiera estado avisando constantemente de la publicación de un libro, que se hiciera propaganda con una promesa elongada, sino que sólo el formar parte de un grupo que publicaba con tal premura le exigía una publicación; estos lectores inmediatos ¿comprendieron la “tardanza”? Está claro que ésta tiene mucho que ver con la “laboriosa decantación” que le perteneció siempre al poeta de sólo tres poemarios (—sólo” tres poemarios), pero ya hemos venido estipulando que no sólo fue porque siempre buscara la mejor forma de cada poema.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Aunque la conferencia de Villaurrutia es de 1924 y, como ya sabemos, *Canciones* se publica hasta el año siguiente, en el 25, no pueden obviarse las fechas de publicación de los pocos poemas que Gorostiza decide que vean la luz: ya para el 24 no sólo los poemas gonzalezmartinistas estaban rondando las publicaciones del grupo, también, ya lo decíamos, desde el 22 Gorostiza había publicado unos cuantos poemas de la “nueva” forma. Pareciera que Villaurrutia opta por centrarse en la crítica a los poemas “tradicionales” y hacer a un lado esos otros poemas conflictivos, lo que confirma nuestra interpretación del silencio de sus compañeros: no es que no conocieran esos “nuevos” poemas (un grupo tan crítico como el que será Contemporáneos simplemente no pasaría de largo la publicación de esas piezas) sino que no saben cómo interpretar esta nueva escritura.

<sup>24</sup> Desde Madrid, Luis G. Urbina escribía una columna en *El Universal*, —Ibros de México bajo árboles de Castilla”, el 3 de octubre del 26 la dedica a la poesía de los jóvenes, Torres Bodet, González Rojo, Gorostiza y Ortiz de Montellano; después de una larga reseña de *Biombo* de Torres Bodet, otra de *Espacio*, de González Rojo, llega a las *Canciones para cantar en las barcas*, resulta curioso que la recepción de Urbina no se diferencie tanto de la de Villaurrutia: —El mar, quien mejor lo siente es José Gorostiza. Su musa hábil, fresca, impregnada de sal, es como una muchacha que acaba de salir del baño, y que desnuda, juega con las olas, a la orilla de la playa. En recorriendo el libro, me ha sucedido lo que en ciertos pueblos de pescadores en la costa del Mediterráneo. Todas las hojas son como callecitas que dan al mar. Me siento cautivo de la inmensidad azul. Aquí no hay aventuras amorosas ni deliquios sentimentales. Una profunda

Es necesario recordar, también, el lugar que ocupa José Gorostiza en el momento de publicar *Canciones*, pues, aunque sin contar con su nombre en el lomo de un libro, tenía una posición de poder en él, como ya lo hemos mencionado. No sólo fue director de revistas fundadas por sus maestros (hasta por EL maestro Vasconcelos: *El Maestro*), sino que dirigió, también, la Editorial Cvltvra, primero sólo unas cuantas colecciones, pero por un buen tiempo fue el responsable de seleccionar qué se publicaba en la principal casa editorial del momento. *Canciones* sale publicado en su editorial, siendo el hombre que se había conformado, la falta de recepción, o, mejor dicho, la falta de publicaciones referentes a la obra no fue por la falta de lectores: si sus compañeros de armas silenciaron su crítica a la obra por no saber cómo reaccionar ante ésta, en todo el demás campo intelectual puede tener que ver este ~~no~~ "decir" más con el interés en la carrera editorial de cada uno, pues si se ataca la obra (no sólo la obra, sino la primer obra) de uno de los más importantes editores no sería sólo ponerse una piedra en el camino, sino que podría implicar cerrarse definitivamente las puertas de cualquier editorial que manejara Gorostiza o cualquier miembro del grupo.

No sólo es el silencio de la publicación, la larga espera que termina en un libro que no se podía comentar críticamente, o no podía criticársele con amplitud, mejor dicho, por la brevedad misma del texto, ¿qué decir de un libro, que tardó tanto en configurarse, de sólo veinticinco poemas? Su lectura no puede más que provocar un silencio cómplice. Sus compañeros, quienes, como indica cualquier canon de ~~todos para uno~~, debiendo celebrar, gritar, levantar en hombros el primer libro del hijo prolijo, deciden o callar o comentar sin decir, reseñar sin profundizar. Aunque temprano para el tremendo personaje crítico que será en *Contemporáneos*, Jorge Cuesta parece ser el único que publica una crítica que fue más allá del comentario obligado:

---

atención, una devoción, una fascinación ante las aguas vívidas, cabrilleantes, teñidas de añil, embriagan el alma del poeta." (3, 4)

Pureza semejante consigue Juan Ramón Jiménez, sólo que en él apurada y estricta, a fuerza de atención sobreaguda y de oído neurasténico —pureza de cifra, adentro de la lógica, que éste es el —~~ha~~ia dentro” suyo—; mientras que Gorostiza camina hacia la visión pura, límpida como la imaginación del cuento de hadas. La continuidad de la conciencia no parece en él rígida y tirante; en él aparece como lograda casualmente, como segunda maravilla, libre la frase de moverse al borde de la fantasía o en la fantasía misma, suprimido el límite, tan imperceptible es, y todavía en el cause de su realidad (las cosas amables, discretas, sencillas las cosas se juntan como las orillas). Su frescura, su —~~ca~~abado de hacer”, por otra parte, no siente la tarea terca, la actividad sudorosa, sino que es natural como el balbuceo de un niño que en medio de la expectación de los padres y del círculo de familiares se hace palabra repentinamente. (Cuesta, *Obras I*, 111)

La lectura de Cuesta resulta reveladora no sólo porque rompe ese silencio impuesto hacia *Canciones*, sino que ésta sería el único acercamiento crítico que califica a la obra como tal y en sí (por sí) misma. Pasará mucho tiempo para que se vuelva a abordar el primer libro de Gorostiza como un libro más, no en comparación con *Muerte sin fin*, no buscando elementos del gran poema gorostiziano en las breves *Canciones*. La reseña —la valoración crítica, más bien— que Cuesta publica en *Revista de Revistas* va mucho más allá, convirtiendo la “laboriosa decantación” de Villaurrutia en un proceso de preparación tanto de cada poema como del libro en general. Resulta más interesante aún, el hecho que, incluso cuando esta reseña ya ponga sobre la mesa los cauces por los que se podría hacer una lectura más profunda del texto, sea obviada por todos, hasta por el mismo Villaurrutia, al hacer su conferencia. Por ejemplo, si el autor de *Reflejos* lee entrelineado a Juan Ramón Jiménez en *Canciones*, Cuesta dice: “Y si hicimos un paralelo con Juan Ramón es casi de capricho, ya que no lo exige ningún vivo parentesco importante; lo empleamos simplemente como una forma de expresión, como una figura literaria (de crítica).” (Cuesta, *Obras I*, 112)

¿Entonces este silencio del que hemos estado hablando fue una elisión sistemática? Es la pregunta que flota después de leer tanto *Canciones* como la crítica de Cuesta, que, como nunca dejó de ocurrirle, quizá se “pasara” de crítico. Transcribo el último párrafo de la reseña, que dice mucho más de lo que pudiera escribir:

Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura. Es poca, demasiado poca —no son más de veinticinco los poemas del libro y algunos pequeñísimos, hasta de un verso—, pero cuando reconocemos alguno que encontramos hace cuatro años, quizá cinco, y sin embargo, todavía nuevo y reciente, crece nuestro entusiasmo delicado ante su textura fina hasta lo quebradizo a fuerza de pulida y de honrada. Y no sólo queda su provecho como de poesía ejemplar para nuestro gusto, dócil de necesidad y de costumbre; que de también de lección para aquellos que escriben tan fácilmente (Torres Bodet), como para aquellos que tan fácilmente enmudecen. (Cuesta, *Obras I*, 112)

Sólo una pregunta final, ¿quiénes serán —aquellos que tan fácilmente enmudecen—? Puede que hable de los poetas que no soportan la crítica y abandonan la labor al primer comentario negativo, o pudo haberse dirigido a la generalidad del grupo literario, dirigir la indirecta a todos, sin excepción, que callaron ante un libro que, como el mismo Cuesta ya dejó claro, aporta mucho, mucho más que un comentario diplomático o un silencio avasallador.

#### e. 2. Nosotros los recibidos

Aunque tenemos entre nosotros y *Canciones para cantar en las barcas* más de ochenta años de distancia, tiempo que debiera ser suficiente para proponer un buen número de lecturas e interpretaciones, para analizar y estudiar un libro tan abierto a lecturas como éste, tenemos también entre él y nosotros *Muerte sin fin*, y es imposible dejar de ver el máximo monumento no sólo de la poesía mexicana, sino para la crítica, y es justo este gran poema el que no nos ha dejado leer, proponer ni estudiar *Canciones*; nuestro actuar como lectores no ha sido muy diferente a esa primera recepción.

En 1968, Luis Mario Schneider escribe:

La evolución poética de José Gorostiza representa un hecho bastante singular, por no decir bastante excepcional.

El primero es la sorpresa que recibe el lector o crítico por el brusco cambio que se observa desde el juego un tanto banal de *Canciones para cantar en las barcas*, hasta el cósmico mundo estético de *Muerte sin fin*, sin lugar a dudas el poema más trascendental de la historia de la poesía de México. (Schneider, 1968, 2)

La lectura actual de *Canciones* es hecha a la luz de *Muerte sin fin* —como decíamos desde las primeras páginas de esta tesis—, tratando de encontrar versos, temas, motivos, formas del segundo en el primero y, al no poder hacerlo, el libro comparado cae en el calificativo de “juego banal”; pero, ¿por qué no hacer un giro a esa lectura?: a la luz de *Canciones* leer *Muerte sin fin*, no buscando, entonces, versos, temas o formas semejantes, sino viendo la conciencia creativa de Gorostiza, su idea del lector, el por qué pudo escribir “el poema más trascendental de la historia de la poesía de México” y que éste haya sido aceptado y canonizado inmediatamente después de su publicación.<sup>25</sup>

El lector actual tiene la posibilidad de situarse en el mismo momento de publicación de *Canciones*, junto con los lectores inmediatos, pero a diferencia de éstos, tiene una imagen general: el campo intelectual, la recepción, *Muerte sin fin*, tanto lo ocurrido durante la publicación del libro como lo que pasó después, lo que convirtió a Gorostiza en EL José Gorostiza que es para nosotros ahora.

A la distancia nos es posible reconocer el movimiento que realiza Gorostiza en *Canciones*, si bien la publicación lo termina de posicionar dentro del centro del campo intelectual,<sup>26</sup> el mismo contenido del libro lo aleja de éste, lo posiciona, si bien no periféricamente, separado del centro mismo. Ese centro en el que se encontraban los maestros, en su posición indiscutible, lograda por su propia carrera, y unos cuantos alumnos, que, subordinados a la poética y formas de éstos, lograron colarse. A esta distancia, nuestra distancia, es posible ver la voluntad de Gorostiza de gestar su propio nombre no cediendo a una estética que no le es propia, haciéndose su lugar por sus méritos, no por sus deudas.

El lector actual, gracias a ediciones críticas y a pesquisas bibliográficas,<sup>27</sup> puede leer más a profundidad el libro, a nosotros nos es explícito el proceso de construcción de *Canciones*, esos poemas

---

<sup>25</sup> Haciendo a un lado el genio creativo detrás de *Muerte sin fin*, todo lo que él es sin un nombre bien posicionado dentro del campo intelectual fácilmente podría haber sido hecho a un lado, incomprendido e incluso olvidado. El caso de sor Juana y su *Primero sueño* no deja de rondar en el aire, o la primera recepción de *Pedro Páramo*, de Rulfo.

<sup>26</sup> Había reconocido, al fin, la necesidad de publicar para poder jugar un papel activo dentro del campo.

<sup>27</sup> Léase: gracias a ediciones como *Poesía y poética* y el *Diccionario de escritores mexicanos*.



que ya habían sido leídos pero, en palabras de Cuesta, los ~~re~~conocemos [...] todavía nuevo[s] y reciente[s]” (Cuesta, *Obras I*, 112). Todos estos años de distancia sí son benéficos para el libro, para nuestra lectura de él si logramos hacer ese cambio de atención, no tratando de ver a través del monumento que es *Muerte sin fin*, sino viendo *Canciones* como un libro más, no antecesor del gran poema mexicano, sólo uno más, acercándose como lo hiciera Jorge Cuesta.

f. INTERLINEADOS:

¿Qué leemos cuando leemos *Canciones para cantar en las barcas*? ¿A quién leemos, a quiénes a lo largo del tiempo se han leído en los entretelones del primer poemario de José Gorostiza? De las citas que han caminado por esta tesis pueden nombrarse varios: Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound. Pero la lectura de las influencias puede ser tan personal y subjetiva como la misma lectura interpretativa del texto, éstas pueden velarse por el contexto mismo de la primera lectura, porque, como decía en el apartado anterior, no leemos de la misma manera a Gorostiza los primeros lectores y nosotros.

Así como la recepción no ha sido una, las lecturas que ha tenido *Canciones* no lo han sido tampoco, ya lo veíamos con la cita de Xavier Villaurrutia y la de Cuesta: mientras que para el primero la prudencia (por llamarle de alguna manera) en el trabajo de orfebre de Gorostiza, la musicalidad y algunos de los motivos del poemario vienen directamente de la lectura de Juan Ramón Jiménez; para Cuesta, mencionar al poeta español le sirve sólo para poder tener un punto de comparación/contraste crítico, para nada más, pues no ve relación explícita entre ellos. Con la distancia que sólo nos puede dar el tiempo, Evodio Escalante observa que, aunque no es explícita sí es difícil de obviar, hay una marca

de los postulados estéticos de los imaginistas en la práctica poética de *Canciones*.<sup>28</sup> El tiempo, la distancia crítica, es un factor determinante para la lectura de este libro,<sup>29</sup> pues si para los lectores inmediatos es imposible alejarlo de la poética de González Martínez, el lector actual problematiza esta aparente subordinación a la poética gonzalezmartinista, la relaciona con poesía ajena a la tradición, o con una que no figuraba dentro de los márgenes de la época.

La separación hecha en el apartado anterior entre el lector inmediato y el lector actual problematiza el proceso de lectura mismo: manteniéndonos en la tónica de la poética en negociación, es necesario un acercamiento a la lectura de la poesía del momento, de los maestros y disidentes, de los compañeros de armas y los detractores no con un afán enciclopédico ni para emparentar y enlistar la poesía de Gorostiza con alguna que se le pareciera, sino para girar el foco de atención hacia el lector, un lector del que no tenemos testimonio, que prefirió una lectura silente antes de arriesgar, dejándonos a nosotros la labor de reconfigurar el silencio en significación.

Ya lo mencionábamos desde el apartado C (*Collage*), por la forma y la construcción misma de *Canciones* no podemos decir que sólo una serie de lecturas hayan sido la influencia general del libro, más bien podríamos agrupar éstas dependiendo de la sección, pero sí hay en general una necesidad de reconvenir el acercamiento hacia las escuelas poéticas del momento en todo el libro, sí, “Canciones para cantar en las barcas” y “Dibujos sobre un puerto” representan el momento de reconfiguración más propositivo del libro, pero hay también en “Otras poesías” un acercamiento diferente, otra propuesta para leer a López Velarde, a González Martínez, a esa escuela modernista que, ya para entonces, se venía derruyendo hacia su interior. Dice la reseña de Jorge Cuesta:

---

<sup>28</sup> Tema que abordaremos en la siguiente parte de la tesis, véase la Tercera parte, segundo apartado (pp. 71-85).

<sup>29</sup> Más bien, la distancia crítica es un factor determinante para el acercamiento a cualquier producción, pero como en pocos, esta distancia tiene un valor significativo (como mencionábamos en el apartado anterior) para su lectura. Desde nuestra posición tenemos un panorama más amplio tanto del campo intelectual como de la “intención final” del libro.

Debido a esa misma pereza, a esa tranquilidad ociosa donde cristaliza, su poesía juega con extrañas influencias en meditadas travesuras líricas, además de que es obra primera, aunque cumplida. Se adivinan allí, en efecto —porque tan filtradas—, tan depuradas están que se adivinan y no se descubren, la gracia disciplinada de Díaz Mirón (que es la más accidental y la menos visible), la sonoridad didáctica y el amor al símbolo de González Martínez y de Juan Ramón Jiménez la sintaxis estricta y la idea reflexiva y cogida en círculos concéntricos. *Sin embargo, desde el principio, si se busca orden cronológico del libro, su personalidad se afina y se orienta, y estas influencias apuntadas son más “homenajes”, como se escribe ahora, que influencias propiamente.*<sup>30</sup> (Cuesta, *Obras I*. 111, 112)

Y justo esa es una de las innovaciones de *Canciones para cantar en las barcas*: ver el pasado, la tradición poética no como un ente totémico, monolítico al que es obligatorio rendirle tributo, sino como un ente flexible y permeable, con el que es posible mantener una comunicación bilateral, que es posible seleccionar y discriminar. Cuesta utiliza una palabra esencial, ~~homenaje~~”, haciendo así de la ~~influencia~~” una relación intertextual<sup>31</sup> más que un apego incuestionable a la tradición —que es como entendemos mucho de la relación que tiene un poeta con sus influencias.

Si leemos la poesía que los otros del grupo hacían en el tiempo en que se publicó *Canciones* no resulta difícil hacer la relación inmediata con la poesía de González Martínez o López Velarde, no como influencias, como elementos interlineados dentro de la configuración poética de la nueva generación, sino como una escuela que se continúa a pesar de sí misma. Novo, el mismo año de publicación de *Canciones*, escribe en *La Antorcha*:

---

<sup>30</sup> El énfasis es mío. Resulta un hecho curioso el que tardásemos tanto en regresar a una lectura renovadora —no podemos decir ~~virgen~~”, pues nunca saldrá de nuestra cabeza todo lo que Gorostiza es y ha sido para las letras mexicanas— del primer libro de Gorostiza, como ya se ha mencionado, aún cuando han sido muy pocas las páginas que se le han dedicado al libro, la gran mayoría han sido una lectura injusta, denostante, alejada de querer ver *Canciones* como un libro más. Esta sencilla reseña de Jorge Cuesta toca puntos que apenas se han recuperado del libro: el conflicto con las influencias, el proceso de construcción de *Canciones* (del que parece, Cuesta tiene más que una simple idea: sabe que los poemas no están en orden cronológico y que su orden tiene un fin específico), la brevedad tanto de las piezas que lo conforman como del libro mismo. Otro elemento digno de señalarse es el detalle de que Cuesta sabía que los poemas que conforman *Canciones* no están ordenados en forma cronológica, permitiéndonos preguntar si es que le brindó ayuda a Gorostiza para editar (~~¿ordenar, preparar?~~) su libro.

<sup>31</sup> Por supuesto no nos es posible hacer una comparación entre esta lectura de Cuesta y el presupuesto genettiano de la intertextualidad por simple anacronía: ni Cuesta es un adelantado ni Genette influyó la lectura de éste.

Nadie como [Enrique González Martínez] ha ejercido influencia tan avasalladora, tan profunda en la poesía del continente. Porque nadie como él ha torcido el cuello al cisne de la palabrería hueca, que llenó de gansos la patria de Rubén Darío... [...] Y porque nadie, como él, ha sido tan seguido por los jóvenes y tan mal interpretado por ellos (citado en Manuel Ezcúrdia, —González Martínez y los Contemporáneos”, Franco/Stanton, 1994, 347)

Una rápida comparación entre la poesía que escribía en ese momento González Martínez y los neoatenistas puede darnos una visión más clara de esto, para no tejer en el vacío. ¿Por qué hacer tanta insistencia en la poesía de González Martínez si no era el único poeta, si no es la única posible influencia para los jóvenes, si el Modernismo tiene entre sus filas poetas como Díaz Mirón y Othón, Tablada y Rafael López? Con González Martínez se abre un nuevo horizonte dentro de la poesía mexicana, si bien la etiqueta de —finalizador del Modernismo” con que siempre ha cargado cae tras un análisis de su misma poesía,<sup>32</sup> es verdad que transforma ese Modernismo del que se le acusa el asesino; su nueva forma de escribir rápidamente se convierte en el nuevo canon, la —mejor” forma de hacer poesía. No resulta complicado, entonces, comprender que el más simple sentido común dicta que escribir como el mejor lo convierte a uno en el mejor —lamentablemente ni la literatura, ni su historia, ni los campos intelectuales funcionan a través del sentido común. Aquí unas estrofas de —Soñé en un verso”:

Soñé en un verso vibrante y prócer, calmo y sonoro,  
diáfano y vasto como los mares que agita el viento,  
y en cuyas almas, si duerme dócil, el firmamento  
refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro.

El verso púgil, que es como el eco de cien montañas,  
que cruza selvas y enciende el alma con nobles iras,  
que entre las hojas y los ramajes se forma lirás  
do suenan salmos, lloros inmensos, voces extrañas... (González Martínez, 1926, 23)

---

<sup>32</sup> No podemos decir, aún, que —Fuércele el cuello al cisne” sea el soneto que *terminó* con el Modernismo, como si la literatura siguiera fechas límite. La misma poesía de González Martínez es muestra de ello, sigue siendo un poeta modernista, limpio, quizá, de los elementos más exteriores de ese modernismo (así en minúscula) al que se opuso: el de oropel y merengue.

Como dice Novo, el desarrollo poético de González Martínez es suyo, como ocurrió con López Velarde, el “grandioso avance”, el “novísimo acercamiento” pronto cae víctima de sus mismos continuadores, más adelante trataremos más a profundidad la poesía de González Martínez y la de López Velarde, pero el comentario último de Novo apunta hacia una dirección crucial tanto para su poética como para la de los más jóvenes (Gorostiza incluido) dentro de la misma generación “nueva”: ellos, los viejos —los menos jóvenes—, que prolongan la estética gonzalezmartinista, que sólo le funciona a González Martínez; nosotros, los jóvenes que avanzamos, que renovamos. Con el ánimo sarcástico que siempre lo caracterizó tanto en su poesía como en su prosa, el mismo Novo escribe un poema que no forma parte de un libro —tampoco está fechado, aunque la sección donde se encuentra en su *Poesía*, corre de 1918 a 1920—, pero está recopilado como parte de sus “Poemas de adolescencia”, “Anhelo”, donde se burla de la poética que sigue el Nuevo Ateneo (y que, para rematar, le dedica a Torres Bodet):

¡Quién tuviera, Señor, el poema conciso  
y el adjetivo exacto para cada emoción!  
¡Quién expresara el noble sentimiento remiso  
como joya cerrada dentro del corazón!

Sin el oropel de la estrofa banal,  
¡quién pudiera decir en el verso mejor  
ese anhelo de algo profundo y ancestral  
que palpita en el mundo de mi vida anterior!

Y ¡quién me diera dar todo mi corazón  
en la breve armonía de un íntimo renglón! (Novo, 16)

Sin entrar en un análisis profundo de este poema, los elementos metaliterarios, lo exacerbado del lenguaje: Novo lleva al extremo la poética gonzalezmartinista, la caricaturiza no buscando con eso denostar al “hombre del búho”; sino a sus seguidores, a la juventud que, en sus mismas palabras, tanto lo ha seguido y tan mal lo han interpretado. Aquí dos estrofas de “Juventud, esta tarde...”, poema que forma parte del primer poemario de Torres Bodet, *Fervor*:

Juventud, esta tarde no seguiré tu paso  
hacia la viña estéril que me negó su fruto;  
mi corazón presiente un imposible ocaso  
y por almas que viven me he cubierto de luto.

Sobre un hueco sepulcro se arrodilla mi pena  
esperando el regreso del viajero lejano,  
y la plata de un lirio se deshoja en mi mano  
por el beso infecundo de la brisa serena. (Torres Bodet, 1998, 18)

Al leerlo, no es difícil reconocer por qué y cómo se burla Novo de esta poética: Torres Bodet, un joven de sólo dieciocho años escribe poesía sobre una juventud que le da la espalda, el sepulcro que se va abriendo a su paso. Toda estas primeras producciones de los Neoatenistas (de Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo) están repletas de un lenguaje que suena falso, pareciera que esta continuación de la poética anterior no funciona porque no la supieron reconvertir, si para esos momentos González Martínez, Urbina, incluso Reyes escriben sobre una vida y sobre un mundo que ha cambiado más allá de su misma comprensión,<sup>33</sup> como menciona Novo en ese mismo ensayo, resulta falso un poema como “Juventud, esta tarde...” para un lector que conoce que el poeta detrás del texto tiene menos de veinte años, los otoños, el paso irremediable de un tiempo voraz, incluso el tono aleccionador que toma de la poesía de González Martínez resultan pesados, imposibles de comprender si no es porque el grupo en un principio busca a toda costa lograr la aceptación y legitimación del grupo en el poder cultural: los exateneístas.<sup>34</sup> Inevitablemente si Novo dijo que González Martínez ha sido uno de los poetas más mal interpretados por la juventud, no escribía al aire, esta forma de hacer poesía es a la que se opondrá siempre, esta forma de hacer poesía es la que va a reconfigurar Gorostiza,

---

<sup>33</sup> Basta leer una estrofa del poema “San Ildefonso”, de Alfonso Reyes: “Tal vez no fui dichoso./ Yo era otro, siendo el mismo./ yo era el que quiere irse./ Vuelvo a lo que creía ya olvidado./ y la marchita flor dice a mi oído:/ ‘Yo soy. Tú me dijiste que era tuya./ Yo soy, aunque me veas desmayada./ Crecí en el tiesto donde me sembraste./ Haz de mi lo que quieras’./ Volver es sollozar. No estoy arrepentido/ del ancho mundo. No soy quien vuelve,/ sino mis pies esclavos.” (Reyes, 2004, 30)

<sup>34</sup> En el texto ya anotado de Urbina (p 36n), la mayoría del artículo del poeta, que por entonces se encontraba en Madrid, gira alrededor del libro de Torres Bodet, escribe que en definitiva es una poética nueva y refrescante, pero no explica cuáles sean esas innovaciones, pareciera, incluso, que hace la reseña de cualquier libro de sus compañeros de generación más que la de uno de los “nuevos” poetas.

la que, desde esos poemas de “Otras poesías” —que parecieran formar parte de *Canciones* por mero azar— está reconvirtiendo, aceptando su influencia, pero no cediendo a su mandato.

Esta poética anterior, de la que Gorostiza no reniega, sufre un cambio. Comprende que, en orden de hacer un homenaje (para utilizar la terminología de Cuesta) es necesario no seguir ciegamente al homenajeado, sino transformar su lenguaje, su manera de acercarse a la poesía, en algo propio, lejano y a la vez familiar de esta poética que no le corresponde, que en él suena falsa. Tomemos como ejemplo uno de los poemas de juventud de Gorostiza, de los que no sobrevivieron la selección para *Canciones*, “IV” (fechado el 24 de julio de 1918):

Válgame la penumbra de la sala desierta  
para mirar jardines en las constelaciones.  
Con las gotas del llanto yo regara botones  
de silencio nocturno... Mas la mirada muerta

no conoce lágrimas y al llanto opone puerta.  
¡Pobre mirada muerta! Ojos de vidrio son estos  
ojos de mi cara y arena en mis canciones,  
donde el oasis tiende su repentina oferta.

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. (21)

Las primeras versiones de los poemas de “Otras poesías” dejan ver a un Gorostiza que se va acercando a la escritura bajo esos mismos preceptos, con la misma mirada estética de sus maestros, no había de otra, uno comienza a escribir conforme lo que lee, lo que le van enseñando. Como ya había hecho anteriormente con “La luz sumisa”<sup>35</sup>, transcribo las dos versiones (la de 1925, publicada dentro de

---

<sup>35</sup> Pág. 33

*Canciones*, y la primera, que, bajo el título “Esta noche sin luces”, publicara Gorostiza en 1920<sup>36</sup>):

---

<sup>36</sup> En *Poesía y poética*, está la referencia a una segunda publicación del poema en 1922, evidentemente antes de la aparición de *Canciones*, en *Nosotros*, una revista bonarense, donde Gorostiza cambia el título del poema por “Nocturno de la visita”, y, finalmente, ya con el título de “Nocturno” en *Conozca Usted a México*, en 1924. Sin haber otros cambios importantes, además de alguna errata, en estas dos versiones.



[5]	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.	[5]	Esta noche sin luces y esta lluvia constante son para las historias de <i>graves</i> peregrinos que dejaban el <i>polvo</i> de sus buenos caminos, <i>ahogados</i> por la recia tempestad del instante, y con paso más firme seguían adelante al lucir de los nuevos joyeles matutinos.
[10]	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.	[10]	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... <i>mas él</i> vendrá a mi casa y al corazón alerta porque siempre me busca cuando yo no lo [quiero.
[15]	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.	[15]	<i>Y recostado junto</i> al espejo que brilla <i>vuelto un campo de luz en las horas serenas</i> al vaivén de las manos blancas como azucenas me contará su historia agradable y sencilla y a sus labios, ocultos por la barba amarilla, <i>han</i> de fluir los dulces cantos de las sirenas.
[20]	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 del cielo del verano la lluvia pescadora con sus redes en fila.	[20]	Ya no podré <i>vencerlo</i> . <i>Yo</i> no tendré la mano ágil para arrojarle de mi casa tranquila, y apenas <i>un</i> relámpago <i>fugaz</i> de su pupila le da el <i>orgullo mínimo de llamarse</i> su hermano, mientras retiene un <i>sueño del corazón humano</i> la lluvia pescadora con sus redes en fila.
[25]	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	[25]	Pero tú, que de nobles éxtasis te revistes <i>nunca toques</i> la puerta para dar hospedaje; <i>cierra bien tus oídos cuando suene un ramaje movida por la mano trémula de los tristes</i> y <i>busca los divinos bálsamos si resistes</i>
[30]	a no probar el ímpetu fantástico del viaje. [ <i>Canciones</i> , 1925]	[30]	a no <i>saber</i> el ímpetu fantástico del viaje. [ <i>El Monitor Republicano</i> , 1920]

Aunque al comienzo del “Nocturno” pareciera que los cambios que van a ser pocos: ~~—a~~quellos” por ~~—~~graves” (2), ~~—lodo~~” por ~~—~~polvo” (3), ~~—~~vencerlo” por ~~—~~vencerle” (19), conforme el poema va avanzando, pareciera que los cambios también lo hacen, de alterar una o dos palabras en un verso, pasa a cambiar por completo el verso 14, termina el nocturno con prácticamente otra estrofa diferente a la original. Sin embargo, la serie de cambios más interesante en el poema está en la cuarta estrofa, de ser en el original una coordinación de hechos que van haciendo acrecentando el poder de este viajero desconocido sobre

el ~~yo~~” poético, en la versión definitiva con el simple cambio de ~~si~~” por ~~y~~” (21) se transforma en una condicional, hace de ese poder que inexplicablemente se va apropiando de él, de su casa, una consecuencia de su falta de voluntad. No entraremos en interpretaciones sobre qué o quién puede ser ese viajero, pero sí haremos evidente otro detalle: tanto en ~~La luz sumisa~~”, que ya hemos transcrito, como en este ~~Nocturno~~”, podemos ver que Gorostiza va elidiendo toda idea de religiosidad para convertirla en algo sagrado, a decir, elimina o cambia palabras que tengan una ineludible carga religiosa: en el Nocturno, decide cambiar ~~divinos bálsamos~~” por ~~secreto bálsamo~~” (29), en ~~La luz sumisa~~”, ~~Pero Nuestro Señor~~” por ~~Pero puso el Señor~~”. (18)

Podríamos seguir haciendo análisis de influencias a todo lo largo de *Canciones*, pero tampoco es la intención de esta tesis, lo que se busca al remarcar este punto, esta complejidad de lectura, es el saber desde dónde y hasta dónde estamos leyendo las lecturas de Gorostiza. Haciendo uso de la comparación que declarábamos ya imposible, *Canciones* vs. *Muerte sin fin*, al leer el segundo estamos leyendo simplemente a Gorostiza, sí, también a Eliot, a Pound, a muchas, muchas otras lecturas, pero es *Muerte* la que guía la lectura, la que obliga a quien tiene frente a sí a no distraerse en cualquier otro cuando comienza el ~~Eleno de mí...~~”. Cuando se ha leído *Canciones*, como es el texto perdedor dentro de la comparación, sufre también una enorme falta de atención en su lectura a la hora de ~~darle una oportunidad~~”, se lee a González Martínez, pero no la reconstrucción y reinterpretación de su poética dentro de esas ~~Otras poesías~~”, se observa la síntesis pictórica pellicereana en ~~Dibujos sobre un puerto~~”, pero no se lee el sutil cambio de atención hacia el lector, se escucha la musicalidad lopezvelardista en ~~Canciones~~”, pero no toda la poética que Gorostiza quiere proponer en esos poemas que parecen simples, escritos al vuelo y logrados a la primera. No se lee el panorama completo de *Canciones*, Cuesta apunta muy bien, quizá sospechosamente bien<sup>37</sup>, las influencias no pueden recibir

---

<sup>37</sup> Como ya había señalado, tras la lectura de esa reseña cabe la duda de qué tanto Jorge Cuesta estuvo involucrado con la

tal nombre, es necesario renombrarlas como ~~homenajes~~”, como parte de esa amplia fotografía que es en sí *Canciones para cantar en las barcas*.

g. ENCONTRAR UNA CANCIÓN:

–Probablemente el impresionismo descriptivo de las *Canciones* y su evidente musicalidad es lo que ha llevado a la crítica a detenerse únicamente en su brillo exterior, sin buscar en ellas mayor profundidad.” (Litvak, 1968, 75) Y así sucede, como señala Litvak, cuando comenzamos a leer el primer libro de Gorostiza, por su misma construcción, por su musicalidad, por sus imágenes y elementos poéticos, pareciera que es una poesía simple, de ~~brillo exterior~~”. Abrimos el libro, y comienza un poema: –¿Quién me compra una naranja?”

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

La sal en mis labios  
¡ay de mí!  
La sal del mar en las venas  
Y en los labios recogí. (49)

Cuando leemos un poema así, una lectura distraída o desconocedora de este Gorostiza de *Canciones* puede provocar que la musicalidad se vuelva sonsonete, que las imágenes se conviertan en situaciones extrañas, incluso incoherentes (con todo y que sea poesía esto que leemos). ¿Por qué vale la pena estudiar un poema, es más, un poemario, que tiene un ritmo un tanto ~~hígido~~” y un desarrollo tan singular? Un libro como este, que tardó tanto en construirse, fue pensado, repensado, escrito y reescrito

---

edición de *Canciones para cantar en las barcas*, qué tanto hablaron sobre el proyecto, qué tanto ayudó Cuesta a Gorostiza para lograr el resultado final.

las veces necesarias para aparentar que salió a la primera, que no costó trabajo, sólo esto hace válido cualquier estudio sobre él.

Sin embargo, si tomamos en consideración todos los elementos que ya hemos esbozado anteriormente en este capítulo, y hacemos una relectura atenta, ésta se enriquece, comprendemos un poco mejor este poemario: la construcción de sus imágenes, esta tan mentada musicalidad, su poesía se vuelve aprehensible desde esa primera lectura, pareciera que la intención de Gorostiza, además de construir una poesía “nueva vertida en moldes viejos” (Gorostiza, 2005, 262) que aparenta que fue fácil su construcción, fue también provocar con todo esto una asimilación memorable, impactante, que se aprenda fácilmente, pero que no se olvide, tampoco, fácilmente.

Sigamos un poco con el tema del subapartado anterior. La poesía que se escribía en el momento que *Canciones* sale a la luz era una poesía de miras lejanas, de metros largos, repleta de menciones clásicas, religiosas y simbólicas. Podemos recordar con facilidad algunas metáforas innovadoras de la poesía de López Velarde —viene a la mente —soy un harén y un hospital / colgados juntos de un ensueño”, de —La última odalisca” —, pero cuesta trabajo recordar un poema completo si no somos constantes lectores del jerezano. Podemos tener en la mente la enseñanza última de la poesía de González Martínez, pero poder tener en mente algún soneto o las palabras exactas de algún poema suyo se complica. Sin embargo, que todo esto (metáfora, enseñanza, metros, etc.) funcione conjuntamente para producir una poesía que se aprehendiera en la primera lectura, que sea ése el objetivo estético del poema, no ocurría, no había pasado hasta las *Canciones*. Ya se trabajará más adelante este punto, pero podríamos decir que Gorostiza, más que pensar en un lector de poesía, piensa en un espectador, en un visitante a cualquier museo, busca que éste tenga una visión completa del cuadro que el artista propone, incluso por mero accidente; deja atrás la visión del lector de poesía como otro escritor que comparte los mismos horizontes culturales, las mismas búsquedas estéticas, y es para él un lector cualquiera, que

puede acercarse a la pintura en la galería, que incluso puede tocarla sin ser regañado, y es así que tenemos marinas y frescos como “Cantarcillo”:

Salen las barcas al amanecer.  
No se dejan amar,  
pues suelen no volver  
o sólo regresan a descansar. (83)

Pensemos por un momento que Gorostiza no sólo se conformó con, implícitamente, declarar la música el elemento (uno de los elementos) que cohesiona el libro, sino que escribió un Arte poética que decidió no nombrar así, sino —Pasas II”:

No canta el grillo. Ritma  
la música  
de una estrella.

Mide  
las pausas luminosas  
con su reloj de arena.

Traza  
sus órbitas de oro  
en la desolación etérea.

La buena gente piensa  
—sin embargo—  
que canta una cajita  
de música en la hierba. (71)

Para Gorostiza, la labor poética no es sino cantar, encontrar el elemento musical dentro de la naturaleza e imprimirle un ritmo y una significación allende la idea que generó el poema. Dentro de éste se encuentra concentrada la poética de *Canciones*, los elementos formales que ha utilizado: metros cortos, encabalgamientos que llaman la atención a la primera lectura; en este caso en particular, un ritmo que rompe a punto de terminar; las imágenes que van a la par de la música y el ritmo. Aquí en esta ocasión,

decir “arte poética”, no es, como en el caso de Huidobro o los manifiestos vanguardistas, una receta para escribir como los firmantes, en el caso de “Pausas II”, Gorostiza se basta con presentar la concreción de su poesía, de los poemas que constituyen *Canciones para cantar en las barcas*, lo ubica estratégicamente —como veíamos en el apartado C. *COLLAGE*— no para que el poema se pierda entre esas “Otras poesías”, sino para que resalte, que impacte al lector, podríamos decir que es una explicación, más que una postura, *a posteriori* de la lectura de esa nueva forma de hacer poesía.<sup>38</sup> Lily Litvak dice:

Gorostiza es sensible a la armonía del lenguaje y de las palabras: La poesía y de un modo más preciso canto, nos dice nuestro poeta, y protesta contra los escritores modernos que rehuyen de la musicalidad por considerarla superficial. Mas no concibe el lenguaje sólo como una melodía, sino que ve en ambos una actividad paralela y pretende explotar las características de esta analogía. Su labor como poeta es mucho más fundamental: captar la esencia de las cosas; medir con un simple reloj de arena —dada su humilde condición humana—, los instantes eternos, las pausas luminosas; crear algo, trazar órbitas de oro, en la nada, en la desolación etérea. (Litvak, 82)

Dos de las afirmaciones de Litvak seguimos:

Una: el canto es uno de los elementos principales de este poemario, ya decíamos en d. UNIFORMANDO que el trabajo de construcción y de consolidación de *Canciones* no dependía únicamente del buen tino editorial de Gorostiza, sino que había un algo más que provocaba que la lectura del libro fuera unificada: más allá de la renovación —reescritura, ya decíamos—, de las “Otras poesías”, es justo esta musicalidad que tanto ya hemos venido diciendo, hasta los poemas de ese primer Gorostiza, tienen imbricados el canto y la música, una estrofa de “Romance”:

---

<sup>38</sup> Alberto Vital, en un artículo en *Literatura Mexicana* (núm, 1, 2011), titulado “Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet”, describe la postura del “Arte poética” de estos autores, da cuenta del proceso que sufrió siguiendo los poemas del mismo título de estos seis poetas latinoamericanos: De una idea perceptiva, o moderadamente perceptiva (Reyes y Huidobro) a establecer una visión y comprensión de la poesía (Bandeira), a una declaración frente al hecho poético (Borges).

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. (74)

Dos: —Mas no concibe el lenguaje sólo como una melodía, sino que ve en ambos una actividad paralela y pretende explotar las características de esta analogía.” Gorostiza logra, particularmente en la sección de —Canciones”, imbricar la musicalidad con el ritmo, con las imágenes y con el sentido general del poema, logra conjugar elementos que, aunque parecieran reiterativos (ritmo y musicalidad, por ejemplo), se equilibran y tienen una función específica dentro del poema. Como ejemplo, un par de estrofas de —La orilla del mar”:

No es agua ni arena  
la orilla del mar.

El agua sonora  
de espuma sencilla  
el agua no puede  
formarse en la orilla. (50)

En este poema, musicalidad e imágenes visuales trabajan conjuntamente para generar tanto en el ojo como en el oído esa sensación de un mar que va y viene, que empuja y arrastra. El motivo —no es agua ni arena / la orilla del mar” juega en todos nuestros niveles de aprehensión: leemos una idea que es sin serlo, dentro del poema la orilla del mar se define justo por su indefinición, por ser la orilla en sí misma, sin tener mediación en ella ni el agua ni la arena; escuchamos un ritmo rápido que, al acelerar el final de la estrofa, la remarca, la remata; escuchamos, también, una especie de oleaje al conjugarse el ritmo y los metros que utiliza Gorostiza para este poema, que, justo como Litvak dice, explota la

analogía entre la armonía y el lenguaje.

Al decir de la crítica, “[Gorostiza] protesta contra los escritores modernos que rehuyen de la musicalidad por considerarla superficial”, leyendo los versos de la última estrofa de “Pausas II”:

La buena gente piensa  
—sin embargo—  
que canta una cajita  
de música en la hierba.

Esta afirmación, Litvak la corrobora con su lectura de las *Notas sobre poesía*, que Gorostiza leyera en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1955, treinta años después de la publicación de *Canciones*. Aunque resulta evidente la anacronía, Litvak no deja de mencionar un punto importante en la poética gorostiziana, mas donde ella lee una crítica a la “nueva” poesía, yo leo una corrección de plana a la poesía de juventud, no sólo suya, sino de la del grupo en general, en la presentación de su discurso, dice:

En la busca del 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 y o las leyes del idioma y originalidad la que el escritor descubre en él, atesorada en su capacidad infinita de expresión. (Gorostiza, 2007, 500)

Es decir, la búsqueda por una musicalidad que homogenice *Canciones*, no es por contraposición con la nueva poesía, es a la vez una postura y una continuación: busca con ella emparentar su poesía con la de la generación anterior, con los maestros anteriores, pero a la vez abre nuevos panoramas, va más allá de un ritmo bien pensado, un metro exacto, una rima atinada, Gorostiza renueva el fin mismo de la música dentro del poema, nos trae con ella no sólo una atmósfera, sino una imagen, emparenta la poesía, su poesía, con la vista, con la pintura y la posibilidad, la capacidad, de que el lector sea el último



intérprete de lo que hay en el libro, oyendo se ve y se comprende.

## TERCERA PARTE – TIENE UN SABOR DE SAL MI PENSAMIENTO

---

*No hace mucho que he vuelto a ver el mar y pisado el puente de los buques. Mis recuerdos son tan vivos como si le hubiera dejado la víspera. Estén, no obstante, si pueden, tan tranquilos como yo con esta lectura que ya me arrepiento de ofrecerlos.*

Conde de Latréamont, *Los cantos de Maldoror*

*Dulce melancolía  
de viajar.*

*Ilusión de moverse a otro poema  
que alguna vez se había de cantar.*

Carlos Pellicer, *Divagación del puerto*

1. SI QUIERE SER LEÍDO ESCRIBA EN ENDECASÍLABOS, POR FAVOR  
*De maestros y de alumnos*

En el sentido más estricto, José Gorostiza no es el primero de su generación en escribir canciones, en poner la canción como título de un poemario, tampoco el tema marítimo es novedad (como ejemplos clarísimos, *Canciones*, de Torres Bodet, de 1922 y *El puerto y otros poemas*, de González Rojo, publicado en 1923), ¿qué hace que no sólo uno o dos poetas, sino que un grupo completo se vuelque a la creación poética en formas de la tradición española? La respuesta más sencilla, que por sencilla no reduce su complejidad, es una deuda con la tradición reciente, con la generación anterior de la que han aprendido no sólo el quehacer literario, sino el público, ideológico e intelectual.

Siempre que se piensa en el “grupo sin grupo” la referencia más remota suele ser *Ulises*, el proyecto de la generación bicápite (Novo-Villaurrutia) que, publicada hasta 1927, se plantea, desde mucho antes de su génesis,<sup>1</sup> con una línea editorial y estética ajena no sólo a la poética de la generación anterior, sino a sus búsquedas y métodos. *Ulises* ya era una toma de postura definitiva ante el ya desbandado —pero no por eso de ex-miembros menos influyentes— Ateneo, contra y como continuación de su poética, contra y como continuación de su quehacer como grupo, núcleo y centro gravitacional de la cultura mexicana, pues el “archipiélago de soledades” se sabía descartado, ajeno a los poderes que controlaban el mundo cultural del México en el que les tocó desarrollarse, dislocarse y disgregarse. Sí, bien, *Ulises* no es su primer intento de trabajar como grupo, mas sí el primero en el que todos los nombres figurarían —usual o extraordinariamente. Si regresamos hasta la primer publicación

---

<sup>1</sup> Y ese “mucho antes” vendría con el paso, entre brinco y zancada, que da Gorostiza con *Canciones para cantar en las barcas*, no es posible ya ver el proceso de “separación” de los Contemporáneos con la generación anterior como algo totalmente fracturante, pues, como se desarrollará a lo largo de este capítulo, el proceso que hizo a los Contemporáneos, los Contemporáneos es bastante más complejo que una “ruptura”.

donde comenzaron a trabajar como tal, habrá que consultar *La Falange*, revista dirigida por la dupla Torres Bodet-Ortiz de Montellano, bajo patrocinio de la Secretaría de Educación (es decir, de José Vasconcelos).

Publicada de 1922 a 1923 (como toda revista de estudiantes, tuvo una vida más que breve), *La Falange* representa la puerta por la que la “nueva generación” entraría a la arena literaria del país. Si desde el primer número se declaran en sus páginas las actividades, metas y justificación de la publicación del “Nuevo Ateneo de la Juventud”, que desde el nombre acusa ya un plan continuista, es éste un grupo que no busca un quiebre radical, hacer explotar el panorama cultural —como un año antes habían hecho los estridentistas con el *Actual N° 1*—, como indica la editorial de *La Falange*, la dirección de la revista estaba en clara oposición a estos parámetros de vanguardia; lo que en realidad intentaba, lo que los que estaban detrás de la revista intentaban, era convertirse, en cierta medida, en los herederos de los ateneístas, del gran grupo que dominó sin una real competencia, la escena cultural del México pre y posrevolucionario. Los propósitos de la revista dejan muy en claro lo que pretende:

Todos los que en esta revista colaboran creen que ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y de la tradición histórica. Desautorizan, por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos y que es como el cogollo sangriento y augusto de nuestro corazón y de nuestra vida [...]. Se vuelve a [los países sajones] porque comprenden que en el descorazonamiento de las masas latinas está la fuerza de la civilización invernal de nuestros rivales, y el modo más eficaz de evitar este peligro es el de lanzar de vez en vez un mensaje de amor, venido de cualquier punto de la tierra, pero dirigido a los hermanos de la latinidad enmudecida.

[...] En contra de la civilización del Norte, que bastardea el prurito mezquino de escapar al rigor del clima por el progreso del confort, está la nuestra que tiene ya ganada la materia y que por eso, vuela libre de compromisos terrenos, en la esfera del ideal y de la luz. (—Propósitos”, *La Falange*, n° 1, en Schwartz, 1991, 290-1)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Es interesante, y destacable, el manejo del léxico bélico para definir una postura literaria, desde el mismo término de “vanguardia” (el *avant-garde* francés). A los pequeños grupos exploratorios de las vanguardias, el grupo de firmantes de estos propósitos oponen la solidez y el conglomerado que es una falange: un grupo perfectamente organizado, de amplios números que funcionan como uno solo. Si en la generación anterior el rescate y consolidación de una tradición

La masa latina a la que le hablan los “Propósitos” de *La Falange* se corresponde directamente con el ideal vasconcelista de *La Raza Cósmica*: el conglomerado cultural e intelectual latinoamericano que se opone a la influencia y al poder ideológico-cultural de la megapotencia norteamericana. Pero, como decíamos, la lectura que hacemos de este primer texto que resume la intención de la revista del Nuevo Ateneo no puede ser leída solamente como una extensión de la política cultural de José Vasconcelos, también es una toma de postura frente a la otra juventud literaria, a las otras juventudes que buscan obtener el poder que van ganando de a poco los neoteneístas.

La formación del “Nuevo Ateneo de la Juventud” en 1919 por la primera generación del grupo marca el ansia de continuación de una labor cultural, intelectual y literaria más allá de lo que vendría no muchos años después: diferencia, incluso “ruptura”.<sup>3</sup>

Los Contemporáneos se aclimataban en la cultura de la continuidad; no es de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición. Más aún: *enjuiciarla, estudiarla, y reconocerse en ella implicaba para el grupo una autoafirmación y a la vez era un índice que los reconocía en sus aportes y en sus logros*. Eran absolutos historicistas, lo cual es comprobable en la mayoría de sus ensayos, en sus repastos sobre la literatura mexicana [...].

Así, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo y Jorge Cuesta aceptaban maestros, nombres —puntuales— de los cuales se sentían, no discípulos, sino herederos en el vasto recuento de los innovadores.

[...] En el orden individual, respetaban e incluso pagaban cierto vasallaje a la poética de Enrique González Martínez, pero José Juan Tablada y Ramón López Velarde —a manera del dios Jano— representaban el verdadero nacimiento y linaje de sus metas creadoras. (Schneider, “Los Contemporáneos: La vanguardia desmentida”, Olea Franco / Stanton, 18-9)<sup>4</sup>

La “aclimatación en la cultura de la continuidad” que hace mención Schneider nos sirve para replantear la manera en que se han leído estos primeros libros de poesía. La pareja de poetas reformadores del

---

no sólo mexicana, sino latinoamericana de una identidad social y literaria (entiéndase por el ideal de *La raza cósmica* vasconceliana) apunta más hacia la homogenización de los impulsos juveniles; cuando el Nuevo Ateneo retoma esta postura, lo hace como confrontación, como respuesta (en el lenguaje) igualmente agresiva hacia los fracturantes, como éstos lo eran hacia la tradición que, como los neoteneístas entendían, les pertenecía por herencia directa.

<sup>3</sup> Entrecorillado el término, por lo frágil de la idea, como a continuación de desarrollará.

<sup>4</sup> El énfasis es mío.

modernismo (López Velarde y Tablada) aún no figura en este estadio de la obra de los —que con el paso del tiempo serán también, no en ese momento, por más que así se autonombraran— —grandes innovadores”, como ya se mencionaba en el capítulo anterior, es necesario hacer notar que ningún escritor es capaz de conocer la forma última que tomará su poesía, estos primerísimos libros, de los que luego algunos de ellos reniegan,<sup>5</sup> denuncian la postura no sólo estética del grupo, sino incluso ideológica: no se arriesgan a conformar una vanguardia que dé —machetazo a la tradición”, buscan, al contrario, ganarse el apoyo e incluso el mecenazgo del centro gravitacional del campo cultural, simpatizar políticamente con José Vasconcelos (el mecenas) y estéticamente con Enrique González Martínez (el maestro).

Como Schneider menciona, el ser historicistas no es solamente por el rescate a la tradición, el peaje a los maestros, también tiene un componente de interés propio: construir una lista, armar un canon cultural e ideológico los coloca dentro del mismo, los ponía a la par de quienes construyeron, a su manera de leer y entender la literatura. En estos momentos, antes de que comenzaran a trabajar como un verdadero grupo, antes de *Ulises y Contemporáneos* no era una conducta descifrable a simple vista, tendría que llegar Jorge Cuesta y su propuesta (si nos atenemos a la interpretación que hace Sheridan del prólogo firmado por el autor de —Canto a un dios mineral”), para que este autocolocarse en el canon fuera uno de los elementos que encenderían la polémica de 1932. Para el prólogo de la tan polémica antología, Cuesta escribe:

---

<sup>5</sup> El caso de Torres Bodet es perfecto botón de muestra, pues pareciera que su obra comienza con *Canciones*, de 1922, olvidando por completo su primer libro, *Fervor*, de 1918. En la antología publicada por el Fondo de Cultura (seleccionada por él mismo), resulta más que obvia la elisión de esa primera poesía plenamente gonzalezmartinista, y, como hiciera Gorostiza, la refactura (siguiendo los moldes de la —poesía pura”) de la —primer” obra que salvó el escollo del tiempo.

Quien no abandona la escuela en la que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece. Y no solamente de los discípulos debe afirmarse; también de los maestros. Mientras más fecunda es su influencia, menos la agotan los grupos o los grupos que la disfrutaban; después vuelve a renacer todavía virgen, todavía útil para un cultivo nuevo. ¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril, que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos. (Cuesta, *Obras I*, 142)

En gran medida, Cuesta hace en la crítica lo que Gorostiza en su poesía: aceptar la influencia, reconocer que es necesario reconstruirla, replantearla con la visión y situación propia para dejar al pasar no una copia, sino una voz propia.

Planteada de esta manera podría parecer que la creación poética es más un plan táctico, alguna estratagema militar (curiosa ironía resulta que la revista en la que se dirime la primera poética de los Contemporáneos sea *La Falange*). Podría decirse que el proceso creador es el último paso de un proceso más complicado que recorre publicaciones, lecturas, saludos y pláticas, la producción literaria resulta el último punto de una compleja red de relaciones, último y a la vez paralelo al posicionamiento dentro del campo cultural, último en cuanto que la “creación” poética se comprende en ese momento como la más explícita toma de postura dentro del campo; paralela, pues esta misma creación va gestándose a la par de publicaciones, revistas, protestas y prólogos. Aunque, como ya estábamos diciendo, cuesta trabajo asentar un inicio y un fin a ambos procesos: abrirse un lugar dentro del campo cultural es innato a la producción literaria, nadie escribe para sí mismo, menos un grupo que conocía los polos del posicionamiento social de la literatura<sup>6</sup> y que no estaba dispuesto a colocarse en ninguno: su creación corre a la par que la lucha con quienes competían por ese lugar, la obra justifica la posición,

---

<sup>6</sup> Esta generación conoce por la acción de algunos ateneístas la construcción de un reducto artístico-literario que buscó no sólo ser independiente sino ajeno al hacer social (González Martínez, Reyes durante su autoexilio, Urbina encerrado en la Biblioteca Nacional, Torri y su trabajo en *Cvltvra...*); y el polo opuesto: los hombres de letras que deciden, en palabras de Enrique Krauze en *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, dejar la pluma y tomar la pala, los Siete Sabios, el mismo Vasconcelos —que retomaría su vocación literaria para escribir la crónica de su caída política—, etc.

y ésta, a su vez, facilita la aceptación de la primera.

Comprender por qué es que los falangistas (aunque el término nos recuerde mucho más a la Guerra Civil española o al fascismo, que a un pequeño grupo de preparatorianos mexicanos) optan por este continuismo en lugar de seguir la ya desbocada caballada de la vanguardia, puede llevar a un sinnúmero de teorías e interpretaciones, sólo comprobables si se recurre a una ouija u otro tipo de encantamiento sobrenatural. Schenider apunta que desde un comienzo el impulso vanguardista no puede ser en un grupo que no se considera como tal, en el que operan ambiciones individuales, una cierta ansia de escalar social y culturalmente y un proyecto intelectual en el que la independencia creativa que consolida al grupo no permite convertir en ley. Una vanguardia, por definición, debía constreñirse a un programa, un manifiesto, declaración, página volante o cualquier otra publicación que diera una lista de reglas que un grupo de firmantes declara no sólo válida, sino prácticamente un credo. Si el grupo jamás pudo mantener una nómina constante, y los sobrenombres al grupo siempre acusaron de un “individualismo independiente”,<sup>7</sup> es difícil hablar de un aliento conjunto, como un grupo compacto lo exigiría. Claro que el cerrar filas no es la única característica propia de la vanguardia, habría que repensar el concepto mismo del *avant-garde*: ¿toda vanguardia tenía que ser, *per se*, antihistórica, iconoclasta?

Puede que sólo sea el término, “vanguardia” y su connotación militar; puede que, a su vez, algo tenga que ver la tradición crítica con la que se han analizado los grandes —y súbitos— cambios en los paradigmas estéticos; o puede ser, también, la lectura que desde su presente, hicieran los partícipes de una generación, de ésta o de cualquiera, al fin y al cabo. Es necesario, como decíamos, replantear la idea de “vanguardia” no como un rompimiento, sino en este caso, en el actuar de este grupo, como una

---

<sup>7</sup> Como nombra ese espíritu individualista Schenider. Siempre los Contemporáneos se autonombroaron como la paradoja de una soledad acompañada: “Grupo sin grupo”, “archipiélago de soledades”, “grupo de forajidos”.



renovación progresiva, que de a poco va tomando conciencia de sí, del lugar que quiere ocupar y del mismo proceso de personalización de su escritura; “renovación”, pues, implica una selección y reconstrucción de aquello de lo que se parte: manteniendo algunos elementos, elidiendo otros, esta vanguardia busca el cambio no con bombo y platillo, asegurándose que todos los vieran, sino más discretamente, con esa sensación de formar parte desde un principio del paisaje, del entorno en el que todo se mueve para que, al final, sean ellos los que lo dominen.

La poesía de quienes se les quemaban las habas por publicar, de estos novísimos que empiezan a construirse y a construirlos (esos maestros y esos mecenas) como la continuación de la generación ateneísta, declara válida aún la poética en turno. Es en estos primeros libros de poesía donde se concretiza la relación que mantendrá —al menos la primera camada del “grupo sin grupo”—, con los maestros. Es en este primer periodo cuando se reafirma el “pago de vasallaje” del que habla Schneider, aunque es necesario aclarar que no se está viendo éste como “errores de juventud” o cualquier otro *cliché* con el que los mismos autores, y su posterior crítica, tienden a calificar estos libros, pues, aunque es cierto que optaron por una poética de alargamiento, la estética a la que decidieron ceñirse no fue elegida arbitrariamente, ni como el ciego apego a los maestros, de haber sido así, el programa creador del grupo se hubiera reducido solamente a una poesía continuista, pero despliegan un proyecto completo: revista, críticas, libros de poesía, comienzan a relacionarse directamente como protegidos del grupo al que quieren suceder y bajo del que se ponen al “amparo”.<sup>8</sup> La lógica detrás de todo esta planeación no es muy velada: relevar, heredar el puesto de centro del campo intelectual que tenían los

---

<sup>8</sup> Se “ampanan” en el grupo para que sus acciones y sus creaciones tengan un apoyo mayor al que entre ellos mismo pueden proveerse, ya mencionábamos anteriormente que el ansia legitimadora no es ni gratuita ni simple: en un México con una propuesta cultural tan amplia como la de los años veinte, se convierte en elemento de supervivencia grupal el tener el espaldarazo de alguien de mayor altura cultural. No hay que interpretar “ampanar” como una protección o un refugio, pues el grupo siempre supo tanto atacar como responder a los ataques de los demás que con él competían.

ex-ateneístas.

Pero es necesario enfocarse, en este momento, en la poesía, en el elemento en el que quizá puede ser más visible el apego que tienen los jóvenes poetas con los maestros, con su pasado reciente.

Pongamos por ejemplo, “Nunca”, soneto del “Hombre del búho”, Enrique González Martínez:

Nunca saldrás de ti, pobre alma mía.  
Víctima de tu propio paroxismo,  
das curso a tu nostalgia del abismo  
y a tu implacable afán de lejanía.

Del cielo que forjó la fantasía  
quieres robar el rayo... Tu ser mismo  
se encarga de borrar el espejismo  
y encadena a la roca la osadía.

Monta sobre el volante Clavileño,  
márchate a la conquista de tu sueño  
y vuelve ufana a relatarla un día.

Te oiré como al retorno de la escuela  
oye el rapaz los cuentos de la abuela...  
¡Nunca saldrás de ti, pobre alma mía! (E.G.M., 1926, 86-88)

y el soneto, “Avidez”, del poemario del mismo nombre (publicado en 1921), de Bernardo Ortiz de Montellano<sup>9</sup>:

---

<sup>9</sup> La elección del soneto de Ortiz de Montellano por sobre cualquier poema de la primera época de Gorostiza fue porque no considero pertinente utilizar un poema que no fue publicado, pues, aunque ayuda a comprender el desarrollo poético del tabasqueño, al no figurar en el índice de ningún libro o revista no forma parte del posicionamiento en el campo cultural ni del grupo ni del mismo Gorostiza, un poema no publicado se respeta como un ejercicio de escritura, pero no funciona para el análisis que estamos elaborando.

Como ejercicio de escritura, la primera poesía de Gorostiza es bastante interesante por varios elementos que se leen en ella que seguiría desarrollando hasta la configuración de *Canciones*: los metros que elige, la musicalidad que empieza a formarse, las imágenes, como ejemplo, este soneto, fechado el 24 de julio de 1918 y numerado IV en la recopilación de Miguel Capistrán:

Válgame la penumbra de la sala desierta  
para mirar jardines en las constelaciones.  
Con las gotas del llanto yo regara botones  
del silencio nocturno... Mas la mirada muerta

[5] no conoce de lágrimas y al llanto opone puerta.  
¡Pobre mirada muerta! Ojos de vidrio son estos  
ojos de mi cara y arena en mis canciones,  
donde el oasis tiene su repentina oferta.

Quisiera en un instante desvanecer la huida  
de las horas mortales; en un lirio el perfume  
de todos los jardines; en un amor la vida...  
Cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume.  
Quisiera en el estanque el agua que escondida  
discurre por la tierra, su castidad asume  
la doncellez, secreto que nuestras sed convida...  
Cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume.

En una voz quisiera la música aprehendida;  
que en un grano de mirra toda creación sahúme  
y en una estrella pálida todo ensueño coincida.

— La esencia de mi anhelo en esto se resume—  
Y tú estarás conmigo, alma mía, conmovida;  
¡cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume...! (B.O.M., 2005, 65)

Entre las similitudes que podemos encontrar entre los dos sonetos, además, claro está, de la forma en ambos utilizada, es un “yo” poético que se apropia del poema, este “yo” construye un mundo, propone su interpretación y establece la relación que tendrá con el lector; el de González Martínez, más psicologista, relata un viaje inmóvil imposible, con el alma escindida del intelecto (el “yo” poético) que, aunque anhela su libertad, reconoce que, al estar junto a él, ésta será inalcanzable, todo en el soneto es interiorización, todo está en relación de sí mismo, siendo ese “yo” la medida de todas las cosas, la medida de su imposibilidad, también. El soneto de Ortiz de Montellano también presenta este “yo” que todo lo abarca, si bien en éste la relación consigo mismo es un tanto más desapegada, los deseos que siguen a cada “Quisiera” de los cuartetos y el primer terceto plantean un mundo dentro de

---

[10] 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. (Gorostiza, 2007, 21)

En este soneto, además de los elementos temáticos y la musicalidad un tanto forzada, pero ya presente, es de notar los extraños encabalgamientos que presenta, el del verso 6, uno de los más extraños, ¿serían éstos experimentos del joven Gorostiza, o un desliz inconsecuente?

él, construye un mundo edénico para sí, en el que sí es posible lo que en el soneto de González Martínez era imposible: la comunión entre el alma y el intelecto, cierra el poema con un verso que había quedado olvidado, “cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume...!””, aunque, en realidad, el poema termine en el verso 13, “Y tú estarás conmigo, alma mía, conmovida”.

Vasallaje u homenaje, es importante problematizar no sólo la forma de hacer poesía, esta primera poesía, sino también la misma constitución poética del último modernismo gonzalezmartinista, pues esto nos da pie para comprender el impacto que causó *Canciones para cantar en las barcas*, que, como ya decíamos en el capítulo anterior, fue punto de quiebre para la poética tanto de Gorostiza como de la generación completa, aunque no hayan sido muchos los que lo acepten.

En otro poema, “Hrás sobre la vida de las cosas” (*Silenter*, 1909), en una estrofa, González Martínez condensa gran parte de su proceso creativo: “Que te ames en ti mismo, de tal modo / compendiando tu ser cielo y abismo, / que sin desviar los ojos de ti mismo / puedan tus ojos contemplarlo todo” (E.G.M., 1970, 32). En esta forma de hacer poesía, un “yo” poético totaliza la forma: imágenes, anécdota, la carga sentimental del poema son dictados por ese “yo” que se construye como un ser capaz de todo sin salir de sí mismo, sin dejarse salir de sí mismo —lo que se constituiría, con el paso del tiempo y las adaptaciones que cada uno haría, en un tópico de la literatura de los Contemporáneos: el viaje al interior de uno mismo<sup>10</sup>.

No es que cree mundos la voluntad o la sensibilidad del poeta —como Huidobro, por esos mismo años, anda en Chile haciendo nacer rosas de los versos—, sino que es él quien afecta el espacio dentro del cual el poema se realiza, por el simple hecho de que ese espacio es su misma interioridad

---

<sup>10</sup> El viaje de *Sindbad el varado*, *Nostalgia de la muerte*, *Muerte sin fin*, son poemas que describen el viaje sin movimiento de un viajero inmóvil, particular caso el Sinbad de Owen, que desde el mismo título acusa la contradicción en la que se gesta su “aventura”.

(está bien, está bien, es la interioridad del –yo” poético), y en ese espacio se erige esa voz como un ser omnipotente y omnipresente: omnipotente en su impotencia, como ocurre en el soneto de Ortiz de Montellano, omnipresente en lo que habita ese espacio ni siquiera mencionado, como el poema de González Martínez.

Ese –yo” poético, presente desde el principio hasta el fin del poema, deja poco, o nada, mejor dicho, de juego interpretativo al lector, que lo único que puede hacer es conmoverse empáticamente, hacer del sentimentalismo el elemento de comunicación con el poeta, como elemento de traspase de la experiencia estética. Sin embargo, no nos es posible decir que sólo es el sentimentalismo el motor del poema, pues su construcción es plenamente intelectual: González Martínez hace de todo un símbolo claro, una alegoría comprensible (el alma que busca liberarse del intelecto, el cuello del cisne, las parábolas), incluso ese –sentimentalismo” termina siendo una construcción racional, como todo símbolo lo es, así, realmente no son los sentimientos de la voz poética, sino la racionalidad del mismo poeta la que absorbe al lector, tanto así como el universo interno del poema está subordinado a esa misma racionalidad.<sup>11</sup>

Es fácil comprender el porqué González Martínez se convierte en el maestro de las nuevas generaciones: su poesía siempre tiene, implícita o explícitamente, un aire magisterial, mucha de su obra se construye con pequeñas poéticas que se tornan cicerones en el –arduo arte poético”, su figura y su trayectoria lo convierten en la encarnación del poeta consagrado que comparte su experiencia con las nuevas generaciones. Alumnos estrella no sólo de los maestros ateneístas, sino también de los –Siete sabios”, los que serán los Contemporáneos, se mantienen fieles a la línea que han marcado sus

---

<sup>11</sup> Esta visión del yo que absorbe todo dentro del poema (lector, espacio, todo), tiene un claro reminisciente romántico, sin embargo, trazar una línea de González Martínez a los románticos alemanes o ingleses puede, fácilmente, convertirse en otra tesis.

antecedentes: el cuidado y estudio de y hacia la tradición, el fervor hispanista (latinista, dirían en *La Falange*), el rechazo tajante a la influencia no sólo literaria sino cultural anglosajona. Sin embargo, incluso estos primerísimos libros ya buscan explorar, si bien tibia y temerosamente, ciertos elementos nuevos: incorporar a López Velarde dentro de su esfera de obvias influencias, incluso, sorpresivamente, a Tablada, citando de nuevo a Escalante:

El fracaso de *La Falange* habría que verlo como un signo de la maduración de una generación. Al distanciarse de los ideales estéticos y políticos de Vasconcelos, en particular, y del Ateneo de la Juventud, en lo general, estos Contemporáneos que empiezan a encontrar su camino, empero, no rompen nunca del todo con el legado de sus mayores. Se diría que lo que los caracteriza es la búsqueda constante de un equilibrio entre lo viejo, entre la herencia espiritual de sus preceptores y los nuevos vientos que agitan la cultura internacional, y que no dejan de sentirse en nuestro país sobre todo a partir de la irrupción estridentista en 1922.

[...] Son una vanguardia —~~en~~ temperada”, que rehusa las exageraciones y los extremismos. Advierten, por un lado, que no pueden incorporar en bloque la estética de una generación que los antecede, a riesgo de convertirse en los epígonos de otras glorias, pero por otro lado, su temperamento y su formación les dicen que tampoco pueden hacer suya la estética gritona, desmelenada y hasta —blechevique” de sus colegas estridentistas. (Escalante, 30)

En el soneto de Ortiz de Montellano es constante, y bastante visible, la lectura de Ramón López Velarde, reformador sin duda del lenguaje poético, pero que no trastoca la relación del yo con su espacio y los elementos que en él existen y que con él se conjugan, la imposibilidad de concretar lo que ese yo poético desea (ser ese ser omnipotente y omnipresente) no deja de lado, no excluye que el poeta se vea ávido —por hacer un juego de palabras con el título del soneto—, de concretar su deseo en la realidad que le es contraria. La asociación con López Velarde en la primera poesía del grupo no se gesta en su experimentación con el lenguaje, ni en su temática provinciana, está en el intimismo, en el oxímoron entre el hombre espiritual y el que tiene que recibir, sin tener oportunidad de negociarlo, la modernidad no sólo de la urbe ni de las costumbres, sino esa idea inasible que es la modernidad para el jerezano: esa contradicción de —La última odalisca”:

Mi alma pesa y se acongoja  
porque su peso es el arcano  
sinsabor de haber conocido  
la Cruz y la floresta roja  
y el cuchillo del cirujano. (R.L.V., 1998, 173)

El López Velarde de “Todo”:

Si digo carne o espíritu,  
páreceme que el diablo  
se ríe del vocablo;  
mas nunca vaciló  
mi fe si dije “yo”. (177)

Es decir, el López Velarde de *Zozobra*, el hombre que ha dejado de ser santo porque ha tocado la sociedad con toda su pluma, que tiene un tanto de maldad y un tanto de ser impoluto. Este último lleva la poética gonzalezmartinista un grado más allá, con su búsqueda personal de la ya tan mentada contradicción velardista, ese “yo” poético que es dueño de la totalidad de la lectura, entra en conflicto consigo mismo y, las más de las veces dentro de su poesía, es deber del lector solucionar el resultado de tal choque, como ejemplo, la estrofa final del poema ya citado, “La última odalisca”:

Si las victorias opulentas  
se han de volver impedimentas,  
si la eficaz y viva rosa  
queda superflua y estorbosa,  
¡oh, Tierra ingrata, poseída  
a toda hora de la vida:  
en esta fecha de ese mal,  
hazme humilde como un pelele  
a cuya mecánica duele  
ser solamente un hospital! (R.L.V., 1998, 174)

Si López Velarde no trastoca esa relación del yo poético con los elementos internos del poema, tampoco rompe del todo la relación que el poeta construye con el lector, como decíamos, apenas

comienza a vislumbrar la necesidad de éste para completar el poema. Sin embargo, no se está minimizando la renovación en el lenguaje que emprendió el zacatecano, como dice Evodio Escalante:

En lugar de ceñirse a los objetos de la experiencia, y de entregarse a ellos de manera obediente y pasiva, el poeta instaura la soberanía de un sujeto que pone su sentimiento en las cosas, y que las descubre a partir de lo que de modo anticipado habría colocado en ellas, en una suerte de apriorismo de la conciencia. (Escalante, 36)

Se podría decir que, en cierto sentido, López Velarde pone en práctica lo que González Martínez proclamaba a lo largo de toda su poesía, busca “en el alma de todas las cosas” un nuevo sentido, el adjetivar sorprendentemente, la construcción de un ambiente conocido por todos, pero ajeno a (nosotros) todos, la nueva forma en la que López Velarde se acerca al mundo, el alma que descubre en todo, como en palabras de Escalante, “pone su sentimiento en las cosas”, no acepta pasivamente lo que lo externo ponen en su sentimiento. El mismo Gorostiza escribe, en 1924:

Lo supondremos descubriendo y adueñándose del mundo, como un niño. Habría querido nombrar las cosas; pero el nombre es un hecho inviolable, al cual debemos acomodarnos con regocijo porque “los nombres son consecuencia de las cosas” según el viejo proloquio. Quedaban, pues, las posibilidades del adjetivo y de la imagen. (2007, 244, 245)

Estos primeros libros no apuntaban hacia una renovación, sino hacia una continuación. Evodio Escalante (y otra vez Escalante) dice: “Lo subrayable es el difícil balance entre diferencia y continuidad en el que parecen situarse los Contemporáneos. Aunque con justa razón se les considera como miembros de la generación que introduce las vanguardias artísticas en México, su impulso renovador parece refrenado hasta cierto punto por una idea de continuidad que nunca, o casi nunca, los



abandona.” (Escalante, 25) Esta primera etapa en la poética de los primeros Contemporáneos<sup>12</sup> pudo haberse convertido, como el mismo Evodio dice, en una continuación (un tanto necrófila) del modernismo gonzalezmartinista, incluso, un epígono de la naciente escuela de López Velarde, pero como se sabe, no ocurrió así.

*Canciones para cantar en las barcas*, implica en sí mismo el punto axial para el autodescubrimiento poético no sólo de Gorostiza, sino de cada uno de los miembros del —para el momento de la publicación de *Canciones*, ya desmembrado—, Nuevo Ateneo, pues sienta las bases de una constante negociación con la gente en el poder, con los maestros y protectores, y, a la vez, la introducción de las formas renovadoras, la adaptación de éstas a las anteriores, manejadas por los maestros de la generación. El poemario constituye dentro de sí mismo el conflicto de poderes que se venía gestando en las lecturas, la escritura y la actitud de esta nueva generación, como conflicto, es un respeto a la tradición trastocado, es una vanguardia modesta, no obvia (pero sí visible), ni beligerante (pero sí crítica), como se mencionó al comienzo del apartado, es una negociación, una deuda pendiente que había que saldar; sin duda, una vanguardia —bien temperada”.

---

<sup>12</sup> No se puede incluir en esta visión y este proceso ni a la generación bicápita (Villaurrutia-Novo) ni a los *infants terribles* Owen-Cuesta, pues desde su acercamiento con el Nuevo Ateneo como con los anteriores ateneístas nada tiene que ver con el que aquellos tuvieron: ninguno le debía nada a la generación anterior, y es por eso por lo que, sin mayores tapujos, Villaurrutia se permite ser crítico mordaz (veraz, en su visión propia) sin miramientos, ni a González Martínez, ni a Alfonso Reyes, moles intocables para los más —iejos”.

## 2. LAS VOCES IMAGINADAS *Imaginista, Tabladiano, Velardista*

Adelantémonos tres años, 1928 y la salida de *Contemporáneos* era inminente, el grupo, ya con su novena de miembros, planea, además de la revista, publicar algo que ponga de manifiesto su postura estético-ideológica. Tras largas deliberaciones, el grupo decide que tienen la única oportunidad de consolidarse como una cofradía tanto de poetas como de críticos: publicar la *Antología de la poesía moderna de México*, quizá conscientes de lo que unos años después diría José Francisco Ruiz Casanova:

Proponer un canon [o, en este caso, una antología] implica haber adquirido, o asumir, una perspectiva del suceder histórico, de ahí que cuando, por ejemplo, una antología *programática* presenta una nómina de autores jóvenes, aunque el libro en sí finalmente no tenga ninguna trascendencia para la historia literaria, se ejerza sobre él una presión crítica que, en definitiva, actúa tanto los nombres seleccionados y sobre las estéticas implícitas en los poemas como, ante todo, sobre la credencial de *autoridad* del antólogo. En el fondo, y en un sentido muy primario, que no es sólo el de la batalla estética o literaria por el presente, emerge aquí la idea de *formación del canon*. (Ruiz Casanova, 150)

Optan por el anonimato. Todos trabajarán en la selección y los estudios introductorios, pero nadie firmará como responsable de una ni de otra; sólo Jorge Cuesta, hasta ese momento un casi anónimo reseñista que trabajaba junto con Xavier Villaurrutia en la Secretaría de Salubridad y publicaba de vez en vez en *La Falange* y las demás revistas de sus compañeros de generación reseñas y algunos otros artículos, sería quien diera la cara por el estudio que abre y justifica crítica y estéticamente la antología.

Así, desde la oscuridad del anonimato, alguien escribe el texto que abre la selección de José Gorostiza:

La poesía de Gorostiza es, como su inteligencia, lenta y a la vez aguda. Ansioso mar de perfección, se quiebra muchas veces sobre el mismo obstáculo, hasta no romper la ola completa de alto arco de espuma y de aguas azules y tensas. De aquí la brevedad de su obra (*Canciones para cantar en las barcas*) y, con su penetrante intensidad, el gesto de aparente pobreza con que se ofrece, desnudo, al lector. Tras su humildad laboriosa está su orgullo verdadero, justo.

Sigue la delicadeza de la tradición, en el idioma —que prefiere puro— y en las combinaciones métricas, cuya complejidad le avergonzaría descubrir, pero en cuya sabia docilidad se goza con frecuencia. Anticipándose —1918— a una tendencia de los poetas españoles de hoy, aprovecha, sin caer en la abundancia folklórica, el tono de los antiguos cantos populares castellanos, pero no abusa de sus recursos y rechaza a tiempo, como aconseja Gide, la facilidad del impulso adquirido. Tallados hasta el exceso del pétalo ¿cómo no advertir en sus poemas un poco de su exquisita fragilidad?

Lo que elogiamos en José Gorostiza es, junto con el temblor del temperamento, la escrupulosa honradez de una labor que, habiendo podido derramarse en varias fórmulas imitadas —acaso hermosas— acertó a no expresarse sino en una dirección, más pura siempre. (Cuesta, 1998, 212)

Y por los elementos que maneja, ese —alguien” puede ser el mismo Cuesta, que recupera puntos que ya había tocado en la reseña que hiciera para *Canciones* que ya hemos citado: una poesía más planificada que producida, su facilidad engañosa, descubre lo vanguardista de su apego a la tradición...

Hasta este momento en el apartado puede haber aparecido varias veces la pregunta de ¿por qué tratar una antología y una nota introductoria cuando, se supone, este apartado sería sobre las influencias contemporáneas en *Canciones*? Hasta el momento hemos puesto en duda la definitiva actitud vanguardista de los Contemporáneos —de este grupo de jóvenes, más bien, que todavía no tenían idea de cuál sería el camino al que los llevaría su labor poética—, hemos insistido que en su conjunto son un grupo que tiende más hacia la negociación que hacia el quiebre, hemos insistido, también, en que la poética de *Canciones para cantar en las barcas* es como un emblema de las búsquedas estéticas no sólo de Gorostiza, sino de su grupo, y que en ese libro, estas búsquedas las hace con una mirada constante en el pasado reciente, en la tradición que les fue confiada y que, con la *Antología de la poesía moderna de México*, han declarado propia, pero un punto importante ha pasado de largo en estas páginas: no podemos, no debemos olvidar que no por nada esta generación, este grupo, este poeta, son nombrados constantemente a lo largo de su amplia bibliografía crítica, —la generación axial de la poesía

mexicana”, pues si bien se mantienen atentos a la tradición, la reformulan y la cuestionan, con su presente, con las influencias allende fronteras, con los movimientos literarios y culturales del resto del mundo mantienen una constante comunicación, en estos primeros momentos mediante la lectura, posteriormente, cuando ya se publique *Contemporáneos* y la revista haya construido su propio lugar, ese mismo contacto será directo, con traducciones y corresponsales, con producciones inéditas y publicaciones hechas *ad hoc*, pero, recordemos, apenas es 1925 cuando Gorostiza publica sus *Canciones* y apenas es 1928, mismo año en que se estrenan revista y antología.

La selección de la poesía de Gorostiza dentro de la antología incluye, además de varias piezas de *Canciones* (“¿Quién me compra una naranja?”, “El Faro”, “Oración” y “Otoño”), dos poemas que son piezas notables, no sólo por únicas, en la poética gorostiziana: “Panorama” y “Ventanas”, transcribo ambos:

—Panorama”

En la esfera celeste de tus ojos,  
de noche.  
La luna dentro, muerta  
en el gracioso número del naufragio.  
Después, apenas una atmósfera delgada,  
tan azul  
que lo azul era distancia  
del pensamiento a la mirada.

—Ventanas”

¿No es éste un viaje por tus ventanas?  
Mira: toda la ciudad enfrente  
¡miope!  
Con sus oscuras antiparras de niebla.  
¿O será que respiro  
tan cerca  
que te mancho los ojos?

Quiero escribir en el cristal –Te quiero.”  
¡pero toda la ciudad se enteraría! (Cuesta, 1998, 220, 221)

Estos dos poemas son *sui generis* en la producción del poeta tabasqueño esencialmente por dos razones: el tema amoroso<sup>13</sup> y la métrica, que no es ni verso libre ni blanco, sino una colocación diferente de los mismos metros clásicos que había venido manejando, pero esta otra disposición convierte estos dos pequeños poemas en una experimentación que no se había visto en su poesía, que lo acerca al trabajo de su amigo Carlos Pellicer, que desde *Colores en el mar* (publicado en 1920) ya toma en cuenta la disposición gráfica de sus poemas, véase el ejemplo de –Pintado el cielo en azul”<sup>14</sup>:

Pintado el cielo en azul.  
El mar pintado en azul.  
El alma suelta en azul.

Azul.

Azul.

Azul.

El día jugó su as de oro  
y lo perdió en tanto azul.

Y el silencio dijo *en coro*:

–¿Mañana no hay azul!” (Pellicer, 2003, 16, 17)

Jugar con la disposición versal implica alterar la lectura, el ritmo de la lectura en voz alta, que es la medida de todo poema. El salto de verso, aunque no rompe el ritmo, pues en su construcción métrica no hay nada que cambie, modifica la disposición del lector, lo mantiene atento al cambio, no puede leer

---

<sup>13</sup> Contada la excepción de los sonetos *Suite en dolor de Luz Veldarráin*, poemario en toda la extensión de la palabra que Gorostiza escribiera antes de *Canciones* (aunque en realidad no está fechado, la colocación del poemario antes de *Canciones* en todas sus recopilaciones apunta hacia esa fecha de elaboración), pero que no publicaría, las razones de tal decisión puede ser por la misma por la que se tardara tanto en publicar su ópera prima, o porque no lo considerara lo suficientemente bueno al finalizar su redacción. Además de este breve poemario, serían pocos los poemas en los que lo amoroso fuera el tema principal de algún poema del tabasqueño, ya en el capítulo anterior se tocó el tema.

<sup>14</sup> Poema sin título en *Colores en el mar*, tomamos el primer verso como tal.

de corrido aunque siga existiendo un ritmo constante.<sup>15</sup> Este “nuevo” metro no olvida la musicalidad, si bien se deshace de la rima —y por tanto lo acerca más al verso blanco—, posee una acentuación que no deja a un lado la musicalidad.

Otro elemento que salta al lector con “Panorama” y “Ventanas” es el lenguaje, más coloquial, más directo que el Gorostiza que puede leerse en *Canciones*, en especial el Gorostiza de las “Otras poesías”, incluso más que el lenguaje, es la construcción de las frases, ajeno a la fraseología normal del tabasqueño, lo que provoca la sorpresa en el lector de Gorostiza: estos dos poemas parecieran simular una conversación, le hablan a un “tú” elidido que puede ser una destinataria desconocida o el mismo lector, al que se le muestran, alejados y propios a la vez, los tres momentos que los conforman y los configuran. Podríamos colocar cada una de estas *escenas* en un verso, a la usanza del *hai kú*, pues, pareciera, que la concreción conceptual de estos dos poemas tiene más que ver con éstos que con la construcción normal de la poesía gorostiziana.

Si aisláramos por un momento la “tradición” del poema breve en la poesía mexicana nos quedaríamos sin mucho: un romanticismo que apuntaba hacia la épica, un modernismo que, regresando a los metros tradicionales, tiene el soneto como su voz más breve. La aparición de los poemas “sintéticos” de Tablada, la extraña forma que extrae de la tradición japonesa y la adapta a la mexicana es una irrupción. No tenemos poesía breve, menos aún una que con (por) su brevedad abra múltiples posibilidades de interpretación. Y es justo este poema breve por el que el desprendimiento del yo

---

<sup>15</sup> En un momento trataremos la influencia de Pound y el imaginismo en Gorostiza, pero es pertinente apuntar que la experimentación con la disposición gráfica de los elementos del verso también formó parte de los paradigmas estéticos del estadounidense, véase como ejemplo la primer publicación de “In a station of the metro”, en la revista *Poetry*, de 1913:

The apparition of these faces in the crowd  
Petals on a wet, black bough. (Pound, 2007, 488)

poético es posible, y no sólo esto, llega hasta su total nulificación, no es un “yo” el que “relata” el poema, sino una voz *en off* que presenta el poema, el lector es un espectador que tiene que verter parte de sí en el poema, tiene que interpretarlo. Octavio Paz, armado de un ensayo de Donald Keene<sup>16</sup> y un *hai kú* de Bashō, explica esta diferencia entre el lector y el espectador que ocurre al leer la poesía japonesa:

La rama seca  
Un cuervo  
Otoño-anochecer.

El original no dice si sobre la rama se ha posado un cuervo o varios; por otra parte, la palabra anochecer puede referirse al fin de un día de otoño o a un anochecer a fines de otoño. Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria. La Capilla Sixtina, dice Keene, se presenta como algo acabado y perfecto: al reclamar nuestra admiración, nos mantiene a distancia; el jardín de Ryoanji, hecho de piedras irregulares, sobre un espacio monocromo, nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación. Poemas, cuadros: objetos verbales o visuales que simultáneamente se ofrecen a la contemplación y a la acción imaginativa del lector o del espectador. (Paz, 1995, 238, 239)

Tablada irrumpe, ahora como vanguardista en la escena nacional con un pequeño libro, *Un día...*, que publica él mismo en 1919, un pequeño tiraje cuidado hasta el extremo: cada *hai kú* (cada poema sintético, como los denomina en el subtítulo del poemario) está acompañado de una pequeña ilustración hecha por el poeta. Su poesía es renovadora, como decíamos, se vierte hacia el lector y es éste quien tiene que descubrir la articulación de cada verso dentro de la breve totalidad que es la imagen que aporta el *hai kú* (o el poema sintético), dos ejemplos:

—“Chirimoyo”

La rama del chirimoyo  
se retuerce y habla:  
pareja de loros. (Tablada, 1971, 370)

---

<sup>16</sup> Aunque no menciona con exactitud ni el título ni la ficha del ensayo que parafrasea.

—La buganvilia”

La noche anticipa  
y de pronto arde en el crepúsculo  
la pirotecnia de la buganvilia. (Tablada, 1971, 383)

El cambio no puede llamarse pequeño, como dice Paz en *Los signos en rotación*, el arte occidental, la poesía mexicana hasta este libro, está acostumbrada a que sea el poeta el que le presente no sólo su obra, sino también el universo que ella contiene, en los *hai kú* de Tablada, la obra se vacía en el lector, no lo absorbe, no lo totaliza, se presenta a sí misma y deja todo en manos de un lector que no conoce, al que tampoco guía.

Es difícil hablar del porqué la escuela del *hai kú* no logró formarse, una respuesta fácil sería que —es un adelantado de su tiempo”, lugar común dentro de la crítica del japonista, pero si bien no podemos hablar de —escuela”, sí al menos de seguidores, un seguidor: ¿acaso los poemas breves de Gorostiza, esos pequeños de sólo uno, dos o tres versos, no tienen como premisa justo el volcarse hacia el lector, que cada palabra se convierta en una imagen?, —Oración”:

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! (Gorostiza, 2007, 85)

Este pequeño poema está construido con una sola escena, con tres imágenes componiéndola: desde la humanización de la barca, al darle las características de su dueño, la misma barca que ofrece una plegaria que sería del pescador. Son dos momentos los que se configuran: la descripción de la barca y lo que ésta pide, sin embargo, como en el *hai kú*, estos dos momentos están correlacionados,



imbricados en una sola escena, como lo veíamos con los hai kú de Tablada.

El orientalismo es una influencia que podría pasar de largo en *Canciones para cantar en las barcas*, si no fuera por un (¿un?) poema, incluido en “Dibujos sobre un puerto”, “Luciérnagas”. Dedicado a González Rojo, la estructura, el tema y su alineamiento estético con los hai kú tabladianos, incluso directamente con la poesía oriental—o los elementos más occidentalizados de la poesía oriental. Dividido en tres “escenas”, que fácilmente podrían conformar cada una un poema en sí mismas, podríamos verlo como el gozne entre “Dibujos...” y “Canciones...”, pues a la vez que el “yo” lírico se separa completamente de la escena, la imagen, o la serie de ellas, es el verdadero protagonista del poema, hay un hilo narrativo, un “tú” lector o destinatario del que el narrador se prende para consolidar el poema. Lo transcribo completo a pesar de su extensión, pues, además de la belleza de las imágenes, y a pesar de la posibilidad de compartimentarlo, es un poema que merece la pena ser leído en su totalidad:

1

Una delgada niebla  
florece las copas del durazno.  
Primaveral delicia se difunde en el aire  
rosa de la madrugada  
y entre las olas niñas  
de pie ligero como pluma de pájaro.

¿Qué buscará de noche la luciérnaga  
con su farol opaco?

2

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.

¡Qué lejanías  
tienes para jugar a las ausencias!  
Como el *huelede noche* embelesado,  
sólo das un perfume  
que se pierde distante a la sordina.  
¿Qué buscarás tan lejos, en la luna,  
sino luciérnagas?

3

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. (Gorostiza, 2007, 86-87)

Las menciones a figuras de la tradición china<sup>17</sup> hacen problemático decir que sólo Tablada fuera la lectura que acercó a Gorostiza al concretismo oriental, o, más bien, que ese elemento, la elisión del “yo” poético, la plasticidad que a primera vista tiene *Canciones*, sean elementos japonistas, como dice Jaime Labastida: “Los poemas parecen evocar algún tema de la poesía japonesa con imágenes tiernas, paisajes sencillos, versos apretados y breves.” (Labastida, en Gorostiza, 2007, 4) Aunque Tablada publicó un libro bajo el nombre del poeta chino —*Li Po y otros poemas*, publicado en Colombia, en 1920—, y podría tenderse desde ahí un puente entre la poesía oriental y Gorostiza, es la misma poesía de Tablada la que niega, o complica esa relación: si bien el libro *Li Po* y su antecesor, *Un día...* tienen

---

<sup>17</sup> Yang Kuei-Fei (siendo un nombre mandarín, la grafía del nombre es, cuanto menos, inestable) fue la consorte preferida del emperador Xuanzong, de la dinastía Tang, alrededor del siglo VIII, y pasaría a la historia china como una de las Cuatro Bellezas de la antigua China [[http://es.wikipedia.org/wiki/Yang\\_Kwei\\_Fei](http://es.wikipedia.org/wiki/Yang_Kwei_Fei)]. La peonía es una flor emblemática de China, por un breve periodo de tiempo fue la flor oficial del país, aunque no encontré información sobre esta fiesta en particular, se podría extrapolar que ésta es una fiesta ofrecida en el periodo de floración de la peonía. Li Po vivió durante la misma época que Yang Kuei-Fei, escribió durante el primer esplendor de la poesía china y es considerado junto con Wang Wei y Tu Fu, los poetas prominentes de dicho periodo, su obra sigue siendo una influencia constante en la actual poesía china y japonesa, el mismo Ezra Pound tradujo buena parte de su producción. (David Hinton, “Introduction” en *Li Po*, xiii)

una cierta relación con la tradición china y japonesa, respectivamente,<sup>18</sup> no es el acercamiento que se lee en Gorostiza, quien, pareciera, hace más que trasladar los elementos orientales a la lírica en español: retoma los puntos que ya hemos enlistado y no se preocupa por tratar de encontrar analogías entre tradiciones, no toma el hai kú o los versos pareados de Li Po, sino que parte de sus herramientas para encontrar una nueva manera de escribir, de acercarse a la poesía.

No es tan aventurado entonces comprender de dónde viene la concreción de este nuevo modo de hacer poesía gorostiziano, aunque no puede reducirse a la escena poética nacional, los puntos que hacen a Tablada, y posteriormente a Gorostiza, escribir con la intención pictórica de la poesía japonesa y el abandono de “yo” de la poesía china no sólo inspiraron a este par, empezaba a existir un profundo cambio en la poesía norteamericana, propiciado, en parte por la poesía oriental, en parte por las vanguardias europeas: el imaginismo, y, más específicamente, en la poesía de Ezra Pound.

David Hinton, en la introducción a su antología de la poesía de Li Po escribe:

Li Po's work is suffused with the wonder of being part of this process, but at the same time, he *enacts* it make it visible in the self-dramatized spontaneity of his life. To live as part of the earth's process of change is to live one's most authentic self: rather than acting with self-conscious, one acts with self-less spontaneity.<sup>19</sup> (David Hinton, “Introduction” en Li Po, xi)

La nueva poesía estadounidense se presenta ante los jóvenes poetas mexicanos —ante estos jóvenes poetas mexicanos— como una posibilidad más cercana a sus búsquedas que las europeas, pues en

---

<sup>18</sup> No entramos al debate sobre el japonismo en Tablada, si fue él y no Apollinaire el introductor del hai kú en la tradición occidental, etc., etc. ya tratado en libros como *El japonismo de JJT*, de Atsuko Tanabe y por Ruedas de la Serna en la introducción a su edición de *En el país del sol*, crónicas del viaje de Tablada a Japón; porque no es la intención de la tesis, y los anteriores críticos hicieron ya un gran trabajo sobre ello.

<sup>19</sup> —La obra de Li Po está cubierta con la sorpresa de formar parte de ese proceso, pero, al mismo tiempo, lo *representa*, lo hace visible en la autoinfligida espontaneidad de la vida. Vivir como parte del proceso de cambio de la tierra es vivir el más auténtico ser de uno: en lugar de actuar con consciencia de uno mismo, se actúa con desinteresada espontaneidad. La traducción es mía, con asesoría de Daniela Contreras.

buena medida no son propuestas iconoclastas ni extremas en términos estético-ideológicos, esta nueva poesía, que abreva de otras tradiciones totalmente ajenas a las que los ateneístas o los modernistas conocieron,<sup>20</sup> y que los vanguardistas decidieron rechazar. El imaginismo parte, en buena medida, de una lectura profunda de la poesía china, de la filosofía taoísta y la pintura japonesa: sus poesías más tienen forma de hai kú que de pentámetro yámbico.<sup>21</sup> Ezra Pund, fundador y quizá la figura más importante del movimiento, escribe y publica varios libros de poesía breve, antologándolos en *Personæ*, como ejemplo, “Liu Ch'e”:

The rustling of the silk is discontinued,  
Dust drifts over the court-yard,  
There is no sound of foot-fall, and the leaves  
Scurry into heaps and lie still,  
And she the rejoicer of the heart is beneath them:

A wet leaf that clings on the threshold.<sup>22</sup> (Pound, 2007, 22,24)

Lo que decía David Hinton sobre la poesía de Li Po no es ajeno a Pound, a su trabajo poético, en lugar de “actuar con conciencia de sí mismo”, es decir, construir un poema en el que la voz del poeta sea todo lo que en él predomine, busca desistir, desaparecer del poema, presenta una sola imagen sin necesidad de recargarla de adjetivos o de valoraciones morales, se aleja de ella, la deja ser a sí misma,

---

<sup>20</sup> Y, en realidad, no son tan ajenas estas tradiciones literarias, el Modernismo utiliza constantemente imágenes y recursos “exóticos”: paisajes, porcelanas, animales, personajes ajenos a la cultura del escritor aparecen no sólo en los versos, en los cuentos, las crónicas, las casas de los modernistas (los que visitaban la casa de Jesús E. Valenzuela mencionan los biombos, porcelanas y acuarelas que la decoraban). La diferencia, la verdadera diferencia está en el proceso de asimilación, éstos ven en Asia, Japón e India, principalmente, lo exótico, lo ajeno, un ejemplo perfecto de la alteridad en la que se podían refugiar de la modernidad voraz (véanse, como ejemplo ideal, las *Rimas japonesas* de Rebolledo, donde el soneto es la forma, el lenguaje es modernista y los temas, japonistas); los jóvenes, y entre esos jóvenes está Tablada, aunque no sea tan joven, asimilan esa cultura, no para apropiársela, sino se dejan confundir con ella, utilizan lo ya aprendido en la propia para enriquecer a la que van entrando, los hai kú de Tablada son el ejemplo perfecto.

<sup>21</sup> Metro inglés por tradición, es el que usó Shakespeare en buena parte de sus obras.

<sup>22</sup> “El susurro de la seda se interrumpe, / el polvo se levanta sobre el patio, / no hay ruido de pasos, y las hojas / corren en remolinos y quietas yacen, / y la que regocija el corazón es indigna de ellas: / una húmeda hoja que se adhiere al umbral.” Trad. Jesús Munáriz y Jenaro Talens. 23, 25

actúa, como Li Po, “con desinteresada espontaneidad”; ¿y no se parece este precepto a la poesía de Gorostiza?, “Cantarillo”:

Salen las barcas al amanecer.  
No se dejan amar,  
pues suelen no volver  
o sólo regresan a descansar. (Gorostiza, 2007, 83)

Ya lo decíamos desde el primer capítulo de esta tesis: ocurrió algo con Gorostiza en su viaje a Nueva York, algo de lo que no dejó registro en cartas ni en pláticas con nadie, algo de lo que sólo queda aventurar hipótesis que, aunque pueden ser comprobadas por nuestra interpretación del texto (y no sólo la nuestra), siguen teniendo el estigma de hechos no legibles en ningún lado, comprobables sólo en sesiones espiritistas, y puede que ni así. En ese viaje a Nueva York, Gorostiza pudo haber conocido más a profundidad el movimiento encabezado por Ezra Pound, del que ya tenía noticia por una antología de poesía contemporánea estadounidense realizada por Rafael Lozano y Salvador Novo para *La Falange*, y que sin lugar a dudas ha de haber generado varias pláticas entre el grupo falangista, pero no es lo mismo escuchar sobre esta nueva poesía o leerla en las traducciones que hacían sus amigos, que llegar al epicentro del movimiento, que si bien 1924 era ya un poco tarde para los imaginistas, pues el movimiento duró poco y se desperdigó pronto —para 1920, Pound mismo deja atrás su etapa de poesía breve para dedicarse a su gran poema largo, los *Cantos*—, no era tarde para leer tanto los resabios imaginistas como sus consecuencias en la poesía estadounidense del momento.

Resulta curioso el hecho —ya muchos hechos han resultado curiosos a lo largo de esta tesis— que no tengamos noticia alguna de que hiciera Gorostiza en la Gran Manzana, a pesar que nada menos que Tablada fue su cicerone por la Gran Urbe, a pesar que estando allá retomara contacto con la

*intelligenza* (auto)exiliada, con pintores, poetas y músicos mexicanos y latinoamericanos que hicieron de Nueva York su segunda casa. En el diario de Tablada, editado también por Guillermo Sheridan, sólo aparece una nota escrita por Sheridan sobre el encuentro de los dos poetas: “[La casa de Tablada] en Nueva York sigue siendo estación de los mexicanos que viajan a la Gran Urbe. Por ejemplo, en 1924, Tablada chaperonea a José Gorostiza y a Julio Torri[...]”. (Tablada, 1992, 251)

Haya ocurrido como fuera, las similitudes entre los preceptos del imaginismo y el nuevo modo de hacer poesía de Gorostiza, el de “Dibujos en un puerto” y “Canciones para cantar en las barcas”, son demasiadas como para sólo considerarlas casualidades o procesos simultáneos en lugar de influidos. En un ensayo publicado en 1913, Ezra Pound escribe:

An “image” is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.

[...] It is the presentation of such a “complex” instantaneously which gives the sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.

*It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works.*<sup>23</sup> (Pound, xx, 4)

La última línea parece que fue escrita por el mismo Gorostiza, que prefirió una breve obra publicada a un gran compendio de obras de las que se arrepentiría. Estas imágenes, guía central del movimiento vanguardista de Pound, se acopla a la poesía de Gorostiza, a este nuevo modo que entrega en *Canciones* y que cambia la manera de hacer poesía desde su momento de publicación. Dice Evodio Escalante:

¿Qué implica el hecho de que José Gorostiza abrace los preceptos del imaginismo? Implica, para decirlo rápido, que un cierto tipo de enunciación se vuelve, a partir de aquí, intransitable. Pongo por ejemplo el

---

<sup>23</sup> “Una imagen presenta un ‘complejo’ intelectual y emotivo en un instante temporal. [...] Es la presentación instantánea de dicho ‘complejo’ lo que produce esa sensación de súbita liberación; esa sensación de estar libre de los límites temporales y espaciales; esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos ante las grandes obras de arte. *Vale más presentar una sola imagen en toda una vida que producir obras voluminosas.*” (trad. José Vázquez Amaral, 1970, 8-9) El énfasis es mío.

verso que dice: —Cuando llegue el minuto negro de *mi* borrasca”. Este verso, centrado en el personaje y en su previsible catástrofe emocional, teñido de acentos lopezvelardianos, tendría que quedar interdicto de ahora en adelante. Tal efusión lírica se convierte en un lastre, en un estorbo del pasado. El personaje deja de estar autorizado para decir —y”; ya no será posible que se explaye en torno a la pena que se supone puede segar su vida. Me parece ineludible que José Gorostiza se da cuenta de esta situación, y que se apresura a decirlo, de modo literario, en un par de líneas y que contienen una reminiscencia de su antigua poética, a la vez que, y aquí estaría lo esencial, su definitivo descarte... (Escalante, 49)

El “definitivo descarte” del anterior modo de hacer poesía puede entrecomillarse, pues, como ya habíamos mencionado en el capítulo anterior, mientras Gorostiza escribía los poemas que conforman “Dibujos sobre un puerto”, también redacta, e incluso publica con más frecuencia, los poemas de la anterior factura; a la vez que “El faro”, escribe “Pescador de luna” o “Una pobre conciencia”, poemas que incluye en “Otras poesías”. La lectura y la influencia de los postulados de la poesía de Pound aparecieron para Gorostiza en un momento crucial para su propia poesía, estando en el medio de un proceso de individualización de su obra: no necesita partir de cero, no quiere hacerlo, como lo hicieran los estridentistas o el mismo Pound en la tradición anglosajona, más bien, estas lecturas, este personaje dentro de la trama de *Canciones* es a la vez gestor, motivador y consecuencia del giro de tuerca que se presenta desde la primera página, el narrador, Gorostiza, conoce la obra completa, pero ese primer poema, “¿Quién me compra una naranja?” entra *in medias res*, nosotros los lectores estamos en la mesa de Alcínoo, esperando que se narre una historia que ya comenzó y que no ha terminado, *Canciones para cantar en las barcas* es un libro resultado de una larga negociación del poeta consigo mismo, con sus lecturas y su escritura, con sus maestros y sus compañeros, con la literatura que conoce de siempre y la que va leyendo apenas. ¿Por qué no decir que *Canciones* es la odisea de Gorostiza?

## CUARTA PARTE – UN PUERTO EN LAS ORILLAS DE ESTE MAR

---

*Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante, sí lo haría en su conjunto, porque de todos modos, deshilvanado, torpe y hasta contradictorio muchas veces, contiene mis ideas, mis acontecimientos, mis emociones. Puede no interesar a los demás, pero a mí, en su totalidad, no sólo no me expresa, sino que me desvirtúa y me traiciona, porque cada una de mis verdades deja de serlo si se le priva de su relación con las otras.*

Josefina Vicens, *El libro vacío*

*Obra en orilla, estoy de pie  
entre mi obra y tú. De ti me voy  
a ella, nuevo ejemplo,  
ejemplo libre de mi obra.*

Juan Ramón Jiménez, “El nuevo mar”



Negociar implica ceder, aceptar cambiar y amoldarse a las exigencias del momento; negociar implica una conciencia plena de uno mismo para no perderse en los límites del toma y daca. Negociar no es imponer, no puede serlo, por más que se le disfrace, está en contra de su misma esencia; negociar tampoco es renunciar, es alzar la voz y hacerse ver, dejar en claro las premisas y los límites, el plan general para no dar de más, pero también para no pedir de más.

¿Cómo es que se puede hablar de una poética negociada, o de una poética en negociación? Si el proceso creativo, la producción poética, es un acto personalísimo: el escritor frente a la hoja en blanco, pluma en mano, la creación parte de sí misma, la poesía brota del poeta hacia la punta de la pluma. Desde el Romanticismo la idea sigue siendo la misma: escribir es un arte solitario, ¿pero qué hay de los maestros de los que ese poeta recibió sus primeras críticas, qué de los libros que han modificado su manera de ver, de hacer poesía? Si bien es bastante solitario el estar sentado trazando palabras, la conformación de una voz propia no lo es tanto, pues se parte de lo que se vive, de lo que se lee, de lo que se platica y a (y contra) lo que se enfrenta. Escribir es un acto solitario, cierto. Publicar no. Corregir, antologar, tampoco; lo que pasa con la obra una vez que se deja de estar escribiendo –solo”, lo que ocurrió antes de sentarse sólo a escribir es un acto colectivo, puede que el poeta no lo vea, puede incluso no aceptarlo, pero no por ello deja de serlo.

¿Cuál es el elemento con el que un poeta negocia? Ni es una operación bursátil ni puede prometerle, como la princesa a Rumpelstilzchen, su primogénito a cambio de una poética renovadora, no se trata de una negociación en los términos –normales”, eso queda claro y hasta podría ser un tanto

reiterativo el decirlo, la construcción, la individualización de una poética, más bien, es un proceso complejo: existe una manera de hacer poesía que es la reglamentada, la legitimada por el grupo en el centro del campo intelectual y es a partir de ésta, siguiendo a Bourdieu, que se establecen relaciones de apego o rechazo, se generan tensiones, se busca un cambio rompiéndola, o una perpetuación siguiéndola. Veamos, pues, a la poética no sólo como una personalísima búsqueda estética sino también como una toma de posición dentro del campo, ¿hasta dónde cambiar la estética dominante no es desafiarla? Y ahí, justo en esa pregunta, comienza la negociación.

Sin embargo, las cosas no se facilitan desde este punto, pues, si bien la negociación entre poéticas, no es entre poetas, es dentro de José Gorostiza, dentro de su propia poética donde la negociación toma lugar. La pregunta ¿hasta dónde? se la hace él mismo y él mismo la responde. A diferencia de otros escritores de su época, quienes tenían confianza de su posteridad —o, mejor dicho, tenían muchas esperanzas en conseguirla— y por ello guardaron fielmente diarios o escribieron sus extensas autobiografías, como Alfonso Reyes,<sup>1</sup> González Martínez o Torres Bodet, Gorostiza no dejó escritos donde, aunque fuera de manera tangencial, describa el proceso, las lecturas, la búsqueda que lo llevó de:

Ya no espero más bien que tu presencia.  
Toda tú —exacta, material, precisa—  
dulcemente cifrada en tu sonrisa,  
como toda flor en una esencia. (—Presencia”, *Suite en dolor...*)

y:

---

<sup>1</sup> Apenas hace unos meses, el Fondo de Cultura Económica comenzó la publicación de un extenso trabajo editorial: los diarios de Alfonso Reyes, proyecto que comenzara José Luis Martínez. Uno de los trabajos recopilatorios más extensos que han habido sobre la obra del regiomontano, con todo y que él mismo mantuviera un orden preciso con sus libros manuscritos.

A veces me dan ganas de llorar,  
pero las suple el mar. (—Egía”, *Canciones para cantar en las barcas*)

a:

No es agua ni arena  
la orilla del mar.

El agua sonora  
de espuma sencilla,  
el agua no puede  
formarse en la orilla. (—La orilla del mar”, *Canciones para cantar en las barcas*)

Sin una descripción explícita de Gorostiza, sin que nos cuente paso a paso cómo fue que su poesía fue cambiando, es posible ver el camino que fue siguiendo: ya hemos apuntado las características esenciales de las dos principales poéticas de las que parte y cómo las configuró en su obra, a partir de esto, leer con atención para saber qué deja de una y acepta de la otra, el resultado de la negociación que iniciara Gorostiza es *Canciones para cantar en las barcas*, sin embargo, las cláusulas y los términos en los que esa negociación se fue fraguando son cada uno de los poemas que lo integran.

Si bien su primer poesía, de la que deja constancia en “Otras poesías”, tiene una clara línea gonzalezmartinista, no es la única lectura que se cuele por entre los versos. Cada uno de esos poemas fue reescrito, mantuvo el eje temático pero se decidió por cambiar prácticamente en su totalidad el enfoque, es decir, el lenguaje. Ya hacíamos la comparación en el apartado F, INTERLINEADOS, de la segunda parte,<sup>2</sup> entre la primera versión de “Nocturno” y la versión publicada en *Canciones*, así como también recuperamos un ejemplo que utilizó Guillermo Sheridan para ilustrar justo esto que estamos

---

<sup>2</sup> Véanse páginas 41 a 49

diciendo en *Los Contemporáneos ayer*: Gorostiza abandona dos elementos esenciales de la poesía de González Martínez, el enfoque del yo poético y el aire magisterial.

Regresamos por un momento al misterio que siempre fue Gorostiza en cuanto a su “vida” o su “escritura” pública: si bien por un lado comenzó un trabajo de crítico literario, no lo seguiría, no sería éste el camino por el que se abriera paso dentro del campo cultural, ya lo decíamos, tuvo una importante labor editorial, su imagen y sus letras quedaban detrás de los textos y las caras de quienes publicaba, ya fuera en las revistas que editó o las editoriales que dirigió.

El mito, el personaje del escritor es diferente, siempre lo ha sido, de aquel del editor, el primero siempre delante, siempre siendo por y en sí mismo, su búsqueda pareciera estar siguiendo su cola, la travesía nace de su propia escritura y en su misma escritura termina (si es que alguna vez una búsqueda concluye); el editor, si se atreve a escribir, camina por una cuerda floja: la lectura crítica es su obligación, no la escritura crítica, no la creación crítica, no es que no lo hagan, todo lo contrario —mejor ejemplo como el de Alí Chumacero no existe—, sino que por su misma vida en la tramoya, sólo la escuchan, pareciera que sólo los leen sus editados; si el editor se sube a la palestra del escritor lo hace sabiendo todo de todos, escondido entre las cajas del escenario sabe desempeñarse siguiendo los aciertos y evitando los errores de quienes corrigió una y mil veces, ¿el riesgo? Ser “la mejor versión de” sin llegar a encontrar su propia voz.

Dice Pierre Bourdieu:

La evolución concomitante del discurso del creador sobre su obra, del “mito público” de su obra y quizá, incluso, de la estructura interna de la obra, lleva a preguntar si las pretensiones iniciales de la objetividad y la conversión ulterior a la subjetividad pura, no están separadas por una toma de conciencia y una confesión a sí mismo de la verdad objetiva de la obra y del proyecto creador, toma de conciencia y

confesión que el discurso de los críticos y aun la *vulgata* pública de este discurso prepararon y propiciaron (2002, 24)

–El discurso de los críticos” posterior a la publicación de la obra, a que se refiere esta cita de Bourdieu, es la recepción, directamente en la palestra, donde el artista se amolda o lo contraría, pero reacciona a tal, su figura termina determinada por la relación de fuerzas que ejercen tanto la crítica como los lectores. El caso de Gorostiza difiere porque él forma parte del discurso crítico, él es su discurso crítico y la opinión que tuvo de la escritura de sus compañeros es pieza clave en su propia obra. A partir de ella es que comprende el cambio necesario en la manera en que la nueva generación debe construir su propia identidad, Gorostiza se da cuenta, mejor dicho, del cambio que necesita ejercer en *su* poética: no es posible ya que siga escribiendo como sus maestros, pero comprende también que no puede, o no debe, romper tajantemente con ellos, con su poética y su comprensión del quehacer poético y literario.

La negociación también se entabla en diversos planos, –atentar” contra la poética anterior implica poner en duda la posición que ésta tiene, no sólo es un cambio en la manera de hacer la poesía, sino que es más profundo, es declarar, sin decirlo realmente, la caducidad, o lo obsoleto de la generación anterior. Sin embargo, con todo y lo que implica proponer una nueva poética, el primer libro de Gorostiza es aceptado, o cuanto menos, no hirió sensibilidades ni levantó polémicas, tuvo pocas reseñas, todas con comentarios tibios, que leyeron apenas por la superficie un libro que proponía y desafiaba. Luis Urbina escribe desde Madrid:

El mar, quien mejor lo siente es José Gorostiza. Su musa hábil, fresca, impregnada de sal, es como una muchacha que acaba de salir del baño, y que desnuda, juega con las olas, a la orilla de la playa. En recorriendo el libro, me ha sucedido lo que en ciertos pueblos de pescadores en la costa del Mediterráneo. Todas las hojas son como callecitas que dan al mar. Me siento cautivo de la inmensidad

azul. Aquí no hay aventuras amorosas ni delirios sentimentales. Una profunda atención, una devoción, una fascinación ante las aguas vívidas, cabrilleantes, teñidas de añil, embriagan el alma del poeta. (—Ilíros de México bajo árboles de Castilla”, *El Universal*, 3 de octubre de 1926, pp. 3, 4)

No dejaremos de insistir en la labor editorial de Gorostiza: como decíamos en la segunda parte, *Canciones* es un claro ejemplo de la maestría que logró adquirir en ella, el orden de los apartados, de la selección de los poemas que las conforman,<sup>3</sup> todo con la intención de hablarle al lector, de relacionarse con él y no sólo la de presentar una nueva poética. Esta poesía que presenta Gorostiza requiere el esfuerzo constante del lector de seguirle el paso, más allá de “comprender” lo que está queriendo decir, busca que cada uno interprete a su mejor parecer la obra completa, siendo un poemario conformado por tal variedad de formas y poéticas, la lectura lineal y la aleatoria pueden combinarse, pero no por eso enredarse, una nos demuestra lo que venimos diciendo, una conversación con el lector: desde absorberlo dentro del “yo” poético hasta el dejarlo libre para que interprete los poemas-pintura, de presentarle lo novedoso hasta recordarle lo anterior; la otra, la lectura aleatoria deja siempre, en palabras de Evodio Escalante, “la sensación de novedad”.

Hemos hablado mucho sobre la poética, sobre las diversas poéticas, la negociación y el desarrollo poético de Gorostiza, pero no hemos, aún, profundizado en el análisis de la poesía que configura *Canciones para cantar en las barcas*. En orden de demostrar lo que hemos venido constatando, se analizarán cinco poemas, cada uno precedido por el poema en cuestión, enfocando la reflexión en los elementos que más destacan en cada pieza, pues, en orden de poder hablar de una negociación, es necesaria verla en todos los aspectos del libro; si bien *Canciones* funciona como

---

<sup>3</sup> El caso, ya comentado, de los poemas “Pausas I” y “Pausas II” dentro de la sección “Otras poesías”. Véanse los apartados C, COLLAGE, y D, INTERLINEADOS, de la segunda parte (pp. 26-30)

conjunto, es el trabajo individual de sus elementos el que así lo permite. Los poemas a analizar son:

- a. “¿Quién me compra una naranja?”
- b. “Se alegra el mar”
- c. “Pausas II”
- d. “El faro” y
- e. “Luciérnagas”

a) EL SÍMBOLO ES EL METRO  
“¿Quién me compra una naranja?”

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

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

10 Nadie me diera los suyos  
para besar.  
La blanda espiga de un beso  
yo no la puedo segar.

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

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

Y pues nadie me lo pide,  
ya no tengo corazón.  
¿Quién me compra una naranja  
para mi consolación? (49)

Como escribe James Valender en “Cernuda, Lorca y las naranjas del mar”: “La naranja, lo mismo que el limón, suele asociarse con el amor. Más concretamente: las naranjas suelen figurar como símbolos (o prendas) del amor que se declara o que se acepta.” (Amezcuca/Escalante, 201) Siguiendo la temática, el yo poético en este caso es un personaje, una mujer —mejor dicho, un personaje algo andrógino, pues si bien sí es una “frutera”, todo el poema está concordado en masculino— que ofrece naranjas (su amor),



el pregón lleva al terreno público la súplica amorosa, de sí misma íntima.

La incursión de elementos tradicionales de la poesía popular española en una poesía que no se acercaba al elemento "popular", como es la poesía mexicana de principios de siglo, ¿qué implica? Si Valender cita ejemplos de Cernuda y Lorca contemporáneos o posteriores a *Canciones*, tampoco es posible decir que Gorostiza se "adelante" a la poesía española, como hace Cuesta con el ánimo y acidez que siempre lo caracterizó, en su reseña del libro gorostiziano; lo que sí se puede decir es que Gorostiza conscientemente pone una barrera con el lector: si bien por un lado la forma y metros de sus *Canciones* pueden ser leídas y hasta cierto punto asimiladas por cualquiera, para una lectura profunda de esta poesía, el tabasqueño exige un lector que conozca, en este caso en particular, toda la profundidad semántica de la sola mención de las naranjas. Si bien los elementos que retoma provienen de la poesía popular (del s. XV y XVI; de esos siglos son las citas de los poemas populares en el ensayo de Valender), para el momento en que se publica *Canciones para cantar en las barcas*, momento en el que leemos la poesía gorostiziana, el lector ha de ser sumamente culto para comprender la profundidad de un texto en apariencia sencillo. Implica, también, una propuesta de una nueva forma de hacer poesía, una vanguardia que mira hacia atrás, hacia lo más remoto que, no obstante, se mantiene vivo en la tradición popular.<sup>4</sup>

Ya se había mencionado en capítulos anteriores que Gorostiza no es el primero en utilizar la figura del mar, pero sí puede decirse que es el primero en utilizar la imagen del mar como una

---

<sup>4</sup> Los azahares seguían siendo un símbolo inequívoco de matrimonio, cabe recordarse la película protagonizada por Joaquín Pardavé, Sara García y Fernando Soler, *Azahares para tu boda*, de 1950. El símbolo del azahar (y con ello, como menciona Valender, la naranja) se pasea indistintamente entre la tradición culta y la popular, en la primera es una recuperación, en la segunda, una constante prácticamente inconsciente. Aun hoy en día, la poesía popular recoge el símbolo de los cítricos (naranjas, limas y limones...) y sus flores como un claro símbolo del goce sexual, baste revisar algunos sonetos jarocho.

recuperación de su valor primigenio. Si González Rojo en *El puerto* escribiría en el poema que abre el libro:

Mar de todos mis sueños! De ti implora,  
próvido el canto, tu mejor destino...  
En la noche fatal prende una aurora  
de prodigio estelar, y el peregrino  
sorprenda tu sonora  
y vivida canción en su camino. (E.G.R., 48)

Poesía que abreva más de Góngora que de la popular española, aunque ambas, podemos decir, tienen el mismo origen. En la tradición popular, dice Valender,

El mar como símbolo tiene connotaciones más complejas. Porque si bien se asocia tradicionalmente con la muerte (como en las famosas coplas de Manrique), también se identifica con la mujer o con lo femenino, y de ahí con el amor. De modo que sumergirse en las aguas del mar significa, a la vez, adentrarse en el amor y acercarse a la muerte. El mar es el tiempo que hace y deshace, que trae el amor y también se lo lleva. Así, en la lírica popular el mar figura a menudo como trasfondo simbólico para esas ocasiones cuando el hombre (o la mujer) se interroga sobre el curso de su vida o de su amor. Como en estos otros versos, por ejemplo, también recopilados por Margit Frenk:

¿Dólos mis amores, dólos?  
¿dónde los yré a buscar?

Dígame tú, el marinero,  
que Dios te guarde del mal  
¿si los viste a mis amores,  
si los viste allá pasar? (201,202)

El final de “¿Quién me compra una naranja?” corresponde directamente con esta afirmación del mar como trasfondo de un encuentro, desencuentro en este caso, amoroso/ontológico, la voz poética se pierde en un mar de silencio, las naranjas no son compradas por nadie y se identifica con el mar: a la vez muerte, encuentro y desencuentro amoroso; también hay otra posible interpretación: el “yo” poético no es un pregonero, sino alguien pidiendo por quien le compre una naranja para su propio goce,

para su propia calma; esta ambivalencia de la construcción forma parte del juego de interpretación esperado por Gorostiza, no sabemos quién o para quién se piden las naranjas, hacia qué lado está corriendo el pregón. La sangre, en la tercera estrofa ("Nadie pidiera mi sangre/ para beber./ Yo mismo no sé si corre/ o si deja de correr."), corresponde con la imagen del mar que tendría Gorostiza en los poemas de "Dibujos sobre un puerto", ser a la vez fijo, si se observa a la distancia, pero que se sabe en constante cambio; la voz poética, en este caso en particular, se hace mar: no sólo la sal se queda en sus labios, sino que toda su sangre se convierte en agua de mar, no sabe si su sangre corre o deja de correr, como la imagen misma del mar desde una barca: se sabe que se mueve, nos movemos con él pero lo vemos fijo. En la siguiente estrofa lo confirma, se ha perdido como las barcas.

Aquí, y a todo lo largo del libro, la barca cobra un especial significado, pues si bien hay una correlación entre el mar y las voces poéticas, éstos no se sumergen en el mar: ven en él su símil, el mar es ellos mismos (como dice el poema "Elegía": "A veces me dan ganas de llorar,/ pero las suple el mar."), pero se colocan sobre y entre él, a través de la barca, sus canciones son para cantar en las barcas, no para introducirse en él, no son canciones para nadar en el mar,<sup>5</sup> son para ser cantadas sobre él. En un interesante ensayo que recupera los símbolos utilizados en la España bajomedieval para referirse a los reyes y los asuntos políticos, "Notas sobre el lenguaje político (símbolos e imágenes en torno al rey)", José Luis Bermejo Cabrero escribe que la figura del piloto y la barca en el medio del mar es un símbolo constante para referirse al Rey y el manejo del Estado, esta imagen que utiliza Gorostiza carga con una larga y pesada raigambre en cuanto a símbolos se refiere, la profundidad que al símbolo aporta este ensayo de Bermejo deja ver que ninguna imagen, ningún elemento dentro de la

---

<sup>5</sup> Con el juego interpretativo de los títulos, podríamos también interpretar los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, una poesía que se nutre de la misma ciudad y está pensada para funcionar en y para ella.

poesía de Gorostiza va de gratis; si bien la acepción política del término no es la recuperada dentro de *Canciones*, sí lo es la imagen en sí, pudiendo referirse al mar, a la orilla, al viaje marítimo en alguna de las tantas formas que éstos tienen, ¿por qué decidirse a una que carga tanto en sí misma?

El metro que utiliza Gorostiza no es el prototípico de la canción, no son versos octosílabos con una rima constante, busca este poema semejarse a la canción, pero alterando su forma básica: si bien la mayoría de sus versos son octosílabos, introduce un pie quebrado, y rompe así su semejanza métrica con ésta, la forma de "¿Quién me compra una naranja?" es un constante juego de máscaras, pues si bien venimos preparados para leer canciones al leer el título del libro, no bien comenzamos la segunda estrofa cuando aparece un pie quebrado trisilábico (en pos de una musicalidad más resonante) y trae al traste a la canción, vamos considerando que sea alguna otra forma que no mantenga una métrica uniforme.<sup>6</sup> Formalmente, la poesía gorostiziana se mantiene en constante juego con el lector para que éste se deje llevar más que por la forma, por la musicalidad que la inusitada métrica logra concertar. Siguiendo lo expuesto por Valender en su ensayo sobre Cernuda y Lorca, ambos poetas representan extremos dentro del uso de formas populares en la poesía española, como el autor dice, si bien Cernuda incorpora elementos de la poesía popular, lo hará después de un largo proceso de abstracción y reconstrucción de esos mismos elementos, mientras Lorca deja que su obra —su primera poesía, que no podemos decir lo mismo del *Poeta en Nueva York*— se llene de formas y temas populares, el *Poema del cante jondo*, el *Romancero gitano*, por simple ejemplo, pero ¿qué ocurre con Gorostiza? La respuesta simple es que se coloca, dentro de la poesía mexicana, en el punto medio, pero como empezábamos este análisis, no podemos quedarnos en ese punto gris, ¿qué implica que Gorostiza

---

<sup>6</sup> Edelmira Ramírez en la edición de Archivos da la forma exacta: un romance de pie quebrado con rima consonante en versos pares.

conforme, alrededor de una serie de elementos populares, una nueva poética?

b) EL METRO ES EL CANTO  
“*Se alegra el mar*”

Iremos a buscar  
hojas de plátano al platanar.

*Se alegra el mar.*

5 Iremos a buscarlas en el camino,  
padre de las madejas de lino.

*Se alegra el mar.*

Porque la luna (cumple quince años a pena)  
se pone blanca, azul, roja, morena.

*Se alegra el mar.*

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

*Se alegra el mar.*

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

15 *Se alegra el mar.*

Siete varas de nardo; sólo un aroma,  
una sola blancura de pluma de paloma.

*Se alegra el mar.*

20 Vida —le digo— blancas las desprendí, yo bien lo sé,  
para mi novia de lindo pie.

*Se alegra el mar.*

Vida —le digo— blancas las desprendí.  
¡No se vuelvan oscuras por ser de mí!

*Se alegra el mar. (51-2)*

Los dísticos de “Se alegra el mar”, con el estribillo de por medio, conforman un cosante.<sup>7</sup> Como indica Edelmira Ramírez en su edición de Archivos, es una forma escasa, pero de larga historia, pues proviene de la poesía popular y tiene gran arraigo en la lírica española; por ejemplo, el marqués de Santillana escribió un poema siguiendo esta forma, “Alba venid”<sup>8</sup>:

Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid.

Amigo el que yo más quería,  
venid al alba del día.

Amigo el que yo más amaba,  
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,  
non trayáis compañía.

Venid a la luz del día,  
non trayáis gran compañía.

Y la historia del cosante en la lírica mexicana no se quedaría con este poema de Gorostiza, Octavio Paz escribió también el suyo, titulándolo como la misma forma, “Cosante”:

Con la lengua cortada  
y los ojos abiertos  
el ruiseñor en la muralla.

---

<sup>7</sup> Domínguez Caparrós, en su *Diccionario de métrica española*, define el cosante como un “poema compuesto de estrofas de dos versos, generalmente de medida fluctuante y que riman entre sí. Después de cada dos versos sigue un estribillo breve. Cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto.” (39)

<sup>8</sup> Navarro Tomás traza la utilización de esta forma popular a lo largo de la historia poética hispanoamericana, mostrando que rápidamente se diluye hasta que queda como remanente en algunos versos “parecidos a” un cosante pero que no lo son en el más estricto sentido. Estos versos los encuentra en poemas de San Juan de la Cruz, Sor Juana, Lope de Vega, Góngora, hasta autores contemporáneos, o, más bien, cercanos a Gorostiza: Juan Ramón Jiménez o González Martínez, sin embargo, sería Gorostiza, en México, y Alberti y García Lorca, en España, quienes rescatarían el cosante como una forma en sí misma, que conforme un poema. Véase *Métrica Española*, pp. 145, 213-5, 269, 445, 481-93

Ojos de pena acumulada  
y plumaje de sangre  
el ruiseñor en la muralla.

Plumas de sangre y breve llamarada  
agua recién nacida en la garganta  
el ruiseñor en la muralla.

Agua que corre enamorada  
agua con alas  
el ruiseñor en la muralla

Con la lengua cortada canta  
sangre sobre la piedra  
el ruiseñor en la muralla.

Es evidente en los tres textos, que la forma es de natural musical: dos versos, libres de un metro específico, aportan tanto ritmo como constancia (a la vez que concreción a la imagen), el estribillo, al no estar concatenado a la rima, la rompe y le imprime celeridad. Con sólo leer en voz alta "Se alegra el mar", podemos darnos cuenta de que la forma, el ritmo y su musicalidad, son la guía del poema, sin embargo, no sólo es la forma lo que aporta la lectura musical. Sí, el cosante es una forma en la que los versos pareados no tienen un "pero" ni una regularidad métrica, mas, como podemos ver tanto en el poema del Marqués de Santillana, como en otros cosantes, poseen un ritmo marcado, si bien no llega a convertirse en una cantaleta, sí es evidente su regularidad.

En el caso particular de "Se alegra el mar", los versos pareados muestran, más que ritmo, síncopa, los acentos no permanecen estables, no funciona una lógica simétrica, de espejo, en sus versos, y, sin embargo, funciona, como en una canción popular —en un son, por ejemplo —, el acento cae después o antes de lo esperado y no rompe el ritmo, acrecienta la ya tan mentada musicalidad. Veamos pareados particulares, el segundo (versos 4 y 5) y el último (22, 23): "Iremos a buscarlas en el camino /



padre de las madejas de lino", y "Vida —le digo— blancas las desprendí. / ¡No se muevan obscuras por ser de mí!", únicos pareados que tienen un ritmo regular, hasta simétrico, los acentos, en ambos, caen prácticamente en las mismas sílabas (primera, o segunda, sexta y penúltima), tres acentos que marcan un ritmo constante, simétrico, "normal".

Resulta curioso, por decir lo menos, que estos dos pareados no fueran dispuestos como espejos al principio y al final del poema, los versos 4 y 5 no abren un poema que, en su forma tradicional, debieran de ser la guía tanto temática como métrica de los subsecuentes, como ocurre, por ejemplo, con el cosante del Marqués de Santillana que nos sirvió de ejemplo: en él, el primer par de versos marcan desde el comienzo el tema y la estructura rítmica del resto de la pieza; aquí, en el del poeta tabasqueño, comienzan dos versos. "Iremos a buscar / hojas de plátano al platanar", un heptasílabo y un decasílabo, par que no se repetirá a lo largo de "Se alegra el mar", que tiene ritmo más de una especie de "pie quebrado invertido", el acento último en el endecasílabo, al estar al final del verso, absorbe al estribillo y liga al segundo pareado. Aunque es el inicio del "hilo narrativo" del poema, no por ello es la génesis temática ni una marca del ritmo, tampoco la musicalidad del pareado regirá el resto del poema. Como veíamos sobre el manejo de la simbología popular en el caso de "¿Quién me compra una naranja?", la poesía de Gorostiza no busca sólo recuperar, sino llevar más allá, renovar una tradición que ya no lo es tanto, si lo veíamos con el particular de la naranja, en este caso reestructura una forma tradicional, no sigue lo que dice el libro sobre el cosante, no construye, en realidad, un cosante en toda la expresión de, más que la palabra, la tradición. Prácticamente cada pareado tiene su diferente ritmo, y sin embargo, el poema como conjunto funciona, puede ser por la misma forma del cosante, el estribillo le permite más libertad en el reducido espacio de dos versos, o por la necesidad musical del poema mismo, allende la

forma.<sup>9</sup>

Vamos leyendo en voz alta el poema, quizá la única manera de apreciar los cambios sutiles de velocidad y ritmo, cuando de repente salta, por varios aspectos, el sexto pareado (versos 16 y 17): "Siete varas de nardo; sólo un aroma, / una sola blancura de pluma de paloma."

Primero el ritmo, el primer verso tiene tres acentos fuertes (en la tercera, sexta y decimoprimer sílabas), y esto alarga la lectura del verso, las sílabas se expanden y podría pensarse que así seguiría en el verso siguiente, pero la mezcla entre las aliteraciones y los acentos altera el ritmo y acelera su lectura, "una sola blancura de pluma de paloma", esas dos palabras, "de pluma", son lo que en música podría denominarse una síncopa, atrasa la entrada de las notas fuertes al comienzo del compás con la intención no sólo de frenar el ritmo anterior, sino de alterarlo, presentarlo al oyente/lector de una manera totalmente diferente a la que pudiera haber imaginado, si oímos, el acento que cae en "pluma" altera el verso completo, de no estar ahí esas dos palabras, la estructura rítmica sería exactamente la misma en el pareado, como ya habíamos revisado que ocurría con la segunda y última estrofas.<sup>10</sup> Segundo elemento a resaltar del pareado: su rima interna. No es sólo la aliteración y el ritmo lo que provoca tal musicalidad, también hay una rima asonante interna (sola/paloma, blancura/pluma), todo podría apuntar hacia una cacofonía, una rima mal lograda, una aliteración forzada, hacer rimas internas, asonantes además, va en contra de lo que todo libro, manual o guía de versificación indica, pero curiosamente, extrañamente, por obra y gracia del verso, funciona, y no sólo eso, la suma de las partes:

---

<sup>9</sup> Pues si algo hemos encontrado constante en la totalidad de *Canciones para cantar en las barcas*, ha sido la musicalidad que rige cada pieza del libro.

<sup>10</sup> Un pareado que tiene una estructura tanto rítmica como métrica regular —habíamos visto que en el caso de las dos estrofas analizadas sí había una simetría en el ritmo, pero no en su metro—, es el cuarto, interesante además, porque el tratamiento temático abre los tres pareados siguientes, es a partir de éste que dejan de ser imágenes para convertirse en fragmentos de una escena completa.

aliteración, rima interna asonante, rima externa consonante, acentuación, metro, crean no sólo música en el pareado, sino una atmósfera completa que engloba al poema entero, si decíamos que en el cuarto pareado las imágenes se vuelven fragmento, en éste tenemos una buena idea de la pieza completa.

- No canta el grillo. Ritma  
la música  
de una estrella.
- 5 Mide  
las pausas luminosas  
con su reloj de arena.
- Traza  
sus órbitas de oro  
en la desolación etérea.
- 10 La buena gente piensa  
—sin embargo—  
que canta una cajita  
de música en la hierba. (71)

Las "Pausas" aparecen como islotes en un mar de piezas que Gorostiza rescata de su pasado poético. Ya se ha tratado sobre el "retoque" que Gorostiza da a su primera poesía, pero es necesario subrayarlo para poder tratar las "Pausas", y, más particularmente, "Pausas II". Este retoque no tiene nada de inocente ni de vanidoso, como ya se advirtió en el apartado C de la segunda parte, Gorostiza elimina en esos poemas toda (o prácticamente toda) presencia del yo poético gonzalezmartinista, un yo que totaliza la lectura, que absorbe al lector y no propone, sino que impone una lectura. Ya se han ofrecido, contrapuestas, las primeras versiones y las publicadas en *Canciones*, de "Balada de la luz sumisa" y del "Nocturno" y vemos ese desplazamiento de la voz poética, se abandona el "yo" por una tercera persona, si bien no en todos los poemas de "Otras poesías" se elimina ese "yo" que engloba el poema y su lectura, sí se retrae, deja el centro de la escena y permite que sea el lector el que tome las riendas.

El que el título de "Pausas II" sea más musical que plenamente literario obedece a esta relación

que desde un principio Gorostiza plantea con el lector. La música desarrolla una relación ambigua con su ejecutante y con su escucha: a diferencia de la poesía, o incluso de la pintura, la música tiene dos lenguajes claramente delimitados, uno, el que lee el ejecutante (que es forzoso que domine, controle, interprete y ejecute, todo de una vez), y el que percibe el escucha, ambos son el mismo (no existiría uno sin el otro), pero a la vez se mantienen separados, es más, una sinfonía es la suma de muchos de los primeros para lograr un complejo segundo lenguaje. Esto propone Gorostiza a lo largo del poema, construye *Canciones* como una sinfonía, en la que cada elemento, aunque trabaja por sí mismo, forma parte de un conjunto, y es labor del lector reconstruir esta simple (en apariencia) y compleja (en concepción y construcción) sinfonía. Las "Pausas" funcionan como recordatorio de que lo que estamos leyendo en "Otras poesías"; es más un *intermezzo* que un movimiento de la sinfonía, ambas piezas están colocadas de forma estratégica y responden, tanto en su colocación como en su construcción, a este ordenamiento pensado hacia el lector más que para el poeta; "Pausas II" está situado justo en el medio de dos poemas muy particulares: "Elegía", poema que compuso tras la muerte de Ramón López Velarde, y que sigue la estética propuesta por el jerezano, como ejemplo, las dos primeras estrofas:

Solo, con ruda soledad marina,  
se fue por un sendero de la luna,  
mi dorada madrina,  
apagando sus luces como una  
pestaña de lucero en la neblina.

El dolor me sangraba el pensamiento,  
y en los labios tenía,  
como una rosa negra, mi lamento. (69)

Y después de "Pausas II", está un poema cuya catalogación causa conflicto, "Acuario", dedicado a

Xavier Villaurrutia, coloca su hilo narrativo en la estancia de una soprano en Nueva York, hasta ahí el poema bien podría pensarse como un ejercicio estridentista, el problema aparece cuando nos damos cuenta que la soprano es Jenny Lind, y el Nueva York es el de 1840, como Gorostiza hace siempre, lo que podría ser una intentona vanguardista, tan sólo por el tema (y luego, tras la lectura atenta, por el lenguaje y su propia estética) no lo es tal, o no el vanguardista que se esperara. Copio el poema completo:

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.

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

Iremos a Battery Place  
—aquí, tan cerca—  
a recibir saludos de pañuelo  
que nos dirigen los barcos de vela.

Y las sonrisas luminosas  
de las cinco de la tarde,  
oh, si darían  
un brillo de luciérnaga a las calles.

Luego, cuando el iris del faro  
ponga a tiro de piedra el horizonte,  
tendremos pesca  
de luces blancas, amarillas, rojas,  
para olvidarnos de Broadway.

Porque Jenny Lind era  
como el agua reída de burbujas  
donde los peces de colores juegan. (72, 73)

Pareciera que ninguno de los tres poemas tiene alguna relación, más allá de que fueron escritos por el mismo autor, pero basta ver que "Pausas II" funciona como un puente entre ambas poéticas: de "Elegía" a "Acuario" hay un salto muy grande, el lector viene de poemas tradicionales y los dos primeros versos del segundo serían un portazo en la nariz sin la pausa que marca, tanto en el título como en su composición, el poema que los separa. "Pausas I", rodeado de poemas reconfigurados de la primera estética gorosticiana, funciona como un recordatorio de que estamos leyendo no una recopilación sino un libro completo, pensado como unidad, propositivo y que requiere el involucramiento activo del lector; "Pausas II" es a la vez una advertencia y un puente: lo que recién leímos, "Elegía" es una poética, el comienzo de una búsqueda, "Acuario", la primera escala, ese breve poema del grillo nos advierte que el cambio estético comienza a partir de él, si la sección de "Canciones..." nos presentó el resultado final de esta búsqueda, desde este pequeño poemita leeremos (y tenemos que seguir el paso) su caminar.

Incluso los poemas que conforman "Canciones para cantar en las barcas" siguen una forma determinada: metros y rimas son una constante, puede mantenerlas o actualizarlas, ya lo habíamos visto con "Se alegra el mar", la poética gorosticiana, las formas métricas se respetan para ser remodeladas; la sección en la que se encuentra "Pausas II" exhibe, ya lo dijimos varias veces, los poemas "de la vieja escuela", en esta sección, la renovación formal no es la primera en la lista, sí la semántica, la estética, "Pausas II" entra como un poema de muy difícil catalogación: una base heptasilábica y algunos eneasílabos, octosílabos y hexasílabos, rima asonante al final de cada estrofa y una disposición gráfica

por demás vistosa. El poema no llega a ser de verso libre, pues persiste la rima, aún una asonante a final de estrofa sigue siendo rima, ni verso blanco, pues, de nuevo, persiste la rima, podríamos decir, si se me permite, que es un verso licenciado, no hay otro poema que siga la estructura métrica de "Pausas II", heptasílabos y eneasílabos por una sílaba se alejan de la zona de confort del octosílabo (con que están contruidos la mayoría de los poemas de "Otras poesías") y, a pesar de eso, la lectura no se dificulta, la misma estructura del poema hace que sea tan sencillo repetirlo, memorizarlo, que no se ve la mano y el sudor del poeta. Dice Gabriel Zaid, sobre el eneasílabo:

Pedro Henríquez Ureña (en su *Antología de la versificación rítmica* y en sus *Estudios de versificación española*) mostró cómo la presencia de un solo ~~e~~neasílabo predominando, da carácter al movimiento rítmico [...]. Un sólo verso de nueve sílabas basta para imprimir aire a un grupo” de distintos metros. [...] De hecho, ~~e~~neasílabo no existe entonces como tipo métrico aceptado en la versificación regular”; existe ~~h~~ado a la versificación irregular”. Es el condimento que vuelve sabrosa una ensalada de metros. (297-8, *Leer poesía*)

Parafraseando a Zaid, "Pausas II" se configura como una mezcla de versos en la que los eneasílabos de los versos 4 y 5 ("Mide / las pausas luminosas") y 7 y 8 ("Traza / sus órbitas de oro") rigen el ritmo general del poema, sin embargo, Gorostiza decide disfrazar los eneasílabos, los divide y genera un efecto visual un tanto sorprendente: la disposición gráfica de "Pausas II" es totalmente irregular, la segunda y tercera estrofa se corresponden, sin embargo, la primera y la última no mantienen la simetría: el primer verso del poema, aunque un heptasílabo, se siente (y se lee) más largo que los otros versos con mismo número de sílabas en el poema; el resto de la estrofa, constituida por dos tetrasílabos, acelera el ritmo, hasta que se llega a lo que uno cree es un disílabo.



Ya lo habíamos mencionado con otros dos poemas de Gorostiza<sup>11</sup>, que se mantienen inéditos hasta la *Antología de la poesía moderna de México*, editada por el grupo completo de Contemporáneos: la disposición gráfica del poema afecta la lectura del mismo; apuntábamos, también, que este juego gráfico se acerca a la experimentación vanguardista que inclusive años antes ya habían comenzado Pellicer y los estridentistas. Para Gorostiza, la edición, como un trabajo completo, como parte misma de la lectura es tan importante como la escritura de la poesía, si no fuera así no se entendería el cuidado, el tremendo cuidado, que dedica a su ópera prima, donde todos los elementos, desde la escritura hasta la impresión se conjugan para crear un producto que no se esperaba, que tan no se esperaba, que creó un silencio a su alrededor, como cuando llega a la fiesta alguien a quien no se quiso invitar.

Ya lo decíamos, "Pausas II" es una puerta, dentro de la sección dedicada a la primera poesía del tabasqueño, a la nueva estética, este poema da la bienvenida a la experimentación, está a sólo dos poemas de "Dibujos sobre un puerto", y son dos poemas (ya mencionábamos "Acuario") que no se rigen por la estética gonzalezmartinista ni por la velardiana. "Pausas II" tampoco responde a las formas tradicionales que Gorostiza había respetado en "Otras poesías", donde reconfigura el contenido, pero deja la forma sin cambios: octosílabos y endecasílabos en su mayoría, metros tradicionales para contenido un tanto tradicional, como el resto del libro (pensándolo como una unidad). "Pausas II" no es una raya infranqueable, está en constante comunicación con su pasado: cierto lenguaje, el uso de símbolos pertenecientes a la larga tradición hispánica..., aunque de manera innovadora, figuras retóricas y formas que no se habían visto pero que son un recorrido inevitable. Lo que Gorostiza hace en este

---

<sup>11</sup> En la tercera parte, en el segundo apartado, *Las voces imaginadas*, se citaron y comentaron los poemas "Panorama" y "Ventanas".

poema en particular es llevar hasta sus últimas consecuencias su misma poética, aquella que venía siguiendo y de la que nos ha hecho partícipes.

No es difícil leer entre líneas el poema como una especie de "Arte poética", la configuración, el lenguaje, hasta la temática lo acercan más a una declaración de principios que a un poema inocente sobre un grillo. Sin embargo, Gorostiza decide no titularlo ni como arte poética ni como declaración ni como nada, el poema está titulado según la función que cumple en la disposición estética de la sección y del libro, "Pausas II" es más bien un título inocente para todo lo que en realidad está diciéndonos.

El elemento metapoético de esta pieza está situado entre una anécdota nimia: un grillo cantando en la hierba, como dice Alberto Vital sobre el "Arte poética" de Jaime Torres Bodet, "a la manera de los maestros Stéphane Mallarmé y Paul Valéry y del contemporáneo Jorge Cuesta, Torres Bodet [y José Gorostiza] centra y concentra el poema en una acción mínima, nimia, pero esencial..." (181), esta anécdota nimia, que con trabajos podríamos llamar acción —pues no hay algo que la voz poética "haga", o que indique que realice— centra y concentra, parafraseando a Vital, la idea de poesía, o más bien, de poeta, de Gorostiza: el poeta es un grillo que canta, pero el suyo no es un simple canto, este canto tiene un valor, una significación universal, el canto de este grillo mueve y labora sobre los elementos de las altas esferas, hila lo sublime y lo cotidiano con la facilidad misma con la que para el mundo canta, el poeta, nos está diciendo Gorostiza, escribe sobre las altas esferas, hila lo sublime y lo cotidiano, y lo hace por el mismo hecho por el que escribe poesía, tan fácil como le es escribir poesía, o más bien, pareciera fácil, pero lo hace por la práctica y la labor que, de a tanto hacer, se ha convertido en un hecho natural.

Si seguimos leyendo *Canciones*, el último poema del libro, "Luciérnagas", da una línea de

lectura, hace un guiño al lector para que regrese sobre sus pasos y reconsidere cualquier interpretación que haya dado a “Pausas II”: “Luciérnagas” tiene como eje metafórico, narrativo incluso, la cultura y simbología china, ya se hablará a profundidad del poema en el siguiente subapartado, pero es necesario mencionarlo en este momento, pues es en esta cultura que el grillo tiene un valor que trasciende la del “simple” insecto cantor que tiene para el lector occidental. Jin Xing-Bao, miembro del Instituto de Entomología de Shanghai, escribe un amplio ensayo describiendo el enorme valor que para la cultura china tiene el grillo, su nacimiento en primavera, el canto a lo largo del verano y el otoño, su muerte a comienzos del invierno, guardan relación directa con la vida hogareña, con los ciclos agrícolas; cada especie cantora tiene un nombre específico y se reconocen sus diferentes “voces”. Xing-Bao menciona varios libros, crónicas, incluso puestos gubernamentales dedicados exclusivamente para lo relacionado con los grillos, menciona algo que es de vital importancia para la lectura de “Pausas II”: las concubinas del emperador guardaban ciertos grillos cantores en cajas hechas de jade, oro o marfil, una costumbre que no se sabe si nació en Palacio y se difundió entre el vulgo, u ocurrió justo lo contrario, lo interesante es la relación que Xiang-Bao encuentra entre el grillo y la concubina:

Most of the ladies of the palace were concubines to the Emperor. With emperors typically having three thousand concubines, their life was typified by a rich material life but starved emotional and cultural experience. A similarity can be drawn between the concubines and their captive crickets in their golden cages. Rather than enjoying the sweet chirps of the crickets, the concubines heard a reflection of their own sadness and loneliness in the cricket’s chirp.<sup>12</sup> (Xiang-Bao)

---

<sup>12</sup> “La mayoría de las damas del Palacio eran concubinas del emperador. Normalmente teniendo alrededor de tres mil, la vida de las concubinas por lo general era tipificada como una llena de lujos materiales pero vacía de experiencias emocionales y culturales. Puede trazarse una similitud entre las concubinas y sus grillos cautivos en jaulas de oro. En lugar de disfrutar el dulce canto de los grillos, escuchaban en él el reflejo de su propia tristeza y soledad.” La traducción es mía.

Así, el grillo y la "cajita / de música en la hierba" de "Pausas II" son uno solo: el primero un ser natural, que encierra en sí mismo, en su canto, el significado de la vida, que logra trazar órbitas de oro, diferenciar con su canto el otoño del invierno, la otra, el ser desprovisto de su naturaleza, encerrado en una caja queda como un reflejo de otro, del alguien más que le impide ser en sí mismo (¿el lector?, ¿la tradición?).<sup>13</sup>

El grillo, el poeta, no canta, ritma.<sup>14</sup> Sin embargo, es un oficio amarrado a la existencia, "mide/las pausas luminosas/con su reloj de arena", y al mismo tiempo, podría ser tan sublime y eterno como él mismo quiera, pero sigue regido por las reglas de todos, por más que el reloj sea suyo, el tiempo corre y sólo la poesía permite su trascendencia. Sin embargo, con todo y lo vital y trascendente que es, o quizá por eso mismo, el poeta trabaja en absoluta soledad, "Traza / sus órbitas de oro / en la desolación etérea". Resulta evidente en este momento la conjugación de dos elementos: por un lado, la grandilocuencia de la poesía, del poema creado, pero, por sobre todo (y esto continúa la idea de poesía de Gorostiza), el poema escuchado, y, por otro, la situación del poeta dentro de la sociedad, que ve reducido su trabajo, su gran poesía a algo ambiental, ni siquiera de un elemento natural (y por tanto eterno, constante en la historia humana), sino mecánico, producido y reproducido: "La buena gente piensa / —sin embargo— / que canta una cajita / de música en la hierba.", aquí es algo ambivalente quién o qué es "la buena gente", pues, si bien una lectura un tanto literal podría equipararla a la sociedad en general, así "Pausas II" vendría a ser una versión actualizada del "Rey burgués" de Darío, o

---

<sup>13</sup> Aunque la lectura como símbolo chino no cancela la que se había estado desarrollando, es de notar la ambivalencia del grillo, de los símbolos usados por Gorostiza, un poema que podría pasar desapercibido como éste tiene todos los elementos, para poder realizar una lectura profunda.

<sup>14</sup> No es ni errata ni mero arcaísmo el que el tabasqueño se decidiera por "ritma" en lugar de "rima", prácticamente todo el lenguaje de "Pausas II" está pensado en razón de la música, "ritma" tiene más parecido a "ritmo" que a "rima", es más cercana a la música que a la poesía.

es que Gorostiza tenía una idea de la recepción que tendría *Canciones para cantar en las barcas*, pequeñas canciones de tan aparente sencillez que pareciera que cualquiera pudiera escribirlas, el trabajo poético, inclusive vanguardista de *Canciones* (la música de una estrella, las pausas luminosas...) queda reducido a un trabajo poético más (la cajita de música).

Hay en este poema un tratamiento diferente de la "poética", comprendida ésta más como un estatuto, como la toma de postura prototípica de las vanguardias que, durante los mismos años de *Canciones*, la tomaron como un postulado preceptista. Resulta curioso que el mismo año en que Gorostiza publica *Canciones*, Alfonso Reyes, desde Francia, publica un poema, este sí titulado "Arte poética", el cual transcribo completo:

1

Asustadiza gracia del poema:  
flor temerosa, recatada en yema.

2

Y se cierra, como la sensitiva.  
si la llega a tocar la mano viva.

3

—Mano mejor que mano de Orfeo,  
mano que la presumo y no la creo,

4

para traer la Eurídice dormida  
hasta la superficie de la vida. (Reyes, 113)

"Pausas II" no toca el tema de la creación poética, no habla tanto del poeta como de su manera de entenderse a sí mismo, y la forma en que la "buena gente" lo ve, contrapone la visión que todo poeta posee de su obra con la que el resto de la gente tiene de la misma; en Reyes, la creación poética, lo creado, es lo que toma el lugar central, con una clara influencia de Juan Ramón Jiménez (cuando el

moguereño en *Piedra y cielo*, escribió: "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!" (JRJ, 237)), donde la poesía, como la planta que al roce de los dedos se cierra, escapa a aquel que la acomete directamente. Alberto Vital da una lista de características que configuran, según su lectura, a los poemas titulados "Arte poética":

1) Un yo como eje de la percepción de la poesía y del mundo, 2) un individualismo, por ende, en distintos grados, 3) un poeta que libra combates en el escenario de las grandes instituciones internacionales, ya sea para fustigarlas, ya sea para crearlas como instancias de transformación dentro y fuera del medio literario, 4) una tensión dinámica entre el afán individualista del poeta y el afán influyente del vanguardista sobre el imaginario colectivo, y 5) un esteticismo también en diferentes matices como fruto de una diversificada vinculación con las vanguardias de los años diez, veinte y treinta. (Vital, 186-7)

Comparando ambas poéticas, y ante los postulados de Vital, "Pausas II" no se configura como una poética como tal, no intenta dejar en claro los postulados estéticos o ideológicos, no hay un yo que centre la acción, o que, como una especie de narrador, describa el qué hacer —el cómo hacerlo—, pero es innegable el elemento metapoético en esta pieza, elemento que para Gorostiza nunca queda afuera de su obra, si acaso pareciera que lo elude a lo largo de *Canciones*; el libro mismo responde como un ejercicio crítico a la poesía del momento, reconstruir y reconfigurar formas tradicionales, pensar en cada elemento, como el ordenamiento de los poemas o su disposición gráfica, el que a partir de éstos un poema tan importante para *Canciones*, como éste que venimos analizando, tenga un título que responde más a la unidad del libro que a su contenido (aunque no están dissociados), todo configura un discurso metapoético, es pintar la raya sin en realidad hablar de la raya, veinticinco poemas que, al fin y al cabo, buscan decir lo que escribe en "Pausas II": hace falta otro grillo para ritmar la música de una estrella, pues para los demás, no es más que una cajita de música perdida entre la hierba.

Rubio pastor de barcas pescadoras. (84)

La última sección de *Canciones para cantar en las barcas*, aunque la más "experimental", no podemos afirmar que sea el último estadio de la poética de este libro, ya lo decíamos en la segunda parte, apartado c, *Collage*, la sección en la que se encuentra "Elegía" se contrapone a la anterior, "Otras poesías", pero, también como ya recién vimos con "Pausas II", esta contraposición se complica un poco, pues desde ese poema, Gorostiza nos viene advirtiendo un cambio en la poética, en la manera en que va a tratar la poesía, y por lo tanto, la manera en que involucrará al lector, esta separación pareciera que no está escrita en piedra y Gorostiza es consciente que los cambios drásticos en el quehacer poético no ayudan a la lectura de su libro, así, en lugar de cambiar de golpe de una sección a otra, va alternando de a poco hasta llegar a la separación de secciones: "Pausas II", "Acuario" y "Romance" son pequeños escalones para arribar sin problemas a "Dibujos sobre un puerto". Hay que leer el poemario como unidad, si se acepta pensar ciertos libros de cuentos como una unidad propositiva, donde cada uno de sus elementos se configuran para crear un efecto en el lector (pues la disposición, los títulos, a veces hasta los personajes, funcionan hacia el lector, no tanto para el escritor), sin problema podemos pensar que este libro está pensado para llegar al lector en ese mismo nivel: una unidad de significado. En palabras del propio Evodio Escalante: "Excelente editor de sí mismo, Gorostiza coloca al frente de su libro tres de sus poemas del 'modo nuevo', y luego, distribuyendo astutamente los ingredientes, entrevera algunos de estos textos de 'ruptura', por decirlo así, con los del 'modo antiguo', *equilibrando*

*de tal suerte los materiales que el efecto que queda flotando en el lector es de la novedad.*”<sup>15</sup> (46)

Ya lo habíamos esbozado, la disposición de las secciones corresponde más al camino que Gorostiza siguió y que nos quiere mostrar, que a una cronología, si primero nos muestra el resultado, es para después conducirnos por el trayecto que siguió hasta “Canciones...”. Las otras dos secciones son parte del camino amarillo, no por ordenación cronológica,<sup>16</sup> sino por un camino estético, el resultado final, constatábamos con “Se alegra el mar” y “¿Quién me compra una naranja”, es la colisión entre tres elementos: el pasado lejano (la larga y rica tradición lírica hispánica), el pasado reciente (el modernismo, pero particularmente González Martínez y López Velarde), y el presente, una poética que no sólo sea vanguardista, de esas ya había muchas para 1925, sino una que concuerde con su propia búsqueda e intereses, Evodio Escalante apunta al imaginismo como la fuente primordial de ciertos cambios en la poesía gorostiziana.

En este poema, en esta sección completa, Gorostiza comienza a experimentar con el alejamiento del yo poético del centro de la escena, la brevedad de las piezas, Evodio Escalante señala que justamente es “Dibujos sobre un puerto” la sección más interesante, “la que tiene un pie en la vanguardia” (46) y reduce a cuatro puntos los elementos principales de la poética que Gorostiza sigue en la sección completa (transcribo el párrafo completo):

a) *Depuración del lenguaje*. Se abandonan los tics y los metros característicos del “viejo modo” de hacer poesía. Se aprieta la expresión, en un afán de economía de medios. La palabra aspira a ser, de modo inmediato, imagen. El ritmo abandona la regularidad métrica y trata de ajustarse al correr de los asuntos y las emociones. b) *Deposición del sujeto lírico*. La expresión de las emociones de un personaje

---

<sup>15</sup> El énfasis es mío.

<sup>16</sup> En la edición de Archivos, dirigida por Edelmira Ramírez podemos ver que la datación de los poemas inmediatamente contrariaría esta hipótesis, los poemas que Gorostiza incluye en las diferentes secciones de *Canciones* no dependen de su fechado sino de su estilo: fechados en 1923 está “Pescador de luna”, poema de una clara influencia gonzalezmartinista, y, fechado un año antes, está “Pescador”, poema incluido en “Dibjos...” que ya trataremos en esta sección.



privilegiado que siempre dice —yo” pasa a un segundo plano, o incluso desaparece. La lírica, entendida como expresión —yoica”, centrada en el sujeto, del cual no sería sino su expresión, está ahora en entredicho. Con ello se evita recaer en una suerte de verborrea sentimental convertida ya para entonces en una plaga poética. c) *Objetivismo*. En lugar del antiguo personaje emotivo, que se apoderaba del escenario, lo que campea es una atención especial al paisaje; a la escenografía como tal, que ya no necesita de un centro emotivo para desplegarse tal como es. Lo que domina es el exteriorismo. d) *Brevedad*. En lugar del poema discursivo, marcada preferencia por el poema breve, a veces de una sola línea. (46-7)

Esta breve poesía, ajena de rima pero no de ritmo, esta breve poesía sin un —yo” que cante, pero sí con un nosotros que la tarareamos, esta poesía volcada, por tanto, hacia el exterior, hacia lo que queda una vez que se retira el personaje, esta poesía tan breve que hace dudar que sea un poema, esta es la poesía de —Dibujos sobre un puerto”, esta es la poesía que ejemplifica a la perfección —El faro”: un poema en el que no sobra una sola palabra, donde tan no sobran que con once sílabas Gorostiza pudo construir una imagen que queda en nosotros, los lectores, no descifrarla (no hay ocultos augurios detrás de ese endecasílabo), sino interpretarla, pues, a diferencia de la música, que podemos comprender si queremos, la pintura —los dibujos sobre un faro— *exigen* al espectador llenar los vacíos: el más evidente, la anécdota y quién la personifica.

—El faro” excluye cualquier personaje, sin algún rastro de alguien que —eunte” la pieza, no hay espacio para sus sentimientos, sus impresiones o sus ojos, esta decisión desnuda el poema. El sujeto lírico, que funcionaba como el vehículo por el cual comprendemos el poema —el medio a través del cual sentimos empatía, un —yo” o un personaje sobre el que versa la anécdota del poema totalizan el poema y dejan en el lector el descifrar metáforas y figuras retóricas— se transforma en una imagen, único elemento del poema que abre paso al lector, el proceso creativo, las peleas con la pluma, las primeras versiones no existen (o no se han encontrado todavía), no tenemos la voz del poeta, la pluma

del poeta guiando la lectura tampoco, tan sólo una imagen. Escalante dice:

Lo anterior conlleva de modo implícito el eclipse del personaje lírico, que casi, podría decirse, enmudece o que, cuando menos —esto podría ser acaso lo más importante— deja de ser el motivo central del texto. El lenguaje entendido, no a la manera discursiva, como monólogo expresivo de un —yo” lírico, sino como sucesión de imágenes o de metáforas, es el que toma de ahora en adelante su lugar. [...] El poema no sería sino el sistema de los reflejos que se envían unas a otras estas palabras dotadas de autonomía, cuyos destellos relumbran como una estela de fuego sobre piedras preciosas, y que de esta manera remplazan, en términos de Mallarmé, —a respiración advertible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase”. (48)

Este —eclipse” del personaje lírico mueve al centro de la palestra no al poeta, no al poema en sí sino al lenguaje, él es quien brilla ante la falta de un medio transmisor. Los puntos que antes señalaba Escalante funcionan en conjunto para que sea la imagen (a través del lenguaje) la que domine el poema, no más el sentimentalismo modernista o la enseñanza gonzalezmartinista, no más, tampoco, la duda a resolver velardiana. Escalante indica a la —poesía pura” de Mallarmé, la de Juan Ramón Jiménez, como un antecedente claro de este acercamiento al lenguaje gorosticiano, aunque, también como ya decíamos, están el imaginismo y la poesía japonista de Tablada como otros antecedentes, todos con resultados semejantes: una poesía donde el lenguaje es el personaje principal, todos siguiendo caminos diferentes.

—Dibujos sobre un puerto” pone en duda una aseveración sobre el lenguaje poético que hiciera

José María Pozuelos Yvancos:

Cuando M. Bajtin contrapuso una concepción —ploméica” del lenguaje a una concepción —gileana” pudo observar la propiedad intensamente monológica y absolutizadora del lenguaje del poema, a diferencia del lenguaje polifónico, plural y ampliamente abierto a los discursos sociales del género novela. Bajtin llamaría lenguaje autoritario al de la lírica precisamente por este fenómeno particular de proponerse como singular y único, alejado de los dialectos sociales no literarios. (185)

Este poema, “El faro”, cobra significación no en el sujeto lírico, tampoco en el ritmo del verso, sino en la parte visual: éste es un poema pictórico, a diferencia de “Pausas II” o los poemas de “Canciones para cantar en las barcas”, que ya hemos analizado, donde es la musicalidad la que impera, —aunque esto no significa, como ya lo vimos, que la musicalidad sea el único elemento en las piezas que conforman la sección. Son aquí unos ojos que no están viendo (en el sentido literal), sino que construyen la imagen a voluntad propia de quien lee; la labor interpretativa pasa de la pluma del poeta —quien construía las palabras y las rimas para estructurar una poética musical— al lector, que requiere apropiarse de la imagen que esas cinco palabras componen. Lili Litvak escribe sobre la cualidad pictórica del poemario completo:

A menudo, el poeta expresa la esencia del objeto en forma de imágenes visuales realizadas por el uso de colores que a más de sus cualidades calificativas despoja al mundo de su envoltura material y le confieren su verdadero ser. [...] El objeto de estas imágenes, no es reproducir un fresco o un cuadro, sino una atmósfera que crea por alusión a un ambiente, formando un paisaje aun sin tomar de la realidad los detalles materiales, usando únicamente su poder evocador. [...] El paisaje aparece así decantado, desprovisto de todo accesorio, traspuesto por la conciencia del poeta, y el poema se cierra y se purifica hasta no dar del universo sino una visión esquemática reducida a la evocación de su esencia.<sup>17</sup> (79-81)

Esta “esencia evocada” es el trabajo interpretativo del lector gorosticiano, el autor no sólo está pidiendo un lector que, junto con él, construya el poema, está exigiendo un lector, poeta como él, que construya (no sólo “rellene”) todo lo que soporta a la imagen, ya lo habíamos visto con la parte musical del

---

<sup>17</sup> Aunque el ensayo de Litvak cae en ciertas generalizaciones contra las que hemos estado luchando desde el principio de la tesis, los puntos que toca, lo elementos que evoca, tratados con la debida precaución y sin generalizarlos, son esenciales para el estudio de *Canciones para cantar en las barcas*, como el manejo del tiempo y la materialidad, que quedan fuera de este análisis, pero que no se excluyen. En añadidura, el artículo de Litvak, publicado en *Ábside*, ha sido uno de los pocos acercamientos serios al primer libro de José Gorostiza, la investigadora hace un breve estado de la cuestión que, fuera de dos o tres comentarios positivos y el doble de menciones denostantes sobre *Canciones*, no hay más, es campo estéril.

poemario: las exigencias al lector no son pocas, no son sólo aprehender un discurso y transformarlo en una interpretación más, la poesía que Gorostiza propone con “El faro” involucra al lector al grado mismo de convertirlo a él en personaje: desaparecer el personaje lírico, convertir todo en una imagen a reconfigurar, como una pintura de Velázquez, el lector se sabe visto desde todas las esquinas del verso por todos los elementos del poema.<sup>18</sup> Escalante escribe, al analizar “Elegía”<sup>19</sup>:

El desdoblamiento irónico permite que aflore en este caso un temperamento impersonal. Me gustaría decir que esta es la clave del “nuevo modo” poético abrazado por Gorostiza: la deposición del yo, la impersonalidad. El poema en el que me he detenido es un ejemplo difícil de mejorar, pues se diría que se inserta en el momento álgido de la transición. Ya se vio: primer verso, confesión emotiva, y reminiscencia viva del modo antiguo de hacer versos; segundo verso, denegación y giro violento hacia el exterior. En lugar de sujeto, paisaje; en lugar de emociones, una inmensa cantidad de materia, que no deja de estremecerse. En lugar de efusión lírica, exterioridad. (50)

“Dibujos sobre un puerto” se caracteriza por los elementos que ya se han establecido: el lenguaje medido, el alejamiento o desaparición del “yo” poético, la exteriorización y la brevedad, pero el que los siete poemas que conforman la sección compartan la misma estética no implica que sigan la misma forma. “El faro”, ya lo hemos dicho, es una sola imagen, pero a lo largo de “Dibujos sobre un puerto”, no todas sus piezas son imágenes, este estadio de la poesía gorostiziana está fundamentado en la poesía breve en general y no en uno de sus elementos específicos, incluso a lo largo de la sección, las diferentes formas en las que Gorostiza elabora los poemas que configuran “Dibujos sobre un puerto” dejan ver que no está muy seguro sobre la elección de una sola forma de poesía breve: en la sección se

---

<sup>18</sup> “Las Meninas” le sirven a Michel Foucault para comenzar *Las palabras y las cosas*, quizá uno de sus más importantes libros, del que tomo una cita que, haciendo referencia al famoso cuadro de Velázquez, nos sirve para el pequeño poema de Gorostiza: “Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro.” (14)

<sup>19</sup> “A veces me dan ganas de llorar, / pero las suple el mar.” (82)

pueden encontrar desde imágenes, como “El faro”, fragmentos que constituyen un todo, como “Luciérnagas”, y hasta piezas tan difíciles de catalogar como “Elegía”. Lo que decíamos con anterioridad sobre los diferentes posibles antecedentes de esta poesía breve, lo podemos decir sobre las diferentes formas que aparecen en “Dibujos sobre un puerto”: caminos alternativos para el mismo fin. La concreción de la imagen o la incertidumbre del fragmento, ambos juegan con el lector y lo introducen en el breve mundo que son, la cita de Escalante sobre “Elegía”, si bien diferentes formas responden a diferentes búsquedas, podríamos decir que esta última sección de *Canciones* es en realidad un campo de experimentación, donde Gorostiza establece la meta pero deja abiertos los caminos a seguir.

Siguiendo lo apuntado por Escalante, “Elegía” y “El faro” son puntos dentro del mismo sendero, “Elegía” explicita lo que en “El faro” es ya evidente, el llanto materializado, el yo que se deshace frente al ojo del lector abre paso a una escena que, pictóricamente, caería en el cliché: una marina, pero que literariamente rompe el paradigma de una poesía con “personajes”, el primero es el cambio; el segundo, el nuevo paradigma, el nuevo modo que, como dice Evodio Escalante, queda al leer *Canciones para cantar en las barcas*.

1

Una delgada niebla  
florece en las copas de durazno.  
Primaveral delicia se difunde en el aire  
rosa de la madrugada  
5 y entre las olas niñas  
de pie ligero como pluma de pájaro.

¿Qué buscará de noche la luciérnaga  
con su farol opaco?

2

10 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.

15 ¡Qué lejanías  
tienes para jugar a las ausencias!  
Como el *hueledenoche* embelesado,  
sólo das un perfume  
que se pierde distante a la sordina.  
20 ¿Qué buscarás tan lejos, en la luna,  
si no luciérnagas?

3

Pobre de mí, borracho.  
Li-Po desandaré conmigo  
las acuarelas malvas del crepúsculo,  
25 y desde las colinas taciturnas  
haremos de luciérnagas perdidas,  
con los faroles de papel al hombro. (86-7)

Si, sin ninguna explicación ni contexto, alguien le diera a leer “Luciérnagas” a un lector de Gorostiza acostumbrado a *Muerte sin fin*, acostumbrado, incluso, a los poemas más importantes de *Canciones*

*para cantar en las barcas*, podría ser que no atinara a reconocer detrás del poema al mismo autor, ¿*Tablada?*, podría ser, ¿*Rebolledo?* aunque no muy su estilo, pero quizá, hasta, extendiendo las opciones, podría parecer más un experimento de Novo antes que un poema del mismo poeta que escribiera “¿Quién me compra una naranja?”, y es que en realidad “*Luciérnagas*” es una pieza extraña dentro del poemario si no tomamos en cuenta todos los elementos que ya hemos analizado en los anteriores poemas.

Algo más allá del estilo y el tema choca al tener los dos poemas frente a frente, ¿cómo puede ser que alguien pueda escribir desde tan divergentes polos, cómo pueden convivir en la misma pluma piezas tan diferentes? “¿Quién me compra una naranja?” y “*Luciérnagas*” parten de visiones y acercamientos poéticos, sino opuestos, por lo menos nacen en puntas opuestas: mientras que “¿Quién...?” está enraizado en la tradición popular hispánica, en sus símbolos, sus ritmos y sus rimas, su estructura y sus construcciones, “*Luciérnagas*” nace de un reciente (re)florecimiento de la cultura china en la poesía occidental —que decir que nace de la tradición poética china no sería del todo sincero, ¿dónde quedaría Pound?—, donde la imagen, la atmósfera pictórica en la que se inserta el poema puede más, atrae más la atención, se convierte en el nuevo “*avant tout choses*”, que Verlaine le diera a la musicalidad. Contraponer estos dos poemas es en realidad presentar una especie de cisma en el ser de Gorostiza, ¿cómo podría escribir piezas tan divergentes sino es un conflicto de identidad que trata de resolver a lo largo del poemario (aunque, claro, esto podría caer en la crítica psicologista)? No es gratuito, como no lo es nada de *Canciones*, que son los extremos del libro, que guardan la entrada y la salida del lector.

“Luciérnagas” está casi al final del libro,<sup>20</sup> lo que apunta más hacia un epílogo, la forma en que Gorostiza intenta cerrar este poemario de difícil composición, visto de esta manera, el “pie en la vanguardia” que Escalante advertía sobre la sección completa de “Dibujos sobre un puerto”, es en “Luciérnagas” el paso seguro y confiado, ¿por qué dejar hasta el final un poema como éste?

Éste ya no es el resultado de una negociación: forma, tema, estética, todo configura un paradigma totalmente nuevo que, aunque no se identifica como tal, es decir, no configura en sí mismo un “Arte poética”,<sup>21</sup> sí representa el lado más “transgresor” de su poética, son este par de poemas (“Luciérnagas” y “Otoño”) los que instalan *Canciones para cantar en las barcas* dentro de la “vanguardia”, los que lo acercan, en el temprano 1925, más a lo que Novo y Villaurrutia hacían que a la poética de Torres Bodet, o del mismo poeta al que está dedicado el poema, Enrique González Rojo. Sí, el libro como un todo propone una estética completa, pero, observando con atención, es la suma de todas las partes: de cada poema y de cada sección, la manera en cómo y dónde están ordenados, la estética y los valores literarios que los concretan los que trabajan entre ellos para brindar esta idea de negociación que propone esta tesis. Si en “Otras poesías” hay piezas como “Una pobre conciencia” o “Elegía” que hacen evidente el pasado poético de Gorostiza, también poemas como éstos equilibran la balanza, dejan abierta la posibilidad de “lo que vendrá” en su obra.

Si algo se hace evidente en una primera lectura de “Luciérnagas”, es la forma. Hasta este momento, Gorostiza nos había presentado poemas de una sola escena, piezas de un solo acto que no

---

<sup>20</sup> Penúltimo poema de *Canciones*, sólo le sigue “Otoño”, poema que ya trataremos en este análisis de “Luciérnagas”.

<sup>21</sup> Como ocurrió en el análisis de “Pausas II”, es evidente que la intención de Gorostiza no es crear una nueva escuela ni fundar una estética renovadora, sino plantear la propia, su vanguardia no es una vanguardia colectiva ni volcada hacia todo el campo cultural, le ocupa su poesía, se preocupa por su lector aún sin conocerlo (teniendo, sin embargo, una buena idea de quienes serían).



requerían que alguien bajara el telón o girara la escenografía; si bien sí segmentó las secciones “Canciones” y “Dibujos sobre un puerto” para dar la idea de bloque, la brevedad de los poemas hacían innecesaria la separación de cada poema. Sin embargo, llegamos a “Luciérnagas” y está compuesto de tres escenas, tres “actos” que no sólo dividen acción, también separan disposición métrica e incluso el ritmo. Como en un texto dramático, “Luciérnagas” presenta una atmósfera, como ya estábamos acostumbrados con los poemas de “Dibujos sobre un puerto”, no hay un yo describiendo o un personaje escribiendo. En la segunda escena irrumpe un “te pareces” (v. 9) y es entonces cuando quedan determinados los personajes del poema: un “yo” implícito, hasta el momento, que escribe sobre una tercera, pareciera que es un poema “dedicado” a una mujer, y tiene un poco de poema amoroso no tanto por los personajes, sino por el lenguaje, la relación que sin problema puede advertirse entre ellos; también, además de los personajes, la segunda escena presenta un doble plano espacial en el poema: ese mismo “te pareces” del noveno verso abre tanto el plano amoroso (por falta de una mejor descripción por el momento) como un motivo no tratado en la poesía mexicana: la cultura china,<sup>22</sup> los personajes históricos que menciona, las fiestas, incluso la creación de la atmósfera forman un paralelismo entre los dos personajes (el que escribe el poema y a quien lo “dedica”) y la China clásica. La tercera y última escena funde esos dos planos, ahora el “yo” lírico no se parece a nadie, sino que Li Po lo acompaña en su noche y se conmisera con él, junto con él se convierte en algo más y se pierde en lo profundo del paisaje, esta escena final redondea y justifica a los personajes, le da al “yo” lírico un

---

<sup>22</sup> Cuando comenzamos el análisis de este poema se mencionaron dos autores que inevitablemente recuerdan que el orientalismo no le es ajeno a la literatura nacional: Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, sin embargo, ambos tratan un orientalismo, el de la cultura japonesa; uno, diplomático en el país del Sol Naciente, viajó y conoció de primera instancia la vida en el Japón, su poesía no se altera en la forma, pero sí en el contenido, sus *Rimas Japonesas*, publicadas en 1907 y 1915 siguen plenamente la estética modernista que lo caracterizó en toda su poesía; por el otro lado, Tablada reformó su poesía, si bien los temas no eran totalmente japoneses (sus *hai kú* son más sobre flora y fauna nacionales que nipones), alteró no sólo la manera en cómo se presentaba un poema, sino cómo pensar el poema.

cuerpo y un situación particular que, como con “Elegía”, termina fundiéndose con y dentro del poema.

La rima es una presencia constante a lo largo del poemario, incluso ciertas piezas que pareciera carecen de rima, como “Pausas II” (que ya analizamos), resulta que sí la tienen, en cambio en “Luciérnagas” no hay siquiera el intento por armar una rima asonante cada cierto número de versos, esto, claro, no afecta la musicalidad del poema —Gorostiza no deja nunca de lado este aspecto en su poesía, y lo comprobamos con este poema sin rimas—, pues ésta recae en el ritmo y la acentuación, como ocurre con los otros poemas breves de “Dibujos sobre un puerto”. Si bien el verso pareciera corre libre por el poema, que no hay alguna regla que lo limite o una medida que lo controle, en realidad sí hay una medida uniforme, aunque la musicalidad del poema lo disipa, “Luciérnagas” es bastante constante en la métrica: endecasílabos la mayoría de los versos, heptasílabos y unos cuantos metros que, además de variedad métrica, o aceleran o ralentizan la lectura del poema. El endecasílabo es el principal metro dentro de, no sólo “Dibujos para cantar en las barcas”, si no de *Canciones* completo, además de actuar como una cierta medida homogenizadora dentro de todo el poemario, demuestra un evidente apego a uno de los metros más usados en la tradición hispánica, no se decide a seguir las formas “comunes” como el soneto, sino va por un guiño, una clave que requiere trabajo del lector para reconocerla.

“Luciérnagas” abre con una estrofa en la que sólo se repite un heptasílabo y un endecasílabo:

Una delgada niebla	[7]
florece las copas de durazno.	[11]
Primaveral delicia se difunde en el aire	[14]
rosa de la madrugada	[8]
y entre las olas niñas	[7]
de pie ligero como pluma de pájaro.	[11]

El ritmo, el vocabulario elegido, los mismos encabalgamientos, hacen de este poema una lectura difícil, no corre naturalmente como “Se alegra el mar” o “¿Quién me compra una naranja?”, sin embargo, ya decíamos, la musicalidad no se queda atrás, con todo y la lectura pausada, Gorostiza no deja que el ritmo y la música se escondan. La cuarta estrofa resalta en el poema por su extraña construcción, y por una musicalidad que, aunque diferente de la que venimos acostumbrados en *Canciones*, funciona con el texto, único en el poemario. “¿Qué lejanías / tienes para jugar a las ausencias! / Como el *huelede noche* embelesado” (v. 15-17) posee un ritmo extraño: un pentasílabo acentuado en la cuarta sílaba que no encuentra otro acento hasta el siguiente verso en la sexta sílaba, y de nuevo hasta la décima, la musicalidad pareciera así descrita podría no servir, los acentos están muy alejados, la mezcla de metros muy forzada, pero, como ocurre siempre con la poesía del tabasqueño, funciona: el alejamiento de los acentos amplía el ritmo, ralentiza el verso y lo convierte más en una panorámica que retrata la construcción de la atmósfera, pero algo curioso ocurre en el tercer verso: la palabra “*huelede noche*”, presentada como un solo vocablo genera, de inmediato, dudas para su acentuación, para el mismo ritmo de la palabra, ¿será que se ha de leerse y acentuarse como tres palabras diferentes, o es que en realidad es una sola palabra, una larga palabra y, como tal tiene que respetarse su ritmo, su acentuación? Gorostiza sabe de la licencia que toma al incluir la palabra, no por nada está en cursivas, y no por nada tampoco, la palabra, colocada justo en el medio de un tridecasílabo, impide separar el verso en hemistiquios, alargando el (ya de por sí) extenso verso, esta sensación de amplitud se intensifica por la nada corta palabra que redondea el verso, no fue suficiente con *huelede noche*, Gorostiza termina el verso de trece sílabas con “embelesado” y el siguiente es un eptasílabo (“sólo das un perfume” v. 18) que acaba tan pronto que parece más el hemistiquio frustrado del anterior que un pie quebrado.

Diez años antes, en 1915, Ezra Pound publica *Cathay*, un libro de poemas del que escribe en el breve prólogo: “For the most part form the Chinese of Rihaku (Li Po), from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of professors Mori and Ariga”<sup>23</sup> (Pound, 259). Éste no es ni un libro de traducciones ni tampoco uno de interpretaciones, como la misma declaración de Pound deja claro al comienzo del libro, es un híbrido entre trabajo académico, interpretativo y creativo, es el primer acercamiento del poeta estadounidense a la poesía china, y no será el último. ¿Por qué comenzar a hablar de este poemario? No es gratuita la aparición de elementos chinos en la poesía de José Gorostiza, no viene de la nada ni la mención de Li Po ni los elementos de la cultura china, no fue aparición espontánea, tampoco, la hechura de un poema que en una primera lectura podría pasar por poema amoroso y que, tras otra lectura más atenta, se convierte en un poema exteriorizador, como todos los de “Dibujos sobre un puerto”, donde lo importante es todo lo que no incluye a los personajes que están en el poema. Incluido en *Cathay*, y formando parte de un cuarteto de poemas bajo el título de “Four Poems of Departure” (“Cuatro poemas de partida”), puede leerse “Faking Leave of a Friend” (“Despidiéndose de un amigo”), un poema que se parece mucho a “Luciérnagas”:

Blue mountains to the north of the walls.  
 White river winding about them;  
 Here we must make separation  
 And go out through a thousand miles of dead grass.

5 Mind like a floating wide clouds,  
 Sunset like the parting of old acquaintances  
 Who bow over their clasped hands at a distance.  
 Our horses neigh to each other  
 as we are departing.<sup>24</sup> (280)

<sup>23</sup> "La mayor parte procede del chino de Rihaku (Li Po), de las notas del difunto Ernest Fenollosa y de las interpretaciones de los profesores Mori y Ariga." (259, trad. Jesús Munárriz y Jenaro Talens)

<sup>24</sup> "Montes azules al norte de las murallas, / un río blanco serpenteando entre ellas; / aquí debemos separarnos / y recorrer

Si bien, como hace Escalante, leer los postulados imaginistas y compararlos con la poética de *Canciones para cantar en las barcas* aporta una serie de puntos de contacto, la comparación directa de la poesía del impulsor de esta vanguardia estadounidense con la de Gorostiza rebasa la teoría, tener frente a frente poemas como estos permite observar que la lectura planteada por Escalante es no sólo teórica ni meramente retórica, ambas poesías se encuentran, se reconocen, y mejor ejemplo que estos dos poemas que contraponemos, hasta el momento no ha habido.

Ambos se centran en describir un paisaje, en ambos aparecen dos personajes, uno que relata y al que se le relata el poema, y, sin embargo, no son éstos sobre los que giran las piezas, es el paisaje, el exterior, pero no a la usanza romántica, donde éste era el reflejo o, mejor dicho, la extensión del sujeto lírico, aquí lo "externo" se convierte en un personaje más, un tercer elemento en el poema que incluso deja en un segundo plano a los personajes humanos. En el poema de Pound sólo son dos pares de versos los que hacen referencia a los sujetos, el encabalgado 3 y 4, y el otro encabalgado 8 y 9. Otro tanto ocurre con el poema de Gorostiza, sin embargo, en el del tabasqueño la aparición de los personajes líricos permite, como ya lo habíamos mencionado más arriba, abrir dos planos retóricos en el poema: el "ahora" en el que el yo lírico escribe sobre la mujer y sobre sí, y uno metafórico, donde la compara con Lady Kuei-Fei, donde él y Li Po se funden en uno para perderse como luciérnagas. La creación de la atmósfera (que Gorostiza hace en la primera escena del poema, y Pound en la primera estrofa), la presentación de ese exterior sobre el que girará el poema es la principal tarea de ambos, no muy diferente a los hai kú de José Juan Tablada, con todo y que su poesía proviene de una diferente

---

mil millas de hierba muerta. // Mente como una gran nube flotante, / crepúsculo como separación de viejas amistades / que a distancia se inclinan sobre sus manos apretadas. / Nuestros caballos se relinchan / mientras nos vamos alejando. (281, trad. Jesús Munárriz y Jenaro Talens)

tradición, el elemento que "debe" describir el hai kú es más importante que el yo que narra la breve escena, ponemos de ejemplo "Violetas":

Apenas las he regado  
y la mata se cubre de violetas,  
reflejos del cielo violado. (Tablada, 375)

No podemos decir que el "yo" poético de cualquiera de los tres poemas sea un "yo" falso, más bien podríamos compararlo con un cuadro en el que vemos a alguien apreciando un cuadro, o incluso vemos al pintor creando el cuadro —y es inevitable relacionar esto con "Las meninas" de Velázquez—: el poeta y su "yo" abandonan la palestra para que sea el poema el que brille, el lenguaje mismo en su calidad simbólica, sensorial, pictórica, musical... siendo todo y a la vez nada si no hay un lector que siga el juego de reflejos y sonidos.

En este poema, Gorostiza, ya lo decíamos, termina de asentar un pie en la vanguardia, pero a pesar que está dejando impronta en ese predio, no abandona el anterior, la poética de *Canciones*, ya lo decíamos, no es una a lo largo del poemario y, sin embargo, es una si apreciamos la pintura completa: podemos ver a Gorostiza pintarse pintando, o, para ponerlo en términos literarios, ritmando que ritma.

## QUINTA PARTE – UNA CAJITA DE MÚSICA EN LA HIERBA

---

*El poeta se embriagaba  
en medio del estruendo.  
Ahora, el poeta se mete dentro de sí mismo  
y allá dentro, dirige su orquesta.  
Nicolás Guillén, “La nueva musa”*

*Cuando resurrezcamos  
—yo tengo pensado hacerlo—  
entre nosotros y este siglo  
habrá una asociación de ideas  
a pesar de nuestro formato.  
Salvador Novo, “Resúmenes”*

1. ABRIENDO VEREDA  
*Los nuevos caminos trazados*

Éste podría haber sido un viernes normal: trabajar hasta tarde en las correcciones de *Cvltvra* que llevaba de contrabando a la Secretaría de Salubridad—los libros nunca dejan de llegar, las correcciones nunca dejan de aparecer en su escritorio, y, tenía que aceptarlo, el trabajo en la editorial (por mucho que sea en *Cvltvra*) no es el que paga las cuentas—, dejar pendiente dos que tres encargos burocráticos, salir corriendo a alcanzar el último tranvía y esperar que la siguiente semana no sea tan rutinaria como ésta. Éste podría haber sido un viernes normal, pero no lo era.

El lunes le llegó el aviso a su oficina en la editorial: su libro ya estaba listo, el último ejemplar del tiraje ya estaba encuadernado y le preguntaban el número exacto de libros que quería que le subieran para que pudiera regalar entre sus conocidos. Pensó primero en los amigos: Carlos, por supuesto, Jaime, Bernardo, Enrique —mataría dos pájaros de un tiro, y se los dedicaría a Enrique, padre, y a Enrique, hijo—, Jorge y Xavier; también para los que tenían algún poema dedicado: Luquín, Montenegro, Méndez —había que agradecer de alguna manera el viajecito del año pasado—, podría mandar algunos a Madrid, allá estaban Reyes y Urbina, y a Nueva York, a donde Tablada, siempre atentos con él y dispuestos a darle una honesta opinión, también había que pensar en los jefes, Torri, Toussaint y el doctor Gastélum. Viéndolo bien, mejor había que hacer una lista y contar cuántos libros necesitaba para regalar.<sup>1</sup>

---

1 Pellicer, Torres Bodet, González Rojo (y González Martínez), Cuesta y Villaurrutia, compañeros de generación de Gorostiza, unos más amigos suyos, otros tan solo compañeros. Luquín y Montenegro, activos miembros de la cultura mexicana, el último, amigo íntimo de Pellicer y Gorostiza, fue pintor, protegido de varios escritores y mecenas de la época, Gorostiza le dedica completos, sus *«Dibujos sobre un puerto»*, Ciro Méndez, patrocinador del viaje que hiciera el autor a Nueva York (véase p. 2n), le dedica *«Mujeres»*. Con Reyes, Urbina y Tablada, Gorostiza mantuvo una relación



—Para el miércoles ya estará en librerías, don José”, le aseguró el jefe de imprentas. Ese viernes no era un viernes cualquiera, esa semana se convirtió en un escritor publicado, con su nombre en el lomo y la portada, y era algo que celebrar e, incluso, es algo para sentirse orgulloso. Sale temprano, el Doctor no le puso ningún pero, aunque no aceptó la invitación al bar porque tenía que terminar unos encargos de Vasconcelos. Camina unas cuadras y se encuentra con el grupo, por alguna razón Salvador recomendó el bar —La Ópera”, él hubiera querido tomar sólo un café en el —Sanborn's”, pero, como siempre, Novo y Xavier eran los que tenían la última palabra. Después de la cena, después del café que se le había antojado desde la comida, llegó el momento del brindis; el más joven de los viejos, el más callado de los más gritones por fin alzó la voz, todos, con las copas en alto, se vieron a los ojos esperando que a alguien se le ocurrieran unas palabras, algunas, las que fueran, al parecer lo que todos se decían sin abrir los labios era un —¿tú sí lo leíste?”, o un —¿tú sí le entendiste?” Alguien, algún valiente, dijo algo sobre el mar y Villahermosa (lástima, era río), la cena terminó, el brindis fue, para el celebrado, un chasco y, cabizbajo, regresó a su casa pensando que éste debió haber sido, mejor, un viernes cualquiera. Abrió la puerta de su casa pensando, quizá, lo que Sabines unas cuantas decenas de años después: —¿Por qué los poetas no tienen una estrella en la frente, o un resplandor visible, o un rayo que les salga de las orejas?” (397)

Pasaría un buen rato para comprender el porqué del silencio en la mesa del bar, pasaría muy buen tiempo para poder comprender hasta dónde impactó *Canciones para cantar en las barcas* dentro de su generación. El problema con los poetas, al menos con los que compartió publicaciones, es que, si

---

epistolar nutrida, principalmente con el regiomontano, que le aconseja formar parte del cuerpo diplomático; Tablada, en NuevaYork le da asilo en su casa; Torri y Toussaint eran sus jefes en Cvltvra, y Gastélum, secretario de Salubridad, en buena medida funcionó como mecenas del —pequeño grupo de Salubridad” como en aquellos años se nombraba la camarilla que, casi completa, laboraba dentro de las oficinas de la Secretaría.

no es un autor desconocido, o un poeta conocido por todos, no lo aceptan como una lectura renovadora de su propia poética. 1925 se convirtió en un año axial para la poesía que haría posteriormente la generación, no tanto porque Gorostiza creara una escuela, sino porque sentó un precedente, y, por lo general, las licencias son lecturas que se mantienen en el cajón.

El último poema que figura en *Canciones* es “Final”, escrito por Jaime Torres Bodet, y salta inmediatamente al lector, pues no es la pieza que uno esperaría para cerrar este primer libro de Gorostiza. Lo decíamos en el capítulo anterior, antes que “Final” están “Luciérnagas” y “Otoño”, poemas que, con el pie plantado en la vanguardia, representan un epílogo a una obra que se plantea como un punto de encuentro, como el resultado de una negociación. Comenzamos a leer “Final” y, de acuerdo a lo que veníamos leyendo, parece fuera de lugar, no embona. Transcribo las tres primeras estrofas:

José Gorostiza:  
del mar y del viento  
es tu poesía.

Perla fina, aroma  
de luna en la brisa,  
desliza en el alma  
tu melancolía.

Haces, con cipreses,  
cuerdas a tu lira  
y las pulsa el viento  
bajo la llovizna. (89)

Ser elegido para cerrar el poemario de un compañero —y no cualquier poemario y no cualquier compañero— debería de ser un honor digno de mención, y Torres Bodet tiene toda una saga de

autobiografías en las que deja una amplia estampa de su vida, sus compañeros y su ciudad; curiosamente, en *Tiempo de arena* tan sólo dice del primer libro de Gorostiza:

Se le acusaba de ser más músico que poeta. Error curioso, que provenía de una lectura imperfecta de sus *Canciones*, en las que algunos advertían tan sólo la excelencia acústica del lenguaje. Es cierto; había en su obra todo un sector que la música atravesaba. Pero, inclusive ahí, su talento se defendía de los sentidos, limitándolos, decantándolos y procurando filtrarlos conscientemente. Esa parte del alma humana —*apaz* de gozar de las cosas sin comprenderlas” se encontraba laminada en la suya y como pendiente del fallo de un juez secreto y sin compasión. (2002, 185)

Como en el brindis —y como en las pocas reseñas que tuvo su libro el año de publicación—, comentarios grises, cumplidos fáciles que intentan más quedar bien que profundizar. La poesía que Gorostiza entrega en *Canciones para cantar en las barcas* no es del todo bien aceptada, quizá haya sido la brevedad del libro, quizá el extraño orden o quizá que todos esperaban algo más del siempre editor José Gorostiza.<sup>2</sup>

Pero sí había *—algo más*”, ya lo decíamos, ese primer libro no creó una escuela, como años antes había logrado López Velarde, o como entre ellos mismos había establecido González Martínez, pero sí sentó un precedente: la vanguardia no tiene por qué estar peleada con la tradición. En el poema que escribe Torres Bodet como final para *Canciones*, esta intención del poemario no es algo que quede claro, su lectura de la poesía gorostiziana cae, como el mismo Torres Bodet dice, en una lectura imperfecta —*diplomático tenía que ser, evita la idea del error*—, pues, igual que a quienes critica, *—Final*” cae en la musicalidad fácil, tanto que se torna cantaleta, el simbolismo psicologista de González Martínez es el que arma el poema y, contrario a lo que el tabasqueño ha trabajado a lo largo

---

2 En la segunda parte, el subapartado e.1, Ellos los receptores (pp 35-9) tratamos el silencio de los contemporáneos de Gorostiza ante la publicación de *Canciones*.

de su libro, en “Final” es de nuevo el vetusto personaje lírico quien toma las riendas del poema que, en un curioso juego de ironías, resulta siendo Gorostiza ese personaje totalizador.

Leer *Canciones* como un precedente de las búsquedas poéticas de cada uno de los miembros de la primera mitad de la generación de Contemporáneos (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo, el mismo Gorostiza) es una lectura engañosa, más bien ¿cómo entendemos un precedente? debería de ser la primer pregunta que salte en este apartado. Decíamos desde la primera parte de esta tesis que una es la poética que sigue cada miembro de la generación, antes de *Canciones* y otra la que siguen posteriormente a su publicación, el “precedente” no puede ser medido ni cuantificable, pues en realidad no es una influencia, pero sí es una licencia: lo que *Canciones* permite a la generación completa, al menos al grupo de cuatro que entonces conformaba a la “generación”, es un acercamiento distinto a la poesía al cambiar los paradigmas dentro de su poemario sin imponer el cambio, al romper más que una tradición, una inercia, no frenando de golpe, sino apenas desviando el rumbo. Una muestra de este cambio está en la poesía de Enrique González Rojo, transcribimos el último poema de *El puerto y otros poemas* (“Diálogo”), publicado en 1923, y, completo, el primero de *Espacio* (“Los cuatro mares, I. Mar del amanecer”), de 1926:

—Diálogo”

—¿Qué has hecho de tu vida?— me preguntas.

Y te muestro, con gesto de cautivo,  
mis manos pálidas y juntas.

—¡Piedad! Yo ya no sé para qué vivo...”

Y el diálogo se torna lento y hondo,  
hasta extinguirse con la luz serena,  
y clausuro mi cofre, donde escondo  
mi alegría, lo mismo que mi pena...

—Los cuatro mares”  
a Jaime Torres Bodet

I. *Mar del amanecer*

Alegre, tranquilo,  
acaricias la nave.

Tan sereno  
como el monte,  
tu guardián eterno.

La leve música del agua  
se confunde con el silencio.

Claro murmullo,  
como el lento  
pasar de pájaros  
en vuelo.

La espuma de tus ondas  
bañan la luz y el fuego  
del sol, que las adorna  
con los colores del espectro.

Una banda de peces voladores,  
como una procesión de puntos negros,  
te arroja su mancha de tinta...  
Al golpe, repentinamente ciego  
chocas contra los flancos de la nave,  
que regocijas con tu juego.

¡Mar del amanecer, mar que eres niño,  
rosado por la aurora, movido por el viento,  
cantado por los hombres  
y acariciado por el pensamiento!... (88-90)

En apenas tres años, el cambio es evidente: el primero, un verso de metro regular (endecasílabo) y rima consonante, “Diálogo” está construido en buena medida como los poemas tenían que hacerse para 1923,<sup>3</sup> una poesía que está siempre en la frontera entre ser una imitación y un homenaje. “Mar del

---

3 La edición de Miguel Capistrán y Jaime Labastida, publicada por Siglo XXI y El Colegio de Sinaloa, no aporta datos

amanecer”, por otro lado, responde a una búsqueda poética contrapuntual: no hay un metro constante, tampoco hay rima, y, aunque hay dos personajes líricos (el ~~n~~arrador” y el mar), no son los ejes sobre los que gira el poema, al contrario, es difícil reconocer ese eje, las metáforas y los recursos retóricos difieren completamente del primero.

Sin embargo, no nos es posible decir que el cambio radical en la poesía de la generación fue causa exclusiva de la publicación de *Canciones*; como ya habíamos mencionado, Gorostiza introduce una duda en el medio del quehacer poético del grupo, los veinticinco poemas que conforman su poemario son justo eso, una duda, un comentario entre irónico e inquisitivo que provoca primero el silencio, luego las respuestas. Y es que Gorostiza no era el único preguntando para 1925.

El mismo año que Gorostiza publica *Canciones para cantar en las barcas*, Salvador Novo hace lo propio con *XX poemas*, un poemario que en buena medida desafía la idea de poesía que tenía la generación completa. La lucha del lagunero estaba más allá de la pluma y el papel; sus búsquedas, aunque pasaban por el campo literario, lo rebasaban. Junto con Xavier Villaurrutia formaban su minúsculo grupo (ajeno e incluido en *el grupo*), eran la ~~g~~eneración bicápite”, y su poesía se presentaba como algo radicalmente diferente a la que los más ~~a~~ñejos” de entre los jóvenes hacían. Sin una deuda tan grande como la que los neotateneístas tenían con la generación anterior, ambos entran al ruedo cultural, sin problemas ni d(e)udas, con una visión diferente, con una forma diferente.

La otra forma que eligen, aunque en una primera lectura puede alejarse mucho de la poética de

---

exactos sobre las fechas de publicación de los diferentes libros de González Rojo, fue necesario recurrir a páginas electrónicas, como el acervo de la Biblioteca Nacional (NAUTILO), Googlebooks y Wikipedia, entre otras, para datar los libros, sin embargo, no podemos decir lo mismo de los poemas que individualmente los constituyen. En el muy particular caso de *El puerto y otros poemas* también, como *Canciones para cantar en las barcas*, está conformado por varias secciones que no sabemos cómo fueron construidas —contrario a lo que pudimos comprobar en el segundo capítulo de esta tesis, sobre la concepción editorial detrás de las secciones en *Canciones*.

*Canciones*, en los puntos esenciales en realidad tienen más semejanzas que contrapuntos. La poesía de Novo es una volcada hacia el exterior, como ya habíamos visto que ocurre con la de Gorostiza, si bien paisajes y locaciones cambian —uno elige el mar y el otro la ciudad—, para ambos resulta imposible ya seguir con la poética ateneísta, la replantean, la reconfiguran, introducen autores y corrientes que no habían sido aceptadas.<sup>4</sup> Escribe Evodio Escalante sobre la “nueva” poética gorostiziana:

Un cierto tipo de enunciación se vuelve, a partir de aquí, intransitable. Pongo por ejemplo el verso que dice: —Cuado llegue el minuto negro de *mi* borrasca”. Este verso, centrado en el personaje, y en su previsible catástrofe emocional, teñido de acentos lopezvelardianos, tendría que quedar interdicto de ahora en adelante. Tal efusión lírica se convierte en un lastre, en un estorbo del pasado. El personaje deja de estar autorizado para decir —yo”; ya no será posible que se explaye en torno a la pena que se supone puede segar su vida. Me parece que José Gorostiza se da cuenta de esta situación, y que se apresura a decirlo, de modo literario, en un par de líneas. (48, 9)

La poética de Novo no se aleja de esta aseveración de Escalante sobre Gorostiza, si bien tienen orígenes e intenciones diferentes, uno es irónico y el otro siempre parece muy serio, al leer *XX poemas* aparece también el ya tan citado “aire de novedad” con el que califica Escalante la lectura de *Canciones*. En ambos poemarios está claro que la poética anterior ya no puede seguir siendo, mientras que en *Canciones* esta revelación es el resultado de una negociación de la que somos testigos los

---

4 Ya habíamos mencionado que es el mismo Novo, junto con Rafael Lozano (y el apoyo en la traducción de Antonio Dorero), quien incluye en el último número de *La Falange* una antología de la poesía contemporánea estadounidense, la nómina de autores incluidos es: Alfred Kreyborg, Edgar Lee Masters, Amy Lowell, Ezra Pound, Carl Sandburg y Sara Teasdale. El ensayo que abre la antología, escrito por Lozano, es muy interesante por varios aspectos, pues, si bien tachaba a la poesía de la segunda mitad del s. XIX como europeizante o que no encontró su propia voz (Thoreau, Hawthorne, Poe, Withman), sobre la nueva poesía estadounidense se coloca en una posición ambivalente: ensalza a los autores pero ataca su intención universalizante: —Robert Frost dice que está inspirado por Virgilio, sin embargo, la campaña que él exalta es esa campaña de New England, donde el tufo de la gasolina y la presencia de algún Ford o de un Fordson tractor viene a turbar la beatitud de las vacas que sueñan y pacen.” (440) Esta descalificación no es en realidad contra su poesía, sino contra el país, la cultura de la que vienen: la poesía estadounidense estaría muy bien si no lo fuera, pareciera que Lozano afirma. Es curioso, por decir lo menos, que la única mención de Pound sea ésta: —Ezra Pound fue, originalmente, uno de los fundadores del grupo Imaginista, pero separado de él por diferencias de técnica, trató de fundar el Vorticismo, sin éxito” (440-1), donde no se hace mención alguna a su trabajo poético, sólo al actuar del poeta.

lectores, en *XX poemas* no es tanto una revelación como un cambio desde el comienzo. Podemos decir de la poesía de Novo lo que Jorge Cuesta escribe sobre *Reflejos*, de Xavier Villaurrutia:

Crítico lo hace su severidad, si no lo hace severo su crítica. Nadie como él ha atendido en México a la producción literaria reciente y la ha comentado con pensamiento tan justo. Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas [...]; su mejor obra de crítica *Reflejos*, libro de poesías. Aquí no hizo ninguna concesión a la solicitud accidental; su severidad fue inflexible; fiel su obediencia [...]. (122)

Alejado del centro, pero formando parte de la misma escena, el personaje lírico de los poemas de Salvador Novo se asemeja mucho al que Gorostiza utiliza en “Luciernagas”, transcribo la primera y última estrofas de “Cine”:

Amiga inmotivada del cine  
cuyos objetos de mano  
fueron culpables de nuestra amistad  
—como en la literatura castellana—  
porque cayeron junto a mí.  
[...]  
Mientras llega el fin  
y podemos irnos a casa  
lloremos  
tengamos ojos ávidos  
manos crispadas  
o sonrisas.  
Todo eso ayuda para el cine. (38, 9)

El protagonismo, queda claro desde el título del poema, es el cinematógrafo, no así los asistentes, ni la especie de historia que narra el poema, que se convierte más en una generalización de la experiencia del cine, rompiendo la idea de que lo poetizable tiene que ser, forzosamente, experiencias extraordinarias: el mismo anonimato de los personajes, la simplicidad del lenguaje, incluso la



inexistencia de un ritmo o una rima apuntan constantemente a este nuevo abordaje poético de Novo.<sup>5</sup> Otro poema que consolida este nuevo acercamiento es quizá uno de sus más famosos, transcribo las primeras dos estrofas de “Viaje”, pieza que abre *XX poemas*:

Los nopales nos sacan la lengua;  
pero los maizales por estaturas  
—con su copetito mal rapado  
y su cuaderno debajo del brazo—  
nos saludan con sus mangas rotas.

Los magueyes hacen gimnasia sueca  
de quinientos en fondo  
y el sol —policía secreto—  
(tira la piedra y esconde la mano)  
denuncia nuestra fuga ridícula  
en la linterna mágica del prado. (33)

Resulta interesante contrastar autores que, aunque en una primera lectura tienen semejanzas, dentro de sus poemas aparecen elementos que en realidad los confrontan, si bien no al grado de las confrontaciones grupales que enfrentaron los Contemporáneos, sí lo suficiente para, en cierta medida, confirmar la ya tan manida teoría del “archipiélago de soledades”. Un elemento de comparación es la imagen del escritor, del autor del poema dentro de la misma obra, ya lo hemos visto con Gorostiza y lo estamos viendo con Novo, la desaparición, o, más bien, el alejamiento del personaje poético da pie a una exteriorización plena, el poema deja de estar centrado en quien lo personifica e incluso en quien lo escribe, pues lo realmente importante es lo que en él aparece, todo lo demás, ejemplos ideales de esto

---

5 En *Los Contemporáneos ayer*, Guillermo Sheridan menciona que, por un breve tiempo, Salvador Novo formó parte de la nómina estridentista, no es difícil ver el porqué, quizá su obra es la más juguetona y hasta agresiva con la poética del *status quo*, como ejemplo unas estrofas del poema “Noche”, incluido en *XX poemas*: “Obrero:/ no es que yo sea socialista;/ pero tú has pasado el día entero/ cuidando una máquina/ inventada por americanos/ para cubrir necesidades/ inventadas por americanos.// Yo he oído/ datos que no me conciernen/ y que, de aprender, me harían/ comprensivo, social, explícito/ y Doctor en Filosofía.// Tengo el cerebro o lo que sea/ lleno de polilla de cráneos.” (51)

son “Viaje” y “El faro”, sin embargo, otro poeta trabajaría de manera muy diferente este aparato exteriorizador, poniendo la labor del poeta por sobre la creación, no a la manera huidobriana, pero sí hay detrás un presupuesto semejante: el poeta tiene libertad sobre su obra, es él quien crea el paisaje que canta, Pellicer en “Estudio”, incluido en *Colores en el mar*, de 1922:

Jugaré con las casas de Curazao,  
pondré el mar a la izquierda  
y haré más puentes movedizos.  
¡lo que diga el poeta!  
estamos en Holanda y en América  
y es una isla de juguetería,  
con decretos de Reina  
y ventanas y puertas de alegría. (23)

Poema que en buena medida se contrapone con uno de Novo, también de *XX poemas*, “La renovación imposible”, que transcribo completo:

Todo, poeta, todo —el libro,  
ese ataúd— ¡al cesto!  
y las palabras, esas  
dictadoras.

Tú sabes lo que no consignan  
la palabra ni el ataúd.

La luna, la estrella, la flor  
¡al cesto! Con dos dedos...  
¡El corazón! Hoy todo mundo  
lo tiene...

Y luego el espejo hiperbólico  
y los ojos, ¡todo, poeta!  
¡al cesto!

Mas ¿el cesto...? (35)

La libertad creadora del poeta en el caso de Pellicer queda anulada en el poema de Novo, siendo la palabra, el libro y él mismo una cárcel para sí, para su obra y para el poema. Todo intento de creación en éste resulta un fracaso desde su comienzo, sin embargo no conforma una cancelación del presente ni de la vida fuera del poema, contrario a las vanguardias, donde la palabra libera, en este poema hay una clara concepción dicotómica, platónica, entre la intención de la palabra y su ejecución, entre la intención del poema y su ejecución, así, el poema mismo resulta un epitafio al poema, el poeta va cavando su propia tumba. Comparar “La renovación imposible” —desde el mismo título ya tiene una carga perentoria— con la vitalidad del poema de Pellicer, con la vitalidad constante en la poesía de Pellicer, resalta los elementos contrarios, los que marcan esa individualidad que tanto defendió el grupo, esa misma especificidad que impide hablar de Contemporáneos como un verdadero grupo, o, como los denomina Schneider, esa individualidad que los convierte en una “vanguardia desmentida”.

Sin embargo, siguen siendo un archipiélago. Siempre un conjunto, la poesía de uno impacta en los otros, ninguna poética se impone, como dice Schneider:

Ningún Contemporáneo, sin excepción, propuso legislaciones o estableció mandataria concertación. Nada más alejado de sus intereses que realizar fecundaciones bajo previas exigencias. El concordato queda esclarecido por amistad e intuiciones, por luminosas afinidades espirituales, intelectuales y sociales, cuando no también por la complicidad y el secreto. (18)

Sí, éste es un grupo que no se caracteriza por serlo, sino por las unidades, las individualidades que lo conforman. Sí es un archipiélago y no un continente, no una isla, no un arrecife, sin embargo un archipiélago se define por la congregación de islas, Contemporáneos siempre se definió, desde aquella conferencia de Villaurrutia en el 29, como un grupo, y, como dice Schneider, no unido sólo por la amistad. Las búsquedas estéticas de cada uno de los miembros eran individuales e independientes, no

solitarias ni ermitañas. Habían quienes se arriesgaban y salían de la zona de confort y esos riesgos, y esos libros abrieron el camino para los demás, sí, no podemos ligar ni temática ni formalmente algún poemario de sus compañeros con lo que Gorostiza hace en *Canciones*, pero lo que hizo él abrió el camino para los demás, que apenas iban experimentando, apenas se estaban alejando un poco de la poética con la que comenzaron.

Ya lo mencionábamos, el cambio dentro de la generación viene de varios frentes: la ironía de Novo, la crítica aguda y sin cuartel de Cuesta, la poesía de Gorostiza. La poesía que luego, años después, diera personalidad al grupo, *esa* poesía que lo convertiría en *la* generación que reformó la poesía mexicana, *esa* poesía se gestó en esas licencias, en esas dudas que planteaban en medio de la reunión y para las que nadie tenía respuestas.

## 2. LA ESCALA INEVITABLE *Después de Canciones para cantar en las barcas*

Una de las fábulas más famosas de Augusto Monterroso trata sobre un zorro escritor que, satisfecho con su obra publicada, no pensó nunca en darle gusto a los demás animales pues, pensaba, ~~en~~ realidad lo que quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer.” (100) Para 1964, José Gorostiza ya era ~~don~~ José Gorostiza Alcalá, poeta” y con sólo dos obras en su haber, era un verdadero logro en un medio que tardó en reconocer a otros escritores de breve producción. Pareciera apenas curioso el hecho de que estas dos publicaciones tienen nada menos que catorce años de distancia, que su primer obra ~~tardara~~” tanto en publicarse, que el actuar de don José fuera tan errático respecto a sus compañeros de generación, que, en fin, don José Gorostiza fuera un caso extraño dentro de la literatura nacional, corrijo, dentro de la poesía nacional.

¿Por qué tratar un poemario que tiene casi cuarenta años de diferencia con el que analizamos, por qué escribir sobre un libro que ni siquiera fue pensado como tal? La lógica que venimos manejando en esta tesis es que un escritor, aun los grandes, no conocen su futuro, no saben, en el momento en que están escribiendo u ordenando las piezas de su poemario, que ese libro, ese poema sería el que lo consagre, o sería víctima del desprecio por comparación; pero algo que sí puede tener presente es su pasado, trabajarlo, compilarlo, reasumirlo propio y no como un episodio fútil, olvidable, editable. Si *Canciones* fue un proyecto janiano, que miró desde el presente su pasado y actuó en consecuencia no sólo para presentarlo sino para re TRABAJARLO y entregarlo como una unidad, *Del poema frustrado* es un libro pensado exclusivamente hacia el pasado, con una función metaliteraria divergente pero no

completamente distinta, la presentación del pasado como una explicación del presente, sólo que *Del poema* no reconfigura el pasado, no lo entrega reconstruido, sólo lo fotografía, lo recupera de la memoria.

Para 1964 el Fondo de Cultura Económica publica las *Obras* de José Gorostiza, donde se reúnen tres libros y un discurso: *Canciones para cantar en las barcas*, *Muerte sin fin*, *Del poema frustrado* y el discurso que diera, en 1955, para su ingreso en la Academia de la Lengua, “Notas sobre poesía”. Nos enfocaremos en *Del poema frustrado* más que en *Muerte sin fin* por dos razones: primero, entrar al laberinto de *Muerte sin fin* puede rebasar los límites de esta tesis y, ya lo decíamos desde el primer capítulo, la intención de este trabajo no es otro análisis, otra interpretación del más famoso poema gorostiziano; y segundo, la construcción y la intención metaliteraria de *Del poema frustrado* se asemeja, en cierta medida, ya decíamos, a *Canciones*.

En todas las ediciones de la poesía de Gorostiza, *Del poema frustrado* está entre *Canciones* y *Muerte sin fin*, la razón sería simple, podría ser simple: el poemario (o más bien la sección de la compilación) está formada por una selección de los poemas que publicó entre 1925 y 1939, aun cuando la primera vez que se viera como libro fuera hasta esa edición compilatoria del 64. Ya no tenía que demostrar para esos años, como decíamos, José Gorostiza era ya don José Gorostiza, académico de la lengua, diplomático de carrera, autor de *Muerte sin fin*, y a pesar de eso, o quizá por eso mismo, aparece una sección en la recopilación de sus obras que en cierta medida justifica, o aclara mejor dicho, el camino que siguió desde “Luciérnagas” hasta “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis...”. *Del poema frustrado* podría verse como un prólogo a *Muerte sin fin*, una nota introductoria que, como ocurre con Gorostiza, está vertida en verso y en práctica, sí, “Notas sobre poesía” en buena medida aclara la visión

poética del autor, pero también existió un camino y esa jornada no es posible explicarla, no es posible narrarla o ensayarla: la explicita en su poesía. Busca, entonces, comprobar la certeza de que no vino de la nada su poesía, el cambio entre *Canciones para cantar en las barcas* y *Muerte sin fin* tiene un proceso, pareciera que busca refutar el lugar común en su crítica que Luis Mario Schneider, aún en 1968, cuatro años después de la publicación de sus *Obras*, sigue argumentando:

La evolución poética de José Gorostiza representa un hecho bastante singular, por no decir bastante excepcional. El primero es la sorpresa que recibe el lector o crítico por el brusco cambio que observa desde el juego un tanto banal de *Canciones para cantar en las barcas*, hasta el cósmico mundo estético de *Muerte sin fin*; sin lugar a duda el poema más trascendental de la poesía en México. (2)

*Del poema frustrado* está construido como un libro, aunque en realidad nunca se publicara como tal, tiene una disposición, o, más bien, pretende tener una disposición estructurada: el poema abre con un “-Preludio” y cierra con un “-Épodo”, poemas que por el solo título podría interpretarse que fueron escritos por Gorostiza con la intención de que formaran parte del poemario, o que, mejor dicho, conformaran una parte importante en su estructura,<sup>6</sup> no sólo por sus títulos, sino por el estilo, la poética que sigue “-Preludio” podría ser, sin problemas, no el preludeo al poemario del que forma parte, sino podría ser el preludeo a *Muerte sin fin*, tan solo los cuatro versos finales:

¡mírala, ausente de toda palabra,  
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,

---

6 O que, mejor dicho, con la intención de que en algún momento formarían parte de un poemario, pues revisando *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez data “-Preludio” en 1936, tres años antes de la publicación de *Muerte sin fin*. Aunque sabemos que *Del poema frustrado* está construido con poemas que Gorostiza publicó en revistas o que tenía en mente que en algún momento formarían parte de algún proyecto, no hay manera alguna de saber a cuales, qué buscaba al planearlos y, menos aún, qué impidió no llevarlos adelante.

m[í]ra[l]a<sup>7</sup> cómo traza  
en muros de cristal amores de agua! (95)

No dejando de lado la relación entre música y poesía, Gorostiza abre *Del poema* con “Preludio”, que cumple la función que su título le confiere; y, un poco más técnico, nombra “Épodo” a lo que, si siguiéramos en lenguaje musical sería más una coda, pues esta última pieza del poemario suma en realidad dos estrofas del primero, así como en música, la coda es el tema principal al que se recurre a lo largo de la sinfonía y, por lo general, con el que se cierra la pieza. Sin embargo, más allá de estos dos poemas pareciera no haber un trabajo editorial tan cuidado y planificado como ocurrió con *Canciones para cantar en las barcas*, Edelmira Ramírez hace una anotación antes de empezar *Del poema frustrado*:

Aparte del valor de cada poema independiente, este libro tiene una importancia especial por su construcción como poemario. El “Preludio” y el fragmento del mismo que aparece como “Épodo” intentan determinar la unidad de todos los poemas en torno a la palabra y la poesía: a Gorostiza no le parecía válido reunir poemas sueltos sin relación entre ellos en una sola publicación, como había afirmado en 1955, y sólo de esta manera logró rescatar textos que había excluido de otros poemarios o que formaban parte de proyectos inconclusos (41n)

Y en buena medida, ese par de poemas no sólo estructuran el poemario sino que le dan un tema central, como Edelmira Ramírez escribe: la palabra y la poesía. Sin embargo, entre los poemas que cierran y abren, la historia es diferente, aunque muy breve (son ocho poemas, dos de ellos segmentados en varias “escenas”) carece de un trabajo editorial como el que vimos en *Canciones*, es posible distinguir los diferentes periodos a los que pertenecen cada uno de los poemas y el cambio, el orden

---

7 En la edición que tomamos como base, *Poesía y prosa*, a cargo de Miguel Capistrán y publicada por Siglo XXI, hay una errata evidente, pues en vez de “mírala” aparece “mirara”, revisé otra edición de *Del poema frustrado*, *Poesía*, editada por el Fondo de Cultura Económica para comprobar la corrección.



cronológico, pareciera imperó en su disposición, de nuevo cito a Edelmira Ramírez:

Todos [los poemas que conforman *Del poema frustrado*] habían aparecido antes en revistas, con una diferencia de hasta veinte años, y los cambios en el estilo son notorios. “Adán”, “Espejo no” y “Lección de ojos” tienen muchas afinidades con los poemas de *Canciones para cantar en las barcas*, mientras que “Preludio” y “Presencia y fuga” son muy cercanos a *Muerte sin fin*. “Declaración de Bogotá”, aunque también trata el tema de la poesía, como los dos anteriores, y tiene afinidad con “Preludio”, muestra una flexibilidad mayor en los motivos de sus metáforas, recogiendo algunas imágenes tratadas en *Canciones...*, pero desarrolladas con función distinta. (41n)

Algo que llama la atención en *Canciones*, desde su comienzo, es la ordenación “anormal”: los poemas se reunieron no de acuerdo al año o al gusto del poeta, sino siguiendo un claro patrón estético para que, a través de esa disposición, la lectura de quien abra el libro está dirigida por el escritor, ya lo explicábamos en la segunda parte de esta tesis. El “excelente editor de sí mismo”, don José Gorostiza, en *Del poema...* decide irse más por el lado cronológico, los poemas siguen un orden ahora sí “regular” para un poemario compuesto por elementos ya publicados y lo que en *Canciones* era planeada disposición, en *Del poema...* es presentación. Es imposible no dejar de pensar en qué ocurrió o por qué decidirse a publicar un poemario con tan poca planeación, si bien el silencio de publicaciones en Gorostiza siempre es una señal más que un vacío —veinticinco años hay entre *Muerte sin fin* y la compilación de la poesía de Gorostiza donde aparece por primera vez el poemario.

Ya mencionábamos algo que es necesario recalcar: la función que cumple *Del poema...* dentro de la compilación de la poesía gorostiziana. A diferencia de *Canciones* y *Muerte sin fin*, no fue publicado como un libro independiente, no tiene en la portada su título, forma más parte de la compilación que un ente separado, completamente independiente, lo podemos ver con el lugar que ocupa siempre dentro de las ediciones de Gorostiza.

Por lo general, una antología o una compilación está en orden cronológico para seguir —en orden” el proceso estético del poeta en cuestión, caso prototípico de esto es la *Constancia poética* (1959), que forma parte de las obras completas de Alfonso Reyes (tomo x), donde para Reyes —él mismo editó su *Constancia*— es el orden cronológico lo que guía el ordenamiento; y *Libertad bajo palabra* (1960), de Octavio Paz, una suerte de híbrido entre la antología y la compilación que ya hemos tratado en la tesis, guiada por un patrón estético, pero no hace a un lado completamente la cronología: —El libro está dividido en cinco secciones. La división no es cronológica (aunque tiene en cuenta las fechas de composición), sino que atiende más bien a las afinidades de tema, color, ritmo, entonación o atmósfera.” (9)

Por lo general, las compilaciones mantienen en cierta medida el orden cronológico de los títulos más que de las fechas de creación de los poemas que los componen, por lo general. Tratar con un Gorostiza editor es sinónimo de saber que las cosas no serán normales, pues siempre tiene en mente al lector, no sólo como un agente activo dentro de su poesía, sino también como pieza clave para la construcción y disposición de sus poemarios. Si bien *Del poema...* no fue publicado hasta 1964, los poemas que lo conforman fueron escritos antes de la publicación original de *Muerte sin fin*, no es gratuita la posición en la que se encuentra en sus *Obras*, el poemario cumple una muy evidente función metaliteraria: servir como puente entre el José Gorostiza de *Canciones para cantar en las barcas* y el José Gorostiza de *Muerte sin fin*. Como decíamos al principio del apartado, Gorostiza está consciente del —salto” entre estos dos poemarios, al pensar en su compilación no podía permitirse un cambio tan radical sin avisar al lector, como hiciera en —Otras poesías” dentro de *Canciones*,<sup>8</sup> *Del poema...* sirve de

---

8 Véase el apartado C. EL CANTO ES EL VERSO, de la cuarta parte de esta tesis (pp 101-109)

antesala, como un aviso y una advertencia para el lector: pudo haber escrito un ensayo, pudo hacer una breve recapitulación sobre qué ocurrió en esos catorce años, pero decide explicarnos en verso, narrar en estrofas, hace lo que mejor hace: poesía y edición.

Viendo la imagen completa (esto es, el índice de las *Obras*), en *Del poema frustrado* se repite en cierta medida la tesis que sostenemos sobre *Canciones*, sólo que *a posteriori*: si *Canciones* fue un libro planeado a profundidad para poner a conversar varias poéticas, un libro que explicita el rito de paso de Gorostiza —pensado desde los poemas que lo conforman hasta la disposición tanto de los poemas como de las secciones—, *Del poema frustrado* explica el cambio en la poética de Gorostiza, no hace al lector su cómplice, sino que le da un testimonio de lo que ocurrió en ese tiempo, más que una negociación es un recuento, más que un diálogo es un discurso.

Jorge Ortega, en un breve ensayo para *Letras Libres* aborda el tema de *Del poema frustrado* como un estadio en la poesía de Gorostiza:

Lo que pretendo señalar es la calidad simbiótica de una escritura cuyas etapas integran un sistema de vasos comunicantes. Me refiero a la sutileza con que la expresión poética popular alterna y convive con los rasgos de la culta. Si en *Canciones para cantar en las barcas* destacan la versificación de arte menor y la estrofa castiza, *Del poema frustrado* ostenta con lucidez el manejo de los metros de sílabas impares propios del arte mayor. *Muerte sin fin* es la culminación del ejercicio de tales recursos, pero con la variante que implica reutilizar los modelos folclóricos en los interludios a los que acuden la seguidilla, derivada de las jarchas mozárabes, y el romance. Igualmente, *Canciones para cantar en las barcas* acoge indistintamente serventesios, liras, sextinas y madrigales, estancias y modalidades poéticas legitimadas por la tradición ilustrada. (54)

Un breve “libro” que funciona más como una parte de otro que como una unidad independiente y sin embargo puede soportar un análisis allende la comparación con los otros dos libros de poesía de José Gorostiza. Lo que venimos diciendo en el plano editorial, o mejor dicho, desde un plano más enfocado

más hacia la teoría de la recepción, Ortega lo apunta hacia el análisis formal, así como Ramírez dirige la atención hacia el estilo, ya la habíamos citado, pero cabe en este momento reiterar el apunte que hace sobre “Declaración de Bogotá”: “Declaración de Bogotá’, aunque también trata el tema de la poesía, como los dos anteriores, y tiene afinidad con ‘Preludio’, muestra una flexibilidad mayor en los motivos de sus metáforas, recogiendo algunas imágenes tratadas en *Canciones...*, pero desarrolladas con función distinta.” (41n) Transcribo un fragmento del poema:

Te hace sonar el aire:  
eres su flauta.  
En 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.  
Te ahoga la sonrisa inescrutable  
en un sabor de té que se azucara  
poco a poco en la pulpa de tus labios  
y te erige, por fin, sonora estatua  
en el rigor de un marinete insomne  
que mate en mis arterias  
y que habrá de batir —¡ay, hasta cuándo,  
mira el amor lo mucho que me duele!—  
un delirio de alas prisioneras. (106)

La función metapoética de la mayoría de los poemas que componen *Del poema frustrado* es evidente desde el título mismo: Gorostiza toma consciencia de la función que cada poema, que el poemario completo, tomará una vez que esté en la edición final de sus *Obras*. Si bien la poesía de Gorostiza gira constantemente sobre la idea de “poesía” —ya sea de manera explícita, como en estos poemas o implícitamente, haciendo *su* crítica, estableciendo *su* postura desde sus versos— es a lo largo de estos seis poemas que se consolida su poesía como un constante cuestionamiento de sí misma que culminará

(pero no podrá responderse) en *Muerte sin fin*.

Edelmira Ramírez encuentra que “Preludio” fue publicado por primera vez en 1936 y en una segunda ocasión en 1940, esta vez con un epígrafe de la *Teogonía* de Hesíodo: “Empecemos por invocar en nuestro / canto a las musas Helicónides...” (43n) y, aunque hombre de pocos epígrafes, éste es quizá uno de los mejores ejemplos sobre la función que ejercen en un poema estos elementos —nombrados por Gennette— epitextuales, pues correspondía perfectamente con el cuestionamiento que guía el poema: la génesis poética, también, y eso no es posible obviarlo, responde a un uso regulado en la poesía: la reutilización, más bien reformulación, de estructuras clásicas. Si bien en su edición definitiva el poeta decide elidir el epígrafe, la intención queda presente, incluso en el título del poema, en la función que cobra una vez que forma parte del poemario. No es posible dejar de mencionar a Ramón López Velarde, que hiciera algo parecido a lo que Gorostiza, llevando ese uso no sólo a un epígrafe, sino enlazarlo con su poesía, transcribo la primera estrofa del 'Proemio' de “La suave patria”:

Yo que sólo canté de la exquisita  
partitura del íntimo decoro,  
alzo hoy mi voz a la mitad del foro,  
a la manera del tenor que imita  
la gutural modulación del bajo  
para cortar a la epopeya un gajo. (222)

Un poco más clasicista en su construcción, este 'Proemio' tanto estructural como metapoéticamente se corresponde con los primeros versos de la *Eneida* de Virgilio:

(Yo que en la tenue flauta campesina  
toqué de joven, y al dejar mis sotos  
hice que el campo obedeciese dócil  
al ávido lobriego, con que supe  
ganar su amor, de Marte hoy las erguidas)  
armas canto al héroe, que de Troya  
prófugo por el Hado vino a Italia...<sup>9</sup> (119)

Gorostiza en algunos poemas de *Del poema frustrado* recupera los elementos más tradicionales que había dejado a un lado en *Canciones*, el epígrafe de Hesíodo, por un lado, los cuatro sonetos que conforman “Presencia y fuga”, por el otro. Y esto hay que verlo no como una regresión a la poética modernista, sino como la continuación de la lógica detrás de la poética de *Canciones*: la negociación con el pasado, la reconfiguración del presente, por qué no, incluso, podríamos considerarla la constante en toda la poesía gorostiziana, a decir de Jorge Ortega: “El aire de sofisticación o alambicamiento que rodea su figura no radica en la elección de un criterio en menoscabo de otro, sino en la fluctuación de ambas prosodias.” (54)

Y es que en realidad no vemos un Gorostiza frente a otro cuando leemos *Canciones* y cuando leemos *Muerte sin fin*. Sí, las formas cambian, pero catorce años entre un poemario y un poema pueden cambiar la forma de hacer la poesía de cualquiera, sin embargo hay algo que no se altera un ápice, algo que es constante al menos en Gorostiza: la manera de acercarse al fenómeno poético. La crítica poética de Gorostiza no está ni en su quehacer dentro de su generación ni en su prosa, es dentro de su propia poesía que Gorostiza hace crítica, es con su propia poesía que exige al lector ser crítico, compenetrarse en ella de una forma que no es regular en la historia literaria nacional: Gorostiza nos encarga a

---

9 Si bien, en nota explicativa dice José Carlos Fernández Corte, encargado de esta edición de la *Eneida*, que los versos entre paréntesis —by no se cree en [su] autenticidad. Su presencia aquí suele explicarse atribuyéndolos a algún gramático o admirador de Virgilio” (119n), esos versos, escritos o no por Virgilio forman parte ya del libro y su entronización.

nosotros, sus lectores, terminar su labor.

## CONCLUSIÓN – EL CRÍTICO RESCATE

---

*Otra vez el mismo encanto  
de juventud por los miembros  
correrá, como una savia  
de la hermosura en el tiempo.*  
Luis Cernuda, “Después”

*Pero se me ocurre que nosotros —tú y yo— tenemos  
algo que decirnos que no puede o no se ha dicho con  
palabras, en conversación, pero que se escribirá. En  
una conversación se dicen cosas pasajeras. En una  
carta se quiere hablar fuera del tiempo, un poco en lo de  
uno, con la carta es monólogo siempre.*  
Carta de Bernardo Ortiz de Montellano a José Gorostiza,  
25 de octubre de 1927



En una tesis ~~normal~~”, las conclusiones son el lugar para renovar los agradecimientos, para hacer un resumen de todos los capítulos, recordar las herramientas teóricas utilizadas y, por lo general, esbozar los caminos que no se siguieron por tiempo, por extensión, por pragmática pero que ~~son necesarios~~”. Sin embargo, esta conclusión no será ~~normal~~”, más que escribir sobre lo ya expuesto en la tesis, creo pertinente describir los problemas a los que me enfrenté al hacerla, pues lo veo como un ejercicio necesario no para el proceso de titulación de este licenciante, sino también para entrar en congruencia con todo lo mencionado sobre *Canciones para cantar en las barcas*: más que sobre el libro, el análisis poético, formal, de los elementos que lo componen, se trabajaron los conflictos, las dificultades, los silencios, todo lo que alrededor del libro permeó en su lectura, y por tanto en la nuestra.

La intención última de esta tesis, ya lo decíamos desde la Introducción, fue salvar a *Canciones para cantar a las barcas* de la memoria, reconstruir el discurso alrededor del libro para convertirlo no en un recuerdo sino en una lectura presente. Como ocurre con el rescate bibliohemerográfico, fue necesario justificar esta empresa, explicar el valor que tuvo para su generación y lo que aporta, hoy, al lector que por primera vez se acerca a *Canciones* (inocente de mi parte sería decir que el lector que se acerca a leer este libro lo hace por primera vez a la obra gorosticiana). Este ~~rescate crítico~~”, como me tomé la libertad de llamar al ejercicio que desarrollo en la tesis, propone otro tipo de acercamiento al fenómeno poético —en parte por aquello que el libro exigía, en parte por mis propias obsesiones—, no centrándolo tanto en el poema en sí como en el complejo juego de fuerzas que es en realidad el campo intelectual de cualquier época; descentralizando el poema se abren múltiples posibilidades de lectura del mismo, por muy contradictoria que suene la idea, pues, ya lo decía en el cuerpo de la tesis, la escritura no es un acto solitario ni una labor exclusivamente meditativa: el publicar un libro, el escribir

reseñas, el conocer a otros poetas y salir a beber con ellos... la vida del autor fuera de su obra se imbrica con ella tanto como lo hacen sus lecturas, sus afiliaciones estéticas o sus afiliaciones políticas.

Queda claro en mi tesis que no propongo un análisis micropoético, no centro mi atención ni mi aparato crítico en disecar el poema, estudiar sus partes, comprender el funcionamiento interno de lo que a lo largo de la tesis nombré como una maquinaria que ~~aparenta~~ "facilidad", sin duda los poemas de *Canciones* soportan un análisis de ese tipo y definitivamente enriquecería a este trabajo un análisis micropoético, pues también abriría otras posibilidades de lectura, de interpretación, diferentes o en resonancia con lo aquí expuesto. Ya lo decía, decidí alejarme de este tipo de estudios porque ese es el acercamiento que rige los estudios poéticos y no respondía, o no creo que responda, varias preguntas que *Canciones* formula al lector: las diferentes poéticas, la disposición de los poemas, el contexto mismo de publicación, el ya tan nombrado olvido que rodeó al poemario, temas como estos hubieran quedado fuera de un análisis meramente poético. La utilización de estas nuevas herramientas críticas (algunas, otras ya presentes desde hace mucho en otros ámbitos de la crítica literaria) permite centrar la atención ya no en la fina maquinaria que es el poema, sino en lo que le rodea: desde el libro mismo, el libro como objeto, hasta el campo intelectual que recibe el poemario, que lo reseña, critica, lee o ignora.

A lo largo de la tesis se mencionó que, para leer a plenitud *Canciones para cantar en las barcas*, es necesario leerlo con (y como) una edición crítica, sin embargo es necesario, aquí en las conclusiones, refinar un poco esta aseveración: para leer a plenitud *Canciones para cantar en las barcas* es necesario leerlo desde los ojos de un editor, con los mismos ojos, sería lo ideal, con los que Gorostiza entregó las galeras finales al impresor. Al ver así al libro hacemos un ejercicio ~~en~~ "reversa"

del normal proceso de edición-lectura, se problematizan las decisiones editoriales de Gorostiza (la disposición textual, el orden de las secciones y de los poemas...) y podemos ver el envés de *Canciones*, podemos interpretar bajo esta diferente perspectiva un libro, de nuevo, en apariencia fácil. Algo se asemeja esta aproximación al paratexto genettiano, es imposible tomar en cuenta sólo el cuerpo del texto, sólo la parte “dura” de la literatura para comprenderla, pero también, creo, amplía el mismo concepto del paratexto, si para el crítico francés es aquello que rodea al texto (título, epígrafes, tipografía, editorial, reseñas...) también creo que es dentro del texto mismo donde también hay elementos que le son ajenos y éstos afectan grandemente nuestra lectura, la comprensión que tenemos de él; Gorostiza tenía plena consciencia de ello, su enorme capacidad editora es otra pregunta más y otra posibilidad de aproximación a un texto como *Canciones para cantar en las barcas*.

La edición crítica de Gorostiza realizada por Edelmira Ramírez, *Poesía y poética*, apareció en toda la longitud de esta tesis como una herramienta más que como una pieza de bibliografía, y es que una edición crítica tiene que ser utilizada como tal: un buen trabajo ecdótico que no haga miramientos a la imagen incólume del poeta, que no quiera limar las asperezas del personaje, pues la labor de una investigación tan profunda como es una edición crítica implica justo eso: reconocer todos los aspectos, cada uno de los errores, las correcciones, las incongruencias que lo conforman; esta imagen del poeta perfecto, nacido ya con un valor definitivo para la historiografía literaria ha hecho que el trabajo crítico realizado sobre ellos sea más para remozar el altar que ocupan en el Panteón literario que para repensar nuestro acercamiento a sus obras, a su propio contexto, a la manera en que construimos esos altares.

La edición de Ramírez no sólo facilitó la investigación, sino que la hizo posible: algo tan simple como las fechas de publicación de los poemas que conforman *Canciones* hizo evidente que este libro

tan menospreciado no era en realidad un juego o un entretenimiento en lo que aparecía la gran obra gorostiziana; esas mismas fechas, que ya desde pequeños artículos —como “Los primeros poemas de José Gorostiza” de Luis Mario Schneider, que también mencioné varias veces en esta tesis— se hacían ver como bastante curiosas, por decir lo menos, y permitieron argumentar y consolidar una lectura que sólo se guiaba por intuiciones. Es irónico que *Poética y poesía*, herramienta axial para mi investigación, no sea un libro que se pueda adquirir, que sólo exista un solo ejemplar en la Biblioteca Central de la UNAM, y que la única forma de trabajar con él sea por medio de fotocopias o por Googlebooks.

José Gorostiza Alcalá es de esos nombres que siempre formarán parte del muro de los héroes de la literatura nacional, y es la misma vitalidad de su obra, el mismo enigma que dispara su lectura, el que, creo, nunca dará por sentada su producción, ni en la crítica ni en los lectores, y, claro, *Muerte sin fin* es de esos poemas que no requieren en realidad una defensa o una promoción, su fama misma, el cortejo que a lo largo de los años se ha sumado a su paso convoca a nuevos lectores, quizá sean necesarias nuevas plataformas, nuevas aproximaciones para estos lectores que llegan, pero una cosa es la presencia constante de la poesía de José Gorostiza y otra la crítica sobre José Gorostiza. Esta propuesta de análisis desde los alrededores y hacia dentro de *Canciones* bien podría ser aplicable a *Muerte sin fin*, a la gran obra gorostiziana, a la que en realidad no se le pregunta cómo fue su recepción, qué movió o que ya estaba movido para que el campo intelectual aceptara y, prácticamente, de inmediato la convirtiera en el pilar de la poesía mexicana que es hoy, una lectura abierta que no se centre tanto en, de nuevo, la maquinaria del poema sino en su instalación, en el montaje de sus piezas y del conjunto.

Un constante problema en el estudio crítico de la poesía mexicana es que no existen los medios para hacerlo, salvo contados casos. Trabajar un poemario, la obra de un autor, prácticamente cualquier autor, casi implica elaborar una edición crítica que no se publicará, hacer un trabajo de contextualización que no puede hacerse más que a pedazos, como un *collage* en el que uno espera no encontrar un dato que contradiga toda la hipótesis —o uno que sorprende no haya sido tomado en cuenta. Esta falta de herramientas críticas podría fácilmente ser explicada por el círculo vicioso del mercado editorial: la poesía no se lee, la poesía no se compra, la poesía no se estudia; pero es imposible obviar el peso que tiene tanto en la historiografía literaria nacional como, y aquí está lo más importante, en el juego de poderes dentro de la Academia.

Sin una actualización a profundidad no sólo de las maneras de acercarnos al fenómeno poético, sin las herramientas para que éstas sean impulsadas y no obstaculizadas, sin una disposición general a cuestionarnos constantemente todos los elementos que damos por hecho —la manera en que el canon se construye, la delimitación de “territorios” de estudio...—, la crítica de poesía mexicana puede permanecer como ahora: clausurada por los mismos grupúsculos que trabajan los mismos temas de los mismos autores, que sí cambian las etiquetas, pero no lo esencial.

Y es que el problema no sólo está en que la crítica sea la anquilosada, el problema es que esa poesía, esos poetas a los que poco falta que les coloquen una “marca registrada”, se alejan más y más del lector, se convierten en botines de guerra y, como tales, están tácitamente prohibidos a cualquiera. A nadie beneficia esta crítica más que a quienes la elaboran.

Puede que los nombres colocados en el pedestal del Canon Nacional (así, con mayúsculas) estén ahí para no ser leídos, puede que esa etiqueta más que beneficiar, afecta su lectura: todos sabemos

quién es sor Juana, lo importante que es –Muerte sin fin”, la vitalidad de las crónicas de una ciudad naciente en Gutiérrez Nájera, pero su lectura queda, si acaso, como un punto de repaso en las materias de la carrera. Puede ser que esa vitrina que hemos construido esté ahí no para hacer apreciable lo que contiene, sino para que tan solo sea visto, que permanezca, por medio de su presencia constante, en la memoria colectiva y que sea cuestión de estos pocos hombres y mujeres consagrados el acercárnoslo, decirnos cómo es, cuánto pesa, a qué huele, a qué se parece. Pudiera ser, mejor, éste un momento para replantearnos la función de la vitrina, su utilidad y la posición en la que nos colocamos; si queremos remozarla, destruirla o ampliarla; pudiera ser éste el momento para preguntarnos si, al construir la vitrina, no hemos arrasado con un sinfín de lecturas, de propuestas, de voces no censuradas, si al acotar los límites no hemos callado las diferencias. ¿O es que la vitrina ha cobrado vida propia y dicta lo que debe hacerse para su permanencia?

## ÍNDICE

---

<b><u>ÍNDICE</u></b>	<b>iii</b>
<b><u>DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS</u></b>	<b>v</b>
<b><u>INTRODUCCIÓN: EL RESCATE CRÍTICO</u></b>	<b>ix</b>
<b><u>PRIMERA PARTE: NO ES AGUA NI ARENA LA ORILLA DEL MAR</u></b>	<b>1</b>
1. CONSTRUYENDO LA ORILLA: <i>José Gorostiza y sus Canciones</i>	2
2. DE VITRINAS: <i>La crítica y sus obsesiones</i>	10
<b><u>SEGUNDA PARTE: COMO SE PIERDEN LAS BARCAS</u></b>	<b>18</b>
1. CANTAR EN MARES TURBULENTOS: Canciones para cantar en las barcas <i>y sus complejidades de lectura</i>	19
a. Encontrar una edición	24
b. Paciencia y presencia	25
c. <i>Collage</i>	28
d. Uniformando	33
e. Éstos los que leemos	36
1. Ellos los receptores	37
2. Nosotros los recibidos	41
f. Interlineados	43
g. Encontrar una canción	53
<b><u>TERCERA PARTE: TIENE UN SABOR DE SAL MI PENSAMIENTO</u></b>	<b>60</b>
1. SI QUIERE SER LEÍDO ESCRIBA EN ENDECASÍLABOS, POR FAVOR: <i>De alumnos y maestros</i>	61
2. LAS VOCES IMAGINADAS: <i>Imaginista, Tabladiano</i>	76
<b><u>CUARTA PARTE: UN PUERTO EN LAS ORILLAS DE ESTE MAR</u></b>	<b>90</b>
1. LA VANGUARDIA CON SONRISA DE CANCIÓN: <i>Negociación y renovación</i>	91
a. El símbolo es el metro. “¿Quién me compra una naranja?”	98
b. El metro es el canto. “Se alegra el mar”	104
c. El canto es el verso. “Pausas II”	110
d. El verso es el lienzo. “El faro”	121
e. El lienzo es el libro. “Luciérnagas”	128
<b><u>QUINTA PARTE: UNA CAJITA DE MÚSICA EN LA HIERBA</u></b>	<b>137</b>
1. ABRIENDO VEREDA: <i>Los nuevos caminos trazados</i>	138
2. LA ESCALA INEVITABLE: <i>Después de Canciones</i>	151
<b><u>CONCLUSIÓN: EL CRÍTICO RESCATE</u></b>	<b>xv</b>
<b><u>HEMEROBIBLIOGRAFÍA</u></b>	<b>xxii</b>



## DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

---

*El libro que tiene en sus manos, la tesis que tiene en sus manos, es el resultado de un largo, muy largo proceso. No tanto el comenzar con el título y terminar con el punto final, sino el resultado de cuatro años (le engañaré, lector, haciéndole creer que en efecto fueron cuatro años) de una carrera a la que llegué no solo: apoyado, inspirado, alentado desde tiempo atrás, la secundaria, la preparatoria. Entonces, como se da cuenta, la lista de agradecimientos y dedicatorias sería algo más que interminable y varias páginas de nombres y nombres y más nombres no tienen mucho sentido, así que, si me permite (puede pasar al índice y pasar a la introducción si no me lo permite), mejor narraré este proceso que termina en esta tesis, en el punto final de las conclusiones, en (esperemos) el juramento y el ¡Goya! del examen profesional.*

*Como siempre ocurre, los padres forzosamente aparecen en esta historia, más cuando su hijo, que desde que aprendió a hablar, quiso ser ortopedista. Un buen día, mientras cursaba la preparatoria, me di cuenta que en realidad aprender procesos bioquímicos, nombres de huesos, de fracturas, tamaños y materiales de aparatos ortopédicos no era lo mío; por otro lado, desde pequeño leía, o hacía que leía platicando a quien se dejara, historias que “me inventaba” con las ilustraciones de los libros que estaban en la casa. Llegué con la noticia: quiero estudiar letras y, por un momento, el mundo se les cayó encima, tardaron un poco en reponerse, o más bien, en hacerse a la idea. Desde entonces han estado ahí, apoyándome, dándome un zape cada que me sale lo gramático, regañándome porque en las ponencias no se me entiende nada y, aunque no lo digan ni se den cuenta, recordándome que el que usted, lector, tenga frente a usted este texto es en buena medida por su apoyo, por ellos. Durante ese tiempo difícil en que no se hacían a la idea, y yo no me hacía a la idea que no se hacían a la idea, tuve un apoyo que sin él lo más probable hubiera sido que me arrepintiera y regresara a*

*arreglar huesos rotos: gracias, Lupita, por algo que hiciste y sé que no te diste cuenta del todo.*

*Claro está que en buena medida los profesores fueron los que terminaron de decidirme por este camino, el que llegara con tremenda noticia a mis padres no fue gratuito, desde el profesor Rodrigo de Español en tercero de secundaria, la maestra María Luisa, que me encargó adaptar y luego dirigir una obra escolar, y, principalmente, Alma Rosa Torres, de quien aprendí esa pasión gratuita y pura por platicar sobre los libros, la entrega hacia sus alumnos y esa necesidad de transmitirles ese fuego. En la facultad las clases fueron totalmente diferentes, grupos enormes de cien o grupos de cinco, trabajos para los que, las más de las veces, no estábamos preparados, profesores que jamás se aprendían tu nombre y de los que, por lo general, no aprendías nada; sin embargo siempre habían unos que cambiaban la manera en la que comprendíamos las cosas, que llenaron esos vacíos que cargábamos desde la secundaria, que te cuestionaban y te hacían dudar de todo y que además se sabían tu nombre, maestros como Mariana Ozuna, mi asesora, o mejor dicho, mi guía y acompañante por este paseo por el Purgatorio, Ariel Arnal, Graciela Cándano, Gustavo Lizárraga, Dolores Bravo, Mónica Quijano y muchos otros que no son menos –y harían que esto, que no iba a ser una lista se convierta en tal. Hago un espacio aquí para agradecer especialmente a Pável Granados que me dio la oportunidad de trabajar con él, porque de una de nuestras pláticas surgió la idea original de esta tesis; también aquí y ahora agradezco a Raquel Mosqueda por todo el apoyo y la confianza que depositó en mí, por darme la oportunidad de dar clases a su lado y aprender tanto de ella, por las pláticas y todo lo que me ha enseñado, por su apoyo en todo sentido, y su constante interés en mi camino.*

*Pasar por la carrera sin las bromas de mis amigos, sin las salidas a bailar y los dos que tres viajes hubiera sido una completa pérdida de tiempo, no sólo porque hubieran sido unos años un poco*

*aburridos, sino que fue también por ellos que está usted, lector, leyendo estos tantos agradecimientos y estas tantas páginas de tesis (ya verá, ya verá); es también por ellos que no caí en el absurdo lugar común del literato “que vive para las letras”, sus constantes burlas, mis malos chistes, el café, los cigarros y la cerveza... Casi cinco años (ya, lector, le dije el verdadero tiempo que tardé en terminar los cuatro años de carrera) y los amigos con quienes comencé esto ya no son los mismos con los que terminé, sin embargo a todos les agradezco haber estado en las buenas, las malas y las mejores. Tres de ellos siempre estuvieron, desde los inicios, bueno, casi: Adrián, Libertad y Briseida, muchas gracias por aguantarme. Otros que siempre han estado, desde mucho antes de que me decidiera por estos caminos, Daniela, Marlene, Ana, gracias por, muchas veces, ser el primer y constante apoyo, ya que estamos en la sección libre de academia, con licencia para ser ligeramente cursis, saben ustedes seis que son y siempre serán mis hermanas (y hermano).*

*Dejo hasta el último, no por menor importancia, sino como en los créditos de una película, donde el director es el que los cierra, a Nidia. Las palabras no alcanzan a decir todo lo que tengo que agradecerle, sabes qué quiero decir cuando te digo “Miau”.*

## INTRODUCCIÓN – EL RESCATE CRÍTICO

---

*Venal & Sons has at last published the long-awaited first volume of Metterling's laundry lists. The decision to publish this work separately, before the completion of the immense four-volume oeuvre, is both welcome and intelligent.\**  
Woody Allen, “The Metterling Lists”

*El epígrafe es como una lejana nota consonante de nuestra emoción. Algo vibra, como la cuerda de un clavicordio a nuestra voz, en el tiempo pasado.*  
Julio Torri, “Del epígrafe”

---

\* Por fin, Venal & Sons acaba de publicar el primer volumen tan largamente esperado de las listas de lavandería de Metterling. La decisión de publicar esta obra por separado, antes de que se termine la inmensa *oeuvre* en cuatro volúmenes, es satisfactoria e inteligente. (trad. Marcelo Covián)

Interpretación, lectura, análisis, rescate, aplicación, estructura, función, forma..., hay muchas maneras de titular una tesis, o, mejor dicho, hay vías para nombrar lo que el tesista pretende hacer en su trabajo y, sin embargo, todo termina siendo lo mismo: toda tesis es una interpretación —un profesor de la Facultad siempre habló de las miles de interpretaciones que todo texto tiene, ¿y qué no todo trabajo literario es siempre y sólo (—sólo”) una interpretación?—. Toda tesis es una lectura, un análisis, en todas se aplica algo; todas las tesis son un rescate no sólo del texto que se analiza, sino de algunas de las herramientas que a lo largo de la carrera se nos dieron, un rescate, también, de uno mismo.

Es más, no sólo las tesis son un rescate, toda lectura lo es; el que un autor, una novela, un poema forme parte del canon literario nacional no implica que todos lo hayan leído, incluso puede ser que ese mismo entronamiento condene la obra a no ser leída, a ser admirada, claro, al ser adorada, desde luego, a ser parodiada, homenajeadas, editada, comprada, ridiculizada, desde luego, ¿pero ser leída?<sup>1</sup>, eso queda en manos de los especialistas, de los que siempre saben lo que están leyendo porque llevan adueñándose del autor (del tema, de la novela) toda su carrera académica. Y en realidad el problema no está en la vitrina donde se colocan al autor, al libro, a la obra, sino en la actitud de los que la vigilan, haciendo parecer que lo que en realidad importa es la vitrina y no lo que ella guarda, como un relicario novohispano, en donde el palillo o la muela es lo de menos si se ve la pieza maestra que la contiene.

Una introducción por lo general trata de resumir, en buena medida, lo que se planea hacer en la

---

<sup>1</sup> Juan Domingo Argüelles en *Estás leyendo... ¿y no lees?* Cuenta la siguiente anécdota sobre, quizá, el más canónico de los libros escritos en español, *El Quijote*: —En España, en 2005, con motivo del cuarto centenario del *Quijote*, se llevó a cabo una encuesta con profesores de literatura que obligaban a leer la inmortal obra de Cervantes a sus alumnos. La encuesta reveló que más del setenta por ciento de esos profesores no había leído jamás una edición íntegra del *Quijote*” (173). Aunque más enfocado hacia el fenómeno de la enseñanza de la lectura, esta cita toca un punto elemental: ¿el *Quijote* es vigente porque se lee, porque nos han dicho que lo es o porque algo (que cuesta decir qué es) se queda mientras se lee?

tesis: se expone y desarrolla una hipótesis que hará girar sus engranes, se explica un poco la estructura del trabajo, e incluso se llega a justificar el porqué uno eligió tal autor, tal obra, tal poema, tal teoría, tal estructura. Sin embargo, ésta no será realmente una introducción a la tesis, pues más que describirla, dar un adelanto que ayude a saltarse unas cuantas páginas, tratará de definir su método de trabajo. Comenzamos esta introducción con una buena muestra de nombres con los que por lo general una tesis es bautizada, pero en realidad ninguno se adapta del todo a lo que aquí se pretende hacer: así que, tomándome la licencia, esta tesis es un “rescate crítico”.

¿Qué pasa con los autores de obra breve, qué pasa cuando, de esa obra, una se convierte en el foco de atención no sólo del crítico especializado, sino de sus lectores en general? Claro, en la historia literaria nacional pocos son los casos de autores con una obra reducida incluidos desde siempre en el Panteón<sup>2</sup>: Rulfo, Vicens,<sup>3</sup> y, no cabe duda sobre eso, Gorostiza. Pongamos el ejemplo de Rulfo: su obra se complementa, ni *El llano en llamas* ni *Pedro Páramo* sufren al compararse; sí, cada quien tiene sus favoritos, pero no es una batalla con un claro ganador, nadie dice “*El llano en llamas* es tan sólo un ensayo, un juego banal antes de la grandiosa novela *Pedro Páramo*”, su narrativa, o más bien, la crítica de su narrativa ha encontrado sin problemas vasos comunicantes entre ambos, la gran aportación de Rulfo a la literatura mexicana no es solamente un par de libros sino, en realidad, su acercamiento a la literatura, una forma nueva de ver, comprender y desarrollar el fenómeno literario. De nuevo regresamos a los críticos, al aparato crítico que apoya o censura, limita o abre posibilidades, esa especie de demiurgo para el que cada palabra se convierte en una regla más de un decálogo que bien rebasado

---

<sup>2</sup> Panteón no en referencia al camposanto, sino al santuario romano donde los dioses de todas las culturas eran adorados.

<sup>3</sup> Si nos permitimos la licencia, porque, bueno, seamos sinceros, con todo y sus dos grandes novelas, Josefina Vicens ha sufrido constantemente cierto desprecio, o más bien descuido, por parte de la crítica.

tiene su número característico. Si con Rulfo no existe ese conflicto entre sus únicas dos publicaciones, ¿qué hace diferente el caso de Gorostiza donde sus obras parecen no poder convivir?

En esta tesis nos proponemos hacer un rescate de *Canciones para cantar en las barcas* —sí, rescate. Si cuando se lee en una tesis, en un ensayo o un artículo, que una obra se rescata de un archivo hemerográfico, de una edición que la echó a perder, de la gaveta de borradores que el escritor guardó en lo más oscuro de su pasado esperando que nadie la encontrara, la idea de rescate tiene el sentido de salvarla para la memoria, así, el texto rescatado es un texto recordado. *Canciones para cantar en las barcas* puede ser un libro que siempre se publica, edita y reimprime, junto con “toda” la demás poesía gorostiziana, pero que sea un libro presente en el recuerdo está lejos de ser cierto. Como perfecta contraposición del caso de la obra de Rulfo, la de Gorostiza no tiene una cancha pareja de pelea, *Canciones* tiene frente a sí una batalla hecha para perderse: el combate con *Muerte sin fin*. Nombramos a esta tesis un rescate crítico porque vamos a traer de nuevo a la memoria, a la lectura, un libro que posee todos los elementos necesarios tanto para ser un gran libro de poesía (cuya lectura puede disfrutarse y que tiene imágenes, versos, piezas que no necesitarían ser rescatadas), como para comprobar que, en el momento de su publicación, marcó un punto de toque en el desarrollo poético no sólo de su autor, sino del grupo completo (que sería) Contemporáneos.

Para realizar este rescate crítico no se verá *Canciones* contra *Muerte sin fin*, pues éste ha sido un error común en la reducida crítica sobre el libro, sino se le considerará independiente, no como un “acercamiento a” sino como un logro en sí mismo, creemos que éste es un libro planeado profundamente, desde su recepción y disposición textual, hasta el acercamiento que el lector original pudo haber tenido; cada elemento que lo conforma funciona a la perfección con los demás, incluso con



lo que es ajeno al libro: compañeros, maestros y el campo cultural en el que apareció. De nuevo, el rescate de *Canciones* es uno frente a la crítica, contra una historia de la crítica que, en buena medida, funciona igual que un archivo histórico, una centena de periódicos, una única edición de treinta ejemplares. Rescatamos, entonces, *Canciones para cantar en las barcas* de y para la memoria.

Desde un principio, desde esta introducción, comienza un diálogo constante con la crítica que se ha realizado sobre y alrededor de la obra de José Gorostiza, pues también “rescate”, en particular un rescate como este, no es hacer a un lado, olvidar o incluso obviar los diferentes [sistemas] interpretativos por los que su obra ha atravesado, sino releerlos y a partir de ellos, junto con ellos, construir este nuevo acercamiento. Mentiría cualquiera que dijera que trabajará de una forma completamente nueva, cien por ciento fresca, a un poeta, a una obra como la de Gorostiza.

La metodología que propongo se aleja un poco del “normal” modo en el que se estudia la poesía en general: no será a través de estudiar formas, rimas y metros, figuras poéticas o retruécanos retóricos que se rescatará *Canciones para cantar en las barcas*, hacia lo que desde aquí apunta este trabajo es más bien a una visión más amplia del fenómeno poético, una que sí incluye el poema, al poeta, pero que no lo aísla de su contexto, que no lo convierte en una “isla de creación”. Creo que si hay algo que cohesionó al primer libro de Gorostiza es una intención metaliteraria: hacer evidente una negociación, un juego de fuerzas, que se gestó en él mismo mientras construyó el poemario; deudas generacionales e interés por las nuevas formas se presentan en un mismo libro que no cede fácilmente al lector incauto, pero este proceso se hace claro al ver y al estudiar el campo cultural en el que se desarrollan tanto poeta como poemario; al mismo tiempo, *Canciones* se conforma como un libro de lectura “simple” por las grandes capacidades editoriales de Gorostiza, éste elemento, poco revisado por la crítica, también nos

fuerza a ver la relación entre el poeta y el lector —aquellos a quienes tenía enfocados como tales y nosotros, en los que nunca pensó tendrían el libro entre sus manos.

Partimos para este análisis, ya lo decíamos, de una suerte de olvido respecto a *Canciones*, sin embargo este olvido está salpicado de breves menciones, de constantes ediciones y reimpressiones, juicios algunos profundos, otros no tanto. El diálogo que planteamos con estos juicios son a la vez para enriquecer la comprensión del fenómeno de recepción y para repasar la tradición crítica que ha rodeado al libro, si bien ya se resumió en buena medida el lugar que ocupa *Canciones* dentro de la crítica, éste ha sido dado por algo, por una guía crítica que en realidad no le dio oportunidad a este libro de defenderse de la ya manida batalla perdida contra *Muerte sin fin*.

Propongo, pues, no hacer una disección de los poemas que conforman el libro, sino abrir el horizonte e incluir todo lo que está y todo lo que estuvo a su alrededor, todas las lecturas y todas las recepciones, son éstas también las que moldean nuestra lectura de un texto, de cualquier texto. Los poemas que conforman *Canciones* serán analizados, sí, pero no a la luz exclusiva de ellos mismos, sino a la par de nosotros, sus lectores, y de ellos, sus receptores, pues la única manera de traer algo a la memoria es fundirlo con nuestra experiencia.

## PRIMERA PARTE – NO ES AGUA NI ARENA LA ORILLA DEL MAR

---

*La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro.*  
Jorge Luis Borges, *Siete noches*

*El mar sin la tierra no tiene gran interés poético;  
es más bien una lección de moral sobre lo pequeño y lo grande*  
Carta de José Gorostiza a Carlos Pellicer, 1 de julio de 1924

# 1. CONSTRUYENDO LA ORILLA *José Gorostiza y sus Canciones*

No ha sido un día fácil, la Federación de Estudiantes<sup>1</sup> cada vez se enfrenta a más problemas, a los problemas de siempre y que siempre tendrán los estudiantes, que no paran de crecer más ni de ser menos; problemas un tanto complejos porque, además, hay que vincular a todas las Federaciones de Estudiantes que en los últimos años Vasconcelos ha estado fundando a lo largo y ancho del continente. No ha sido un día fácil para el hombre que va entrando a su casa, complicándose por abrir la puerta con una sola mano, con el sombrero, el saco y el atado de cartas que recogió en la oficina, en la otra. Entra, cierra la puerta, deja saco y sombrero en el perchero y comienza a revisar la correspondencia, matasellos y timbres postales de muchos lados, pero no encuentra el remitente que más le interesa, su amigo y paisano recién había salido hacia Nueva York y, siendo la primera vez que viajaba fuera del país, había prometido mantener constante la comunicación.<sup>2</sup> Después de una carta del jefe —que seguía fundando federaciones estudiantiles, ahora en Cuba<sup>3</sup>— encuentra por fin la carta que había estado esperando: José está, o al menos estaba al momento de escribir la carta, camino a La Habana, a punto

---

<sup>1</sup> Desde 1918, Carlos Pellicer comienza una carrera entre política y social. Como parte del plan de cohesionar a toda América Latina, por instancias de Vasconcelos se fueron fundando federaciones nacionales de estudiantes no como una fuerza política, sino como un conglomerado social panamericano. El ideal del joven comprometido no sólo con su país políticamente, también estéticamente con su cultura, estaba cifrado en Pellicer, según el mismo Vasconcelos (ya por esos años conocido también como «el maestro de América») escribe en el prólogo de *Piedra de sacrificios*, de 1924: «El ideal marcha, acrecentándose en extensiones y en multitudes; ya no se reduce a la aldea, ni a la provincia ni a la patria. Es todo esto, pero ensanchado y convertido en vuelo, un vuelo más que de ave, un vuelo de aeroplano. Desde la nave aérea ha visto Pellicer su América y también la ha escudriñado con la planta del pie que descubre todos los secretos de la tierra y con la mente que contempla la historia.» (Pellicer, 2003, 55, 56)

<sup>2</sup> En *Correspondencia 1918-1928*, Guillermo Sheridan explica el porqué del viaje de Gorostiza a la Gran Manzana: Había sido invitado por Ciro Méndez (padre e hijo), «patrocinadores» de varios viajes a Nueva York para otros compañeros de generación, bien colocados dentro de los exiliados mexicanos en la ciudad —amigos de Tablada, Best Mugard, Barreda y otros tantos—, les ofrecen clases en la universidad de Columbia, la posibilidad de ver representadas sus obras, vivir en plena Quinta Avenida, «todo esto a cambio de que Gorostiza escriba 'en pro de la propaganda religiosa que tanta falta hace ahora por el mundo'» (Gorostiza/Pellicer, 91)

<sup>3</sup> Para el momento en que Gorostiza va camino a Nueva York, primera escala La Habana, Vasconcelos se encuentra también en la isla, como parte de una larga gira por toda Latinoamérica con la misma consigna, autoimpuesta en este caso, que la de Pellicer: aumentar y fortalecer los lazos diplomáticos, culturales (y por qué no) políticos, entre toda América Latina.

de llegar, de hecho. El “querido Carlitos” lee una carta breve, un tanto apesadumbrada, pero nada diferente a la normal correspondencia de José, siempre pensando y lamentando tanto (y quejándose tanto): “Faltan ocho horas para llegar a La Habana, según nos dicen. Para mí esto es la misma cosa siempre: un círculo de agua del que somos el centro. Parece milagro el llegar a alguna parte. ¿No será éste lo que llaman un círculo vicioso?” (Gorostiza/Pellicer, 89)

Hasta el momento en que Carlos Pellicer recibe, lee, relee y deja la carta en el escritorio para fumar un cigarro, José Gorostiza había sido el que menos había publicado de un grupo en el que todos sus miembros, algunos (alguno<sup>4</sup>) desde los dieciséis años, contaban con al menos un libro de poesía; él, apenas unos cuantos poemas en unas cuantas revistas —en todas en las que había participado, en algunas que sus cófrades habían fundado y editado—, unos cuantos ensayos, reseñas, críticas. La labor que hasta entonces había desempeñado era más como un agente impulsor que como un creador; su función, más crítica tanto para con su obra como con la de sus coetáneos, le había permitido tomar distancia, situarse no arriba, sino desde una óptica diferente. Navegaba en un mar de letras sin estar llegando a un puerto: vivía rodeado de literatura que, igual que con el agua de mar, si la bebía corría el riesgo de no parar de hacerlo.

Pueden aventurarse muchas teorías sobre el porqué, aun viendo el ejemplo de Torres Bodet y Ortiz de Montellano construirse un nombre y un espacio en el campo intelectual, Gorostiza se negara a publicar algo más que poemas sueltos en periódicos y revistas dirigidos por él mismo; me atrevo a dar la mía: es justo esta diferente perspectiva que tiene como “fantasma”, como tramoyero del campo

---

<sup>4</sup> En edición de autor, y prologado por González Martínez, *Fervor* de Jaime Torres Bodet sale de las prensas en 1918. Apenas de dieciséis años, Torres Bodet se convierte así en el primero del grupo (que aún no es tal) en enfrentarse de lleno al campo intelectual de la época. Ya tendremos oportunidad de analizar el prólogo de González Martínez, pero el libro en sí fungió como un pretexto para presentarse, dice Torres Bodet en sus memorias, *Tiempo de arena*: “La publicación de *Fervor* tuvo un solo resultado apreciable para mí. Me dio la oportunidad de ingresar en el círculo literario que rodeaba a Enrique González Martínez.” (Torres Bodet, 2002, 100)

intelectual la que le impone desarrollar una postura más crítica sobre su propia producción y sobre la de sus coetáneos, si está en Torres Bodet y Ortiz de Montellano una urgencia por hacerse notar, por llamar la atención de quienes pueden legitimizar su escritura (es decir, sus maestros, las generaciones que los anteceden, que están en ese mismo momento, en el centro del poder cultural<sup>5</sup>), en Gorostiza está la constante reflexión sobre el hacer y el quehacer de los literatos dentro de las fuerzas de acción del campo intelectual. Este repensar y contrapensar cada paso, cada letra, cada publicación, lo hace consciente de la necesidad de cambio, lo hace reconocer el *impasse* en el que se encuentra la poesía de la época. En una pequeña reseña de 1921 escribe:

Cosas así [la lectura de la obra de Jesús S. Soto<sup>6</sup>] me llevan a pensar, por la frecuencia de sus manifestaciones, si llegamos a un punto en el que la literatura mata a la poesía. Dos mil años de tradición literaria pesan sobre nosotros y restan pureza a las impresiones de los sentidos, que ya sólo pueden advertir la belleza en forma estereotipada por el tiempo.

Ante la desolación de nuestra juventud (la mía no es diferente) me entran deseos irresistibles de romper el pasado literario; de mirar las cosas con una primera y limpia mirada, y de formular mi pensamiento en gritos que llamaría: *poemas*. (Gorostiza, 238, 239)

---

<sup>5</sup> Uno de las herramientas críticas que utilizaremos para esta tesis será el estudio de los campos culturales planteado por Pierre Bourdieu. Si lo que estamos analizando es la negociación que establece *Canciones para cantar en las barcas* con su presente y su pasado reciente, no podemos separar el contexto (el campo intelectual) del texto mismo, imbricados, la relación que tendrán estos con las fuerzas de acción que van gestando, o con las ya existentes a las que se unen: —El 'campo intelectual' a la manera de un campo magnético constituye un sistema de fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo.” (Bourdieu, 135) El punto clave en esta tesis es la legitimación, buscada intencionalmente o no por Gorostiza —y cómo fue que el libro logró ésta. Explica Bourdieu: —A medida que se multiplican y diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones [...] y también las instancias de difusión cultural, tales como las casas editoriales, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, así mismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas, como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural.” (Bourdieu, 137) Véase *Las reglas del arte* o *Campo de poder, campo intelectual* del mismo Bourdieu.

<sup>6</sup> Aunque no pudimos encontrar a Soto en el *Diccionario de escritores mexicanos*, en un tomo de biografías, *Forjadores de la Revolución Mexicana*, Juan de Dios Bojorquez escribió una breve reseña sobre Jesús S. Soto (169-172): joven intelectual que se adhirió a las últimas campañas de la Revolución, particularmente la campaña dirigida por el general Diéguez para derrotar a la División del Norte. Fue el encargado de mantener la publicación de su facción, el periódico *Acción*, en la que también trabajaba un joven David Alfaro Siqueiros. Bojorquez menciona dos tomos de poesía: *Alma dispersa*, publicado en Hermosillo, y *Poemas*, publicado en Sonora, los datos que el autor de esta breve biografía nos entrega no permiten que podamos decir sobre cuál poemario es el que Gorostiza escribe.

No es que Gorostiza fuera la voz crítica dentro del Nuevo Ateneo<sup>7</sup> —como sí lo sería Jorge Cuesta una vez cristalizado el grupo de Contemporáneos—; él es voz de sí mismo. Su crítica es hacia su trabajo poético, y éste es el que en realidad habla por él.

¿Cómo salir del callejón sin salida por el que había entrado la poesía mexicana? Los estridentistas habían tomado el camino del rompimiento, haciendo de los deseos irresistibles de Gorostiza de “romper el pasado literario”, una realidad, tomando la iconoclastia como su guía creativa, como su norma máxima. El Nuevo Ateneo había optado por la continuidad: seguir forma, fondo y figura, cambiar de generación pero no de visión, no de misión. La “primera y limpia mirada” que ya ha estado apareciendo en la obra de poetas como Tablada y López Velarde apenas va siendo reconvertida por las nuevas generaciones: los estridentistas la llevan al límite, los neoaeneístas la toman con pinzas, apenas “refrescando” su poesía gonzalezmartinista. Ni por asomo pensar que un lector apasionado de los Siglos de Oro tome la postura de quemar los museos, ni pensar que quien toma la canción y la reconfigura habría de hacer odas a la gran urbe o a algún carro, tampoco pensar que pueda continuar siguiendo la poética y la práctica de los ateneístas.

Un lugar común en la crítica de los Contemporáneos es su particular relación con su pasado reciente: el ya mencionado Nuevo Ateneo, la relación que éste tenía con Vasconcelos, la relación Henríquez Ureña- Novo, Reyes-Villaurrutia<sup>8</sup>, pero no podemos decir lo mismo de la conformación de

---

<sup>7</sup> Conformado por la primera generación de los Contemporáneos (Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Carlos Pellicer), el grupo, o miembros del grupo, publican varias revistas: *San-Ev-Ank*, *La Falange*, participan en la vasconcelista *El Maestro*. Fundado en 1919, es difícil determinar el momento en el que el grupo se disgrega, pues siguen trabajando o publicando bajo una misma guía creativa y un mismo lugar dentro del campo intelectual —o al menos tres de ellos mantienen esto: Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo, pues Gorostiza y Pellicer se separaron pronto del Nuevo Ateneo, persiguiendo sus propias quimeras.

<sup>8</sup> En el primer capítulo, que sirve de introducción a *Contemporáneos ayer*, Rosa García Gutiérrez logra esbozar un amplio panorama sobre esta relación entre generaciones: no sólo el ansia de los neoaeneístas por sucederlos en el centro del campo intelectual, sino también el efecto que tuvo en ellos la influencia (acedémica, crítica y creativa) de personajes de la talla de Henríquez Ureña y Reyes.

la voz propia de la poesía del grupo, las lecturas allende las fronteras formacionales del Ateneo (el original), la crítica que fue consolidando el grupo tan sólo a lo largo de la breve vida de *La Falange* acusa la pausada —pero consistente—, diferenciación del grupo de sus mentores. Es un cambio sutil, la voz no se alzó en las calles, como los mismos ateneístas lo hicieron diez años antes,<sup>9</sup> o los estridentistas lo estaban haciendo en el mismo momento, en este rito de paso a la madurez nadie tuvo que quemar ninguna efigie, no hubo patriarcas asesinados ni momias enviadas a sus sepulcros, pero está dentro de la poesía del grupo, en la evolución de esa poesía.

¿Se puede decidir, de golpe, por una manera de hacer literatura? La idea que a través de la revisión crítica se ha ido construyendo de *vanguardia* es más un despertar repentino:<sup>10</sup> Huidobro un buen día se despertó un tanto desmañado y, en medio de la taza de café se le ocurrió el Creacionismo; Maples Arce después de una severa indigestión provocada por demasiado mole poblano publicó el *Actual n° 1*. Exageración, pero la decisión por tal o cual manera de aproximarse a la literatura, una diferente forma de hacerla, no es cosa de una epifanía. José Gorostiza va llegando a Nueva York, ¿leyó allá a las nuevas corrientes de la poesía estadounidense? No lo sabemos. No hay ningún papel, ninguna carta, ningún poema fechado que haga suponer que tras el viaje a la tierra de los imaginistas<sup>11</sup> fue que pudo construir un poemario como *Canciones*; pudo ser sólo que ese viaje le haya

---

<sup>9</sup> Es de señalar la curiosa similitud entre la gestación del Ateneo de la Juventud y el movimiento estridentista, pues ambos fueron movimientos volcados a la calle, a hacerse ver: El Ateneo tomó las calles (con todas las comillas que puede tener que los “eachorros del porfiriato” tomaran tres, cuatro calles) contra la resurrección de la *Revista Azul*, pues consideraban que era suyo el deber de homenajear al primer fundador de la revista: Gutiérrez Nájera; mientras los estridentistas tomaron las paredes de esas mismas calles, publicando su manifiesto, rompiendo y haciéndose a un lado dentro de la lucha de fuerzas. La calle es su lugar común. Los posicionamientos, es claro, difieren. Vid. *La revuelta*, de Fernando Curiel para una historia amplia del Ateneo, y *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, de Luis Mario Schneider, para una de los publicantes de *Actual*.

<sup>10</sup> Y quizá seamos injustos. La crítica ha tomado por válido el discurso (manifiestos, consignas, publicaciones, libros, prólogos...) de los mismos autores, ¿ellos han decidido olvidar su pasado para hacer más *moderno*, más vanguardista, su posicionamiento, o sólo lo hicieron a un lado con el afán de marcar de manera agresiva, inolvidable —en el sentido más etimológico del término— el campo intelectual de su época?

<sup>11</sup> Glenn Hughes, en un ensayo escrito originalmente en 1931, *Imagism & the Imagist: A Study in Modern Poetry*, casi



dado el último empujón: ya tenía tras de sí la lectura de poetas transgresores de la poesía censurada del momento (Tablada, López Velarde), el bagaje estaba ahí, los poemas que conforman *Canciones* ya rondaban. ¿Cómo, entonces, construyó el poemario?

Quizá en sentido estricto, Gorostiza nunca fue un poeta de vanguardia. No puede llamarse vanguardista la poesía que conforma *Canciones*: el puro título: canción, ¿vanguardista?, no, ¿tradicionalista?, tampoco, un punto intermedio, sí. Ojalá fuera tan fácil que se puedan quedar las cosas así y terminar una tesis en sólo unas cuantas páginas: *Canciones para cantar en las barcas* es un poemario que tomando las formas tradicionales, las reconstruye de alguna manera un tanto compleja, un tanto obvia, para dejar la marca de una obra que tras su publicación, se pueda ya hablar de un nuevo periodo para la poesía mexicana. Punto final.

Y es que no (no sabemos si lamentablemente o no), las cosas no pueden ser tan sencillas. Decíamos que la evolución de la poesía del grupo es la que en realidad nos permite trazar el camino que fueron tomando, pero, cerrando otra vez la visión y enfocándola en José Gorostiza y sus canciones, el proceso de negociación, de “independencia” de su obra es un caso más que ejemplar, ¿por qué? Por el simple hecho de que sólo tenemos un libro de su primera época, uno que no fue pensado como tal, construido como un pastiche de su primera poesía y la más cercana a la fecha de publicación, la misma idea de formar un libro recuperando, reconstruyendo, esa primera poesía —para que ésta se amolde, en

---

contemporáneo al movimiento, escribe un ensayo donde traza la historia, antecedentes y trata de definir el movimiento poético y edita, también, una breve antología con los principales autores del imaginismo. Este libro abre con un párrafo que, para fines de nuestra tesis, no sólo sirve para definir el movimiento sino para incluso explicar el porqué de la afinidad de Gorostiza con él: —A search for the origins of those poetic ideals which culminated a few years ago in an Anglo-American movement known as imagism leads us very far back into literature, as far back, indeed, as the beginnings of poetry [...]. Its sources of inspiration were, chronologically, of two sorts: ancient and modern. The ancient literatures contributing to its ideals were: Greek, Latin, Hebrew, Chinese and Japanese. The modern influence was French.” (3) (—Una búsqueda por los orígenes de los ideales poéticos que culminaron unos años atrás en un movimiento anglo-estadounidense conocido como imaginismo, nos conduce muy atrás en la literatura, tan atrás, de hecho, como los sus orígenes mismos. Las fuentes de las que abreva son, cronológicamente, de dos tipos: antigua y moderna. Las fuentes antiguas que contribuyeron a sus ideales fueron: la griega, latina, hebrea, china y japonesa. La influencia moderna fue la francesa.” La traducción es mía.)

cierta medida, a la nueva voz que ha encontrado. El vacío de publicaciones<sup>12</sup> hace más evidente que busca rescatar una parte de su pasado poético, no tal como lo escribió en un principio, y por ello es necesaria una edición crítica para poder leer realmente *Canciones*, así como también busca presentar, en el mismo ejemplar, esa nueva poética que lo ha animado a por fin tener un libro con su firma. Debemos entender que el concepto de “negociación” no funciona exclusivamente hacia fuera del escritor, si decimos que *Canciones para cantar en las barcas* es un libro que negocia, no es que sólo (“sólo”) esté buscando tender un puente entre generaciones, entre formas poéticas, sino que también, y esto es un punto esencial, es una negociación interna, Gorostiza negocia con Gorostiza: el rescate y reconfiguración de esa primera obra, la edición de los textos, la presentación, todos los elementos que conforman el libro fueron una negociación, que bajo su constante autocrítica, no soportó el paso del tiempo (el paso de *su* tiempo):

Mi libro es un libro de liquidación espiritual. Lo poco que hay en él de mi gusto de ahora fue puesto entonces, cuando hube de preferir entre lo mío de antes. No condeno mi obra, sin embargo. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura. (Gorostiza, 2007, 262)

¿Por qué es tan severo consigo mismo? No lo sabremos, pero puede que esta constante y férrea autocrítica sea una de las mejores herramientas que tenemos para leerlo. El punto de estudiar su primer libro no es tender el puente hacia *Muerte sin fin*, sino establecer la relación que el libro tiene con su contexto, con el campo intelectual en el que se publica, y establecer la relación que tiene con el mismo Gorostiza, dos procesos que, aunque pueden parecer reflejos (Gorostiza hace, primero, la poesía que le dicta el contexto, el ansia de legitimización, y luego, según va conformando el libro encuentra su

---

<sup>12</sup> Vacío en los catálogos de las editoriales, no como colaborador o incluso director de (ya varias) revistas.

propia voz), implican acercamientos diferentes, aunque, como dice el viejo adagio, todos los caminos llevan a Roma. ¿Hipótesis en esta tesis? Es difícil esbozar una pregunta que logre sintetizarla, más bien, esperamos que una frase formule las preguntas.

## 2. DE VITRINAS *La crítica y sus obsesiones*

Uno no llega a José Gorostiza sin conocerlo de antemano, sin tener alguna idea de quién es el hombre, qué tan importante es su poesía dentro del panorama literario nacional. Uno no llega a Gorostiza por otro poema que no sea *Muerte sin fin*, y, siendo sincero, uno (este uno al que usted está leyendo) tardó en encontrar sus otras obras; lo absorbe la magnitud, el laberinto y el mar del vaso, más por el hecho de que *Muerte sin fin* forma parte de ese viejo del Mar que tenemos a la espalda, que nos dice constantemente que, junto con el *Primero sueño* de sor Juana, es uno de los pilares sempiternos de la poesía mexicana. Llegamos y leemos a Gorostiza sí porque construyó, verso a verso, su propia capilla, pero también (y por eso es tan apremiante e impostergable su lectura) porque es de los poetas que se *tienen que leer*, pues esa capilla, lector a lector, se fue convirtiendo en una catedral, un centro de peregrinación.

¿Por qué se rehuye de las primeras obras de los poetas (o de los novelistas o de los cuentistas, o de esos inseguros escritores que son en un principio, generalmente, los grandes autores)? ¿A quiénes y por qué llamamos *primeros* poetas (y a cuáles y por qué sus magnas obras)? ¿Existe el prurito de ver esos primeros pasos?, o ¿por qué, pareciera, el oráculo de Delfos le ha descifrado su destino y el poeta nos esconde a nosotros, sesudos críticos que podemos ir y venir en el tiempo, ese final último para comprobar nuestra teoría?, más que como autores, los grandes escritores son vistos como prestidigitadores que desde el momento que publican su primera obra saben dónde caerá el punto final de su última publicación, hasta dónde llegará el impacto de su más grande libro. Sí, podría ser que sin *Muerte sin fin* no tendríamos memoria alguna de José Gorostiza, podría haberse quedado como otro poeta más con un libro interesante, otra “joven promesa” que nunca dejó de prometer, aun haciéndose

viejo.

Aun cuando los paradigmas críticos con los que Xavier Villaurrutia bautizara al “grupo sin grupo” hayan ido cambiando con el paso de los años,<sup>13</sup> aun cuando los paradigmas críticos con los que grandes lectores y analistas de sus obras leyeron y analizaron al “archipiélago de soledades”, realmente poco ha variado la forma y la intención con la que se les sigue leyendo. Es innegable que obras como *Muerte sin fin* o los *Nocturnos* siguen siendo vigentes, que continúan leyéndose y siguen provocando, sino lo mismo que cuando fueron publicados, sí continúan, se mantienen, y ése es uno de los principales problemas al enfrentarse críticamente con estas obras entronizadas en la tradición literaria: existiendo un *Sinbad el varado* (1948), la lectura de *Desvelo* (1927) pareciera carecer de sentido, viéndose el último como una aproximación, un escaño, en la construcción del primero. No se vaya a extremar la postura, no se está diciendo que sólo aquella obra “muerta” u “olvidada” puede ser analizada, lo que realmente se busca es poner en duda la condición centralista<sup>14</sup> de las obras magnas, dar a notar que seguir considerándolas de tal manera traba, empaña, la postura y el panorama crítico. Poniéndolo en palabras de Walter Mignolo:

La discusión sobre la formación del canon no es más que el resultado necesario de la “doble” naturaleza de los estudios literarios como disciplina. Si estamos de acuerdo en que la “crítica canónica (debería) centrarse en la *función* de las tradiciones normativas en las comunidades de “creyentes”, deberíamos sustituir los problemas normativos que atañen a la (trans)formación del canon por explicaciones que tengan en cuenta las condiciones en las que se forman y transforman los cánones. Preguntas como *quién decide por quién y por qué debería de leerse un grupo de textos determinado* tomarán el lugar de preguntas como *qué se debería leer* (en Sullà, 256)

---

<sup>13</sup> Con el paso de los más de ochenta años que han transcurrido desde esa conferencia de “La poesía de los jóvenes de México” leída en la Biblioteca Cervantes.

<sup>14</sup> En todo el sentido político que “centralista” tiene: buscar *el* autor y *la* obra de éste se convirtió en obsesión para la crítica y, una vez “encontrada”, ésta obra y éste autor centralizan todo el discurso crítico, dejando en la periferia, casi en el olvido, autores y obras (incluso las del mismo autor).

Estamos cambiando el foco de atención: no podemos negar que *Canciones para cantar en las barcas* es un libro que tiene sus fallas, alcanza sus límites, pero tampoco podemos aceptar la lectura de que ésta sea una obra menor; como dice Mignolo, es necesario replantear el *qué* por el *por qué* *Muerte sin fin* es EL poema: ¿qué hubiera pasado si Gorostiza, sin ningún respaldo legitimizador (léase sin haber publicado un libro, y uno como *Canciones para cantar en las barcas*) hubiera publicado *Muerte sin fin*?, ¿por qué o por quién fue decidido que sería la de Contemporáneos la generación axial de la poesía mexicana? ¿Por qué tal, tal y cual obra determinarían el rumbo a seguir de toda intención poética posterior?<sup>15</sup>

Y como se ha estado conformando este primer capítulo, las preguntas parecen inundar cada párrafo, a cada idea le preceden preguntas, de cada pregunta siguen cuestionamientos. No hay nada más peligroso que colocar los objetos más preciados en un altar o en una vitrina; se corre el riesgo de que aquello que se ha encerrado entre vidrios con el afán de protegerlo termine perdiendo su color, gastado por los rayos del sol y el efecto corrosivo del polvo; se corre el riesgo de que, al saberlo siempre presente, el objeto encapillado (altarizado, sacralizado) sea olvidado, dado por hecho tal y como está, sin preguntarse ya de dónde vino, quién lo trajo, de qué está hecho, cómo está decorado. Y no es tanto que el objeto guardado celosamente en la vitrina pierda sus características intrínsecas, sino que es a la vista de los demás, incluso de quienes lo guardaron ahí, que poco a poco va perdiéndose entre comentarios siempre iguales sobre qué bien se ve en la vitrina, que hace buen juego con las fotos familiares, que pareciera un *algo* antiquísimo, que si no había sido de algún lejano pariente recién desembarcado. No son pocos, no son sólo los Contemporáneos los que están encerrados en su vitrina. El canon se vuelve cosa riesgosa para aventurar nuevas lecturas: ¿qué más puede decirse de Paz, de

---

<sup>15</sup> Ya fuera manteniendo la tradición, alejándose de ella, rechazándola, aceptándola, copiándola, como la relación existente entre los escritores argentinos y el centro magnético que fue y es Jorge Luis Borges.

Rulfo, de Vicens, de Azuela, de Gutiérrez Nájera que no hayan dicho ya otros tesisistas, otros académicos, otros escritores? Pareciera que la inclusión en el canon nacional cierra las posibilidades de analizar; pareciera que entre más altos en la jerarquía, más intocables. El juego constante de vitrinas y espectadores, de museos, forma parte inevitable de la misma construcción de un canon, de una lista “legitimada” en donde figure lo más destacado de la producción literaria de la época, del país, de la historia, de la lectura de quien censure la lista; la inclusión de elementos a esta lista sacralizadora no es en sí misma paralizante, sino su recepción crítica, las lecturas que han surgido de esas obras o esos autores. Preocupado por el concepto mismo de la antología poética, José Francisco Ruiz en *Anthologos: Poética de la antología poética*, toca al canon, a la idea de canon, tema inevitable al hablar de un libro como *Canciones para cantar en las barcas*, *per se* seleccionador:

Proponer un canon implica haber adquirido, o asumir, una perspectiva del suceder histórico; de ahí que cuando, por ejemplo, una antología *programática* presenta una nómina de autores jóvenes, aunque el libro en sí finalmente no tenga ninguna trascendencia para la historia literaria, se ejerza sobre él una presión crítica que, en definitiva, actúa tanto sobre los nombres seleccionados y sobre las estéticas implícitas en los poemas como, ante todo, sobre la credencial de *autoridad* del antólogo. En el fondo, y en un sentido muy primario, que no es sólo el de la batalla estética o literaria por el presente, emerge aquí la idea de *formación del canon*. Aunque cuando una antología de la poesía reciente no es otra cosa que una propuesta para un futuro canon, la idea de la *formación* adquiere una faz más propia del cientificismo teórico decimonónico (esto es, *darwinista*) y entiende la idea de la tradición sobre el concepto de *evolución* y no como *acumulación*, cuando se da, de estratos de lectura. (Ruiz Casanova, 150)

En esta cita un tanto larga se cifra lo que venimos hablando: es necesario no destruir vitrinas (no hay nada más viejo que buscar ser moderno), sino replantear la atención crítica, el por qué y para qué, ¿por qué y para qué estudiar esta primera poesía tan constantemente denostada?

Los Contemporáneos son un grupo, lugar común ya para este momento tan temprano del trabajo, al que se le han dedicado un sinnúmero de artículos, de ensayos, de libros, de reseñas; se ha estado

construyendo a su alrededor una vitrina, una bella vitrina, que los preserva en el canon y los mantiene sin mayores exámenes. ¿Trabajos esenciales para comprenderlos? *Contemporáneos ayer*, de Guillermo Sheridan, libro que dibuja un panorama tan detallado sobre los miembros, los nueve más visibles,<sup>16</sup> del “grupo de forajidos”. *Contemporáneos ayer* es un libro recargado no sólo de información biográfica o literaria, se puede leer como una síntesis no sólo de lo que el “grupo sin grupo” pensaba de ellos mismos, sino también las tensiones esbozadas en el campo intelectual,<sup>17</sup> las luchas por el poder que nacerían en el seno mismo del grupo. Ensayos de tal calibre son difíciles hasta de trabajar, nadie duda, es imposible, de la calidad y afán panorámico que logra. Sin embargo, tal afán hace ver a las personas, las obras y los momentos (ajenos a esas personas, a esas obras y esos momentos) como pequeñas hormigas a las que apenas se les puede ver entrecerrando los ojos.

Como dice Pedro Ángel Palou en *La casa del silencio*, lo que se está buscando no es fijar ni determinar, categorizar o encuadrar en una nueva teoría crítica a los Contemporáneos. Lo que sí se busca es verlos bajo una luz diferente; se busca resaltar aquellas esquinas del cuarto que no quedaron iluminadas por el foco de las obras. Palou hace algo que no se había hecho hasta el momento de la publicación de *La casa del silencio*: un intento por analizar al grupo desde las nuevas perspectivas críticas.<sup>18</sup> No podemos comprender el actuar de los Contemporáneos si no se analiza el campo

---

<sup>16</sup> Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen y Jorge Cuesta y, puesto entre signos de interrogación, Carlos Pellicer. Buscando aumentar la nómina tradicional del grupo, Luis Mario Schneider publicó *Otros Contemporáneos*, libro en el que añade a estos nueve los nombres de Octavio G. Barreda, Anselmo Mena, Enrique Asúnsolo y Enrique Manguía: “Hoy, ahora pensar aferrarse a los ‘Contemporáneos’ como grupo, aunque sea de solidez o de individuos sin agrupación, pero de tácita camarilla, es desvirtuar una temperatura de la historia, una época donde muchos protagonizaron y propiciaron idénticas orientaciones. *Ahora sí, una generación indeterminada que necesita sumas y balances. Que hay que revisarla, que debe ser estudiada.*” (Schneider, 1995, 2) El énfasis es mío.

<sup>17</sup> La polémica nacionalista, el Teatro de Ulises... una de las cosas que los Contemporáneos supieron manejar, con habilidad de novelistas, fue la tensión argumental en su propia vida, sabían dónde, de dónde, cuánto y cuándo responder, argumentar, destrozarse a los contrincantes, lamentablemente sabemos el fin de la historia (de su historia).

<sup>18</sup> Nutrido principalmente de la teoría de Pierre Bourdieu, un análisis sociológico del comportamiento intelectual y artístico: la constitución de campos de poder, la legitimización de tales campos, los movimientos y desfases que por tal



intelectual en el que se desarrollaron, ese es el gran acierto de Palou.

En busca de una comprensión más allá de lo exclusivo literario del grupo —aunque, por sí mismo se pintara como exclusivamente abocado a su búsqueda poética—, Rosa García Gutiérrez, en *Contemporáneos, la otra novela de la Revolución Mexicana*, va tras una “lectura ideológica” de la prosa de los Contemporáneos, género que, aunque tocado apenas tangencialmente<sup>19</sup> por el grupo, y, de la misma forma, tratado tangencialmente por la crítica,<sup>20</sup> es parte importantísima para una completa visión de un grupo que, contrario incluso a lo que ellos mismos afirmaban en conferencias y entrevistas, formó parte activa en la construcción del México posrevolucionario, en su consolidación no sólo cultural, literaria o intelectual sino también identitaria; como la misma García Gutiérrez afirma (con más o menos palabras y más o menos conceptos), no es posible seguir viendo la creación prosística de los Contemporáneos como algo ajeno al campo intelectual en el que tanto obra como autores se desarrollaron; particularmente la prosa de los Contemporáneos exige una visión más amplia que la que tradicionalmente se le ha estado dando. García Gutiérrez abre una perspectiva diferente, un punto que, siendo Contemporáneos el grupo que es, se había dejado de lado: no sólo es un grupo literario, no sólo fundan revistas, publican libros y hacen crítica simplemente por hacerla, por abrir el panorama de su momento; la acción literaria tiene una repercusión social, una que va más allá del

---

ocurren... (Véase, *Las reglas del arte* o *Campo de poder, campo intelectual*).

<sup>19</sup> Tangencialmente por Xavier Villaurrutia —*Dama de corazones*, de 1927—, Gilberto Owen —*La llama fría*, también del 27, y *Novela como nube*, del 28—, Salvador Novo —*El joven*, del mismo 1927—, Bernardo Ortiz de Montellano —un par de cuentos— y, en extremo tangencial, por Jorge Cuesta —pues un sólo cuento fue su entrada y salida definitiva del género, —*La resurrección de don Francisco*— del temprano año, para la prosa del grupo, de 1924—. Sin embargo un miembro del grupo, Jaime Torres Bodet, le dedicaría más tinta y publicaciones e, incluso, haría de una obra en prosa su favorita personal, *Sombras* (editada en Madrid en 1937).

<sup>20</sup> La prosa del grupo ha sido vista, la más de las veces, como un error o el “experimento fallido” (Monsiváis), atendiendo más a la comparación de ésta con la novela lírica española (como las “*novelas líricas*” de Salinas o Miró...) y la prosa de vanguardia europea, o comparándola también con la obra poética mayor de sus autores (sobre o a la par de *Nostalgia de la muerte* no puede estar una novelita experimental de unas cuantas páginas como *Dama de corazones*). Pocos son los críticos que buscan romper esta visión del género desatendido de los Contemporáneos, Guillermo Sheridan en *Monólogos en espiral* (de 1982) y el mismo texto de Rosa García Gutiérrez que estamos mencionando, *Contemporáneos, la otra novela de la Revolución Mexicana* (editado por la Universidad de Huelva, España, en 1999).

grupo para situarse en el campo intelectual, aunque el que éste sea independiente o no puede ser una discusión aparte. Esto recuperamos para esta tesis: la literatura cambia no sólo por una búsqueda estética, ni esta búsqueda estética comienza de la nada, ¿qué ocurre en el México que recibe *Canciones para cantar en las barcas*? ¿Qué ocurre en el México que recibe las *Canciones* gorosticianas?

Si estamos hablando de una poética *en negociación*, como el mismo título de esta tesis indica, tenemos que tener en cuenta, muy en cuenta, el estudio del campo intelectual, aunque, como ya se ha planteado, *negociación* no sólo implica que el libro la haga entre los agentes de éste, sino también es un debate constante para y con el mismo poeta. Ahora bien, en el lado externo de la negociación, cabe hacer la pregunta del por qué negociar y no romper, y para esto es necesario el estudio del campo intelectual; las deudas no surgen del aire, los cambios no se gestan en la nada, un reordenamiento en las fuerzas del campo no es sólo replantear formas poéticas, sino el cambio que éste plantea se permea hacia el campo intelectual: toda poética tiene una recepción, toda obra la tiene, toda obra tiene antecedentes y toda obra consecuencias; no podemos ver la negociación interna de *Canciones para cantar en las barcas* sin analizar su recepción, sus antecedentes (tanto poéticos como socio literarios) y sus consecuencias, pues, aunque podría parecer que el primer libro del autor del gran *Muerte sin fin* puede pasar desapercibido, enterrado bajo la pesada sombra del monumento, sólo con ver que después de su publicación la poesía de sus compañeros comienza a arriesgarse más, a experimentar y reconfigurar formas tradicionales, cobra sentido y su propio peso (propio, independiente del tonelaje de *Muerte sin fin*). *Canciones*, es cierto, no genera una escuela, no tiene alumnos ni quien siga el camino que con su sola publicación ha abierto, pero sí mueve a cambiar, cada uno según sus propias obsesiones, siguiendo sus propias búsquedas.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Ya se profundizará en las consecuencias de *Canciones* para la "poética" del grupo (que si bien no podemos decir que hay

Decíamos que la negociación tiene dos sentidos: uno, el extraliterario, el que sale de los forros del libro y se planta en el campo intelectual; el otro, el lado interno, el plenamente literario, podemos hacer un análisis socioliterario profundo para desentrañar y desenrollar madejas que guiaron laberintos. Pero sólo describiríamos el laberinto, para qué pero no cómo se construyó, no veríamos al minotauro, ni a Teseo ni a Ariadna. Para que la pura idea de negociación funcione, hay que comprender a fondo la poética misma de *Canciones*, lo que Gorostiza cedió a su pasado y lo que impuso de su presente, ¿cómo construir algo nuevo sin cuestionarse a sí mismo?

---

una poética de Contemporáneos, sí podemos hablar de ciertas “etapas poéticas”), pero hay que señalar que el cambio que provocó *Canciones para cantar en las barcas* dentro del campo intelectual completo, fue tan profundo que incluso un maestro —EL maestro—, Enrique González Martínez, publica apenas unos meses después de *Canciones*, un poemario (*Las señales furtivas*) en el que, en algunos de sus poemas, altera un tanto su poética, aunque no cambia los aspectos esenciales de ella, un ejemplo, “El vigía”: “Un cerebro... / Un corazón... / Y en medio de la rosa de los vientos, / mi angustiada interrogación...” (González Martínez, 1995, 37)

## SEGUNDA PARTE – COMO SE PIERDEN LAS BARCAS

---

*A book is known by them that read  
That same. Thy public in my screed  
Is listed. Well! Some score years hence  
Behold mine audience,  
As we had seen him yesterday.<sup>1</sup>*  
Ezra Pound, *Famam librosque cano*

*Tu voz, hoz de eco,  
es el rebote de mi voz en el muro,  
y en tu piel de espejo  
me estoy mirando mirarme por mil Argos,  
por mí largos segundos.*  
Xavier Villaurrutia, *Poesía*

---

<sup>1</sup> –Un libro es conocido por los que leen / ese mismo libro. Tu público en mi invectiva / está catalogado. ¡Bien! Dentro de veinte años / contempla mi audiencia, / tal como la vimos ayer.” Trad. Jesús Munárriz y Jenaro Talens.

CANTAR EN MARES TURBULENTOS  
Canciones para cantar en las barcas y *sus complejidades de lectura*

¿Qué, o qué tanto, implica leer poesía? Uno abre un libro de poemas y, teniendo el enorme peso académico que años de estudio nos han dado, que, mejor dicho, nos han tatuado, cuesta trabajo desprenderse de lecturas y lecturas, de teorías y herramientas de análisis, de biografías, polémicas y cánones. Cuesta tanto trabajo que poco a poco uno se olvida que la lectura es más un acto de pleno y puro gusto, voluntad propia y plena y pura, que si uno escogió tal o cual autor o libro para trabajar su tesis fue, finalmente, porque le gusta, incluso (podría decirse) porque le apasiona. Haciendo una tesis la cosa se complica, pues la lectura de los libros de poesía que se pretenden analizar complejiza tanto el hecho mismo de la lectura, que ya el gusto y la voluntad se quedan enterradas bajo páginas y páginas de bibliografía, de opiniones, de crisis de no saber bien a bien hasta dónde se llegará, o si se está llegando a algún lado. Y entonces viene un punto ineludible: las quejas y lloros con el asesor y los regaños del asesor y el ponerse a releer ese autor, esos libros, esos poemas preguntándose por qué es que a uno se le ocurrió elegir poesía, o por qué esta carrera, y no simplificar las cosas estudiando Administración de empresas —quizá suponiendo que tratar con números y procesos burocráticos sea más simple que salir de un atolladero crítico, o de un crítico atolladero.

Siempre pasa en esos momentos (estos, mientras se va escribiendo este capítulo) que uno sale a la calle, un poco harto, con unas ganas brutales de abandonar todo y poner una tortería. Después de varias cuerdas, cigarros y tratar de poner en calma la mente, que en blanco es imposible, sale por ahí un libro que compró con el pretexto de necesitarlo para la tesis. Puede seguirse o no el lugar común de la casualidad al abrir al azar el libro y encontrar una cita, pero siendo más honesto, después de apenas empezar a leer, aparece una de esas epifanías que se necesitan para no poner la tortería y continuar con

esta tesis:

Leer de muchos modos, según lo pida el texto y el ánimo del lector, puede ser otro método: el de leer por gusto. Cuando se lee por gusto, la verdadera unidad metodológica está en la vida del lector que pasa, que se anima y se vuelve más real, gracias a la lectura. ¿Cómo leer poesía? Embarcándose. Lo que unos lectores nos digamos a los otros puede ser útil, y hasta determinante. Pero lo mejor de la conversación no es pasar tal juicio o tal receta: es compartir la animación del viaje. (Zaid, 2009, 11, 12)

Después de varios meses de estar estancado, perdido en el jardín de las bibliografías que se bifurcan, el gusto de leer del que habla Gabriel Zaid había quedado afuera, descartado y perdido en alguna intersección, entre que había que leer teoría, obras contextuales e historias literarias. El placer de la lectura, el gozo de la lectura, claro que no es por o para ser o ponerse feliz —y mejor ejemplo de eso es el gozo de leer a José Gorostiza—, es por el placer mismo, el gozo simple, hedonista, ocioso y vicioso que es la lectura, un fin en sí mismo que desde luego se contradice con el hecho de estar haciendo una tesis o de estar redactando un ensayo, pues leer en este caso no puede ser solamente leer, se tiene que desentrañar un misterio,<sup>2</sup> o sacudir el polvo del estante, o simplemente llevarle la contraria a los otros tantos libros (como también dice Zaid, en otro contexto, aunque funciona, «¡os demasiados libros!»). Hay que desenterrar el gusto, el hedonismo de leer. Como toda adicción, nos hemos armado de un ritual para empezar: un buen lugar del cuarto —a falta de biblioteca—, una taza de café recién hecho, un vaso de agua, alguna música que permita no escucharla y una cajetilla con los suficientes cigarrillos para el viaje. Si se puede hacer una lectura gozosa para una tesis, se debe de hacer una lectura hedonista para una tesis. Hay libros que se tienen que leer, otros que se tienen que recitar y otros, éste, que se tienen que cantar, ¿y cómo cantarlo si no es con, por, gusto?

Si hemos hablado de la literatura como un proceso, de la creación como un proceso, podemos,

---

<sup>2</sup> Como le cuenta Gilberto Owen en una carta a Rafael Heliodoro Valle, una anécdota relatada a él por su alumna/amiga/confidente/editora póstuma (póstuma de él, no al contrario), Josefina Procopio: «[Josefina] entró a una librería, en México, y pidió *Nostalgia de la muerte*, de Villaurrutia, y *Muerte sin fin*, de Gorostiza, el empleado le preguntó si eran 'novelas policíacas'. Ella, sin contestar, se fue a escribirme su experiencia, y desde que leí su carta no hago sino preguntarme si, con estricta exactitud, con verdadera verdad, no habría yo contestado afirmativamente.» (Owen, 288)

debemos pensar en la lectura como parte de ese proceso, independiente y simultáneo del de creación, pues son las lecturas, todas las lecturas que tiene un texto, las que lo hacen trascender o quedar en el olvido, es la lectura todo lo que ocurre una vez que el escritor pone punto final al libro.

Teniendo en las manos una edición de *Canciones*, mejor dicho, teniendo una edición de la poesía de Gorostiza que incluya *Canciones*, la sencillez de la métrica, la rima no complicada, la musicalidad evidente, los enormes espacios vacíos —siendo muchos los poemas de no más de cinco versos—, no hacen pensar que sea éste un libro complejo, que sea difícil terminar de leer, comprenderlo del todo. Sin embargo, hay elementos dentro del mismo libro que nos permiten problematizarlo, desde la presencia de tres poéticas en él, hasta la ordenación de los poemas y las condiciones de su publicación. Plantearle preguntas a nuestra lectura hace visible la complejidad de *Canciones para cantar en las barcas*, al que tenemos que ver como el resultado final de un largo proceso de toma de conciencia, de construcción de una poética propia, como un fin en sí mismo.

¿Por qué hablar de “complejidades de lectura”? Si bien sabemos que cualquier texto, no importando lo “simple” que pueda parecer, tiene características propias, construcciones o contextos que ponen en cuestionamiento al lector, si una lectura “simple” es, más bien, una lectura mala (o, jugando a las oraciones refractantes, una simple lectura). Hablamos de “complejidades de lectura” así como podríamos decir “singularidades de la obra”, algunas de estas complejidades, singularidades, ya han sido ya señaladas, otras apenas esbozadas.

Enumero tales singularidades, separándolas en dos apartados, dos “niveles” que, aunque constantemente se responden y complementan, responde, cada uno, a diferentes circunstancias:

### 1. Lo propio del libro:

a) ENCONTRAR UNA EDICIÓN: La edición primera de *Canciones para cantar en las barcas*.

- b) PACIENCIA Y PRESENCIA: El tiempo que transcurre entre las primeras publicaciones del grupo y la primera obra de José Gorostiza.
- c) *COLLAGE*: La presentación como libro de una serie de poemas que no fueron pensados como tal.
- d) UNIFORMANDO: La reescritura de los poemas de *Canciones* ya publicados anteriormente con la finalidad de configurar una unidad.

## 2. Lo innato a la lectura:

- a) ÉSTOS QUE LEEMOS: La diferencia entre el lector del momento, en quien repercutió directamente la renovación y negociación de la poética de *Canciones* y el lector actual, que tiene que enfrentarse no sólo a un libro complejo que ha caído en el silencio, sino, también, a hacer a un lado de su lectura —de ser eso posible— al Gorostiza de *Muerte sin fin*.
- b) INTERLINEADOS: Las influencias son un tema común para hablar del primer libro de cualquier autor, más si este primer libro presenta tantas innovaciones como *Canciones*; ¿cómo se ha construido la lectura de éstas, a quién leyeron y a quiénes leemos entre los versos de *Canciones para cantar en las barcas*?
- c) ENCONTRAR UNA CANCIÓN: El primer libro de Gorostiza sufre cierto menosprecio de la crítica, además de por no ser *Muerte sin fin*, por los recursos que maneja: la musicalidad, la brevedad —tanto del libro como de los mismos poemas—, la disposición “eaiótica” de los apartados (más bien, que pareciera así en una primera lectura), las mismas influencias que nada, o muy poco, parecieran tener en común con el gran poeta en quien se convertiría Gorostiza con *Muerte sin fin*, catorce años después de *Canciones*. Cabe problematizar estos elementos, que no vuelven ni frágil ni sencillo el texto, por todas las razones arriba



mencionadas, porque estos elementos no han sido interpretados de la misma manera con el paso del tiempo, con el cambio en los lectores.

Sentar de una vez esos elementos permite hacer tangibles los baches que a lo largo de la lectura pueden aparecer, no sólo en cuestiones literarias sino también extraliterarias,<sup>3</sup> así el posterior análisis literario, ideológico y contextual de *Canciones* se hace bajo esta advertencia, poniendo en sobreaviso al lector que, como todo, no puede juzgar una barca por su pintura.

---

<sup>3</sup> Y por “extraliterarias” nos referimos a edición, editores, crítica, recepción. Gerard Genette denomina estos elementos *epitextos*: —Alrededor del texto, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una conversación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta categoría la bautizo, a falta de un término mejor, *epitexto*[...]. Como es evidente, peritexto y epitexto comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto: dicho de otro modo modo y para los amantes de las fórmulas, paratexto= peritexto + epitexto” (Genette, 2001, 10)

a. ENCONTRAR UNA EDICIÓN:

Una canción, unas canciones que se deben cantar ante el mar, en medio de él, navegándolo. Es difícil conseguir una edición que contenga únicamente las *Canciones*<sup>4</sup>, es bastante complicado, mejor dicho, encontrar una edición de la poesía de José Gorostiza que no sea recopilatoria. Como ocurre con los autores de obra breve, es más conveniente publicar obras “completas”, aunque siempre habrá uno, dos poemas no recolectados; una, dos, quince servilletas en las que el poeta comenzó a escribir un verso de un poema que jamás fraguó; una, dos, quince, cien notas de la tintorería que no han sido recopiladas. La tentación de seguir de largo leyendo este libro hasta *Muerte sin fin* no es pequeña, finalmente todos conocimos a Gorostiza leyendo su vaso y su agua (¡qué vaso y qué agua!), la carne y el ojo son débiles y en el índice no están tan lejos (¡Pepe, por qué no pusiste más distancia entre el mar y el vaso!), pero como siempre ocurre, jamás se llega directamente del índice a la página marcada, se va hojeando, viendo sin ver realmente hasta que aparece algo que, sin haber sido bien enfocado, brinca, alza la mano y golpea de repente. “La tarde”:

Ruedan las olas frágiles  
de los atardeceres  
como limpias canciones de mujeres.<sup>5</sup>

Entonces llegar hasta *Muerte sin fin* se hace una segunda, tercera, quizá hasta cuarta prioridad en la ciencia espeleológica de perderse en las cuevas-páginas del libro, ahora es leer ese libro en el que está ese pequeño poema (¿micropoema?, no, ni que fuera ficción). Después de unos cuantos “poemas de juventud”, que también deberían ser tratados, comienzan las *Canciones para cantar en las barcas*.

---

<sup>4</sup> En los meses de pesquisa bibliográfica sólo apareció una, de Editorial Casa Juan Pablos en homenaje al centenario del nacimiento de Gorostiza y, obviamente, la más que elusiva primera edición.

<sup>5</sup> A partir de éste, todos los poemas aquí transcritos son de la edición *Poesía y prosa*, preparada por Miguel Capistrán y Jaime Labastida (México: Siglo XXI, 2007)

Gusto puro de leer, años después, leer por puro gusto, hacer este capítulo por puro gusto, llegar a una tesis por puro gusto acumulado.

## b. PACIENCIA Y PRESENCIA:

Ya lo hemos mencionado, Gorostiza espera mucho tiempo para publicar su libro, y pareciera que es ese viaje a Nueva York el que lo empuja a hacerlo, pues apenas regresa y en cosa de unos cuantos meses, *Canciones para cantar en las barcas* sale de las prensas de Editorial Cvltvra, sin lugar a duda la máxima institución legitimizadora, quien publicara ahí tenía asegurado, si bien no el éxito de su libro, sí lectores, reseñas, polémicas, público —y esto no es cosa menor.<sup>6</sup>

Editorial Cvltvra dió la oportunidad a Gorostiza de publicar, como ya lo había hecho con los otros miembros del Nuevo Ateneo. Es necesario hacer notar la curiosa selección del catálogo de Editorial Cvltvra: desde el canon mexicano (Nájera, Altamirano, López Velarde, González Martínez)<sup>7</sup> pasando por los autores extranjeros contemporáneos que estaban dejando una impronta clara en la literatura y en la labor poética nacional del momento (Croce, Maeterlink, Rodenbach en traducciones hechas tanto por los ateneístas como por los “Siete Sabios” y los —futuros— Contemporáneos)<sup>8</sup>, hasta

---

<sup>6</sup> Fundada por los ateneístas, Editorial Cvltvra fue la principal y más importante editorial de la época, toda publicación suya tenía lectores, defensores o detractores ya era otra historia. Sin embargo, a pesar de su importancia, no tenemos un catálogo o un estudio serio sobre la editorial, ¿a qué respondía el eclecticismo que regía sus principios editoriales?

<sup>7</sup> Aunque, como decíamos, no existen (aún) estudios o catálogos de la editorial más importante de esos años, un vistazo rápido en NAUTILO, la base de datos electrónica de la Biblioteca Nacional, nos da una breve muestra de las publicaciones de Cvltvra: Altamirano, Sierra, Lizardi, González Martínez, Rafael López, Urbina, Reyes, Médez Bolio, Puig Casauranc, Jesús Urueta, Valle Arizpe; libros sobre la obra de Dr. Atl, poesía de Martí y Murillo, textos históricos de Miguel Alessio Robles, libros de derecho de Luis Cabrera y Narciso Bassols. La nómina de autores publicados por Cvltvra, los títulos y, en general, la selección de éstos, y el cuidado editorial la convierte no sólo en una editorial más, sino en la editorial, encargada de publicar desde este amplísimo catálogo hasta informes y reportes de las Secretarías de Estado y de los gobiernos de los estados de la República.

<sup>8</sup> La nómina de autores extranjeros (contemporáneos o no a la generación, pero que influyeron no sólo a su literatura sino a su crítica, a su visión del quehacer cultural) Cvltvra abarca desde rusos: Tolstoi, Artsybashev, Lavrenev, europeos contemporáneos a los ateneístas (que los Contemporáneos leyeron con detenimiento) como Zweig, Schwob, Proust, Carducci, Eça de Queiroz, Constant, Nerval, Bazán. El trabajo de los editores no se reduce sólo a traducir o cuidar la

las primeras obras de los novísimos —el Nuevo Ateneo— e, incluso, de sus contrapartes, los ~~tr~~“némesis” estridentistas (Maples Arce, Liszt Arzubide, Arqueles Vela).<sup>9</sup>

Un libro es el posicionamiento culmen dentro del campo intelectual de la época, si uno tenía su nombre inscrito en alguna portada se convertía en agente activo; pueden ser muchas las revistas en las que haya colaborado, muchas las que dirigió, muchos libros pudieron pasar por sus manos, muchas obras magnas,<sup>10</sup> pero sin un libro que le diera presencia, José Gorostiza no contaba, era alguien más que trabajaba en la tramoya, sin ver al respetable a los ojos. Sin embargo, ya lo decíamos, éste trabajar tras bambalinas le impuso una visión crítica del actuar, del cómo actuar dentro del campo intelectual. Nada resulta gratuito en Gorostiza, ni en su actuar ni en su poesía, no es que le haya tomado mucho más tiempo que a sus compañeros escribir los suficientes poemas para reunirlos en un libro, tal parece que esperó hasta que su carta de presentación estuviera lista y no dejara lugar a dudas, que fuera todo él mismo, José Gorostiza, no un alumno de López Velarde, o de González Martínez, no un ferviente lector de Marinetti y la vanguardia europea.

Como secretario general de la editorial, el tabasqueño estuvo involucrado en todo momento con la publicación de *Canciones*: el trabajo editorial, la forma en que fueron ordenados los poemas no fue gratuita, la disposición de los apartados, ni hablar de la selección de los poemas que ya había publicado en revistas que seleccionó. Todo evidencia que, si bien no era plenamente consciente de todo el fenómeno de recepción de su libro, sí supo controlar —hasta donde se puede decir, de ~~tr~~“manipular” las

---

publicación, formaron antologías como un temprano trabajo recopilatorio de la poesía joven de México, una sobre los poetas muertos durante la Gran Guerra, otra sobre la poesía belga del momento...

<sup>9</sup> Cabe mencionarse que Gorostiza trabajó en la editorial por breve tiempo, así como sus camaradas neoatenuistas, por la enorme cercanía que tenía el grupo no sólo con los ex-atenuistas, sino al personaje más importante del momento, el que movía las cuerdas culturales, el Secretario de Educación, José Vasconcelos.

<sup>10</sup> Son varios los estudiosos de Gorostiza (Labastida, Escalante, Sheridan, Capistrán) que mencionan que por las manos de don José pasó nada menos que *La suave patria*, entregada, podría ser, directamente a él por Ramón López Velarde, pues coinciden fechas en las que el primero era el director de la revista vasconceliana y el segundo, bueno, nada menos que el autor de *La Suave patria*, aunque, cabe aclarar, el zacatecano no vería impreso su extenso y más famoso poema, pues éste salió en una publicación póstuma, para conmemorar su muerte.

lecturas— el efecto de éste dentro del público lector, guiándolo a través de las secciones, de los poemas seleccionados para que, conforme vaya avanzando en su lectura, tenga la que él mismo propone. Vamos más allá, a la construcción del libro: esos poemas que rescata de su pasado fueron prácticamente reescritos antes de figurar en el índice. La edición crítica de la obra de Gorostiza, *Poesía y poética*, dirigida por Edelmira Ramírez y publicada dentro de la colección Archivos, recupera pocos testimonios por cada poema, a lo mucho tres, pero cada versión cambia radicalmente de la anterior. Y no son cambios menores, no sólo cambia un ~~por~~ por un ~~de~~, no, tras cada cambio, se manifiesta una diferente poética, pero una vez que se publica *Canciones*, ¿Gorostiza se siente tan avergonzado de su primer libro que no lo vuelve a tocar?, no, o al menos así no lo creo, de estarlo, hubiera borrado de sus antologías, de las ediciones recopilatorias de su obra, todo rastro de *Canciones*, total, no son extraños los casos en que los grandes autores han eliminado su pasado por avergonzarse de él.<sup>11</sup>

Estos elementos, como ya veníamos enunciando parecen poner de manifiesto la conciencia plena del papel que quiere jugar dentro del campo intelectual, Gorostiza no busca ser sólo un ~~joven poeta~~ con un libro inaugural con un evidente apego al pasado, ni que su primer libro sea sólo un instrumento que, como a Torres Bodet con su ópera prima, sólo le sirva para acercarse a algún grupo,<sup>12</sup> *Canciones* es su carta de presentación y, como tal, todo en el libro fue planificado, no es que se tardara

---

<sup>11</sup> Torres Bodet lo haría cuando publicó una antología general de su obra (*Obras escogidas*, editada por el FCE), de la que eliminó sus dos primeros poemarios (*Fervor*, del 18, y *Canciones*, del 22), o Paz, que conforme cambiaba de ideología política, cambiaba el índice de *Libertad bajo palabra*: los índices de las tres ediciones de su antología, revisadas por él mismo (60, 68 y 95), sufren constantes cambios, incluso en el prólogo de la segunda edición escribe: ~~No~~ estoy muy seguro de que un autor tenga derecho a retirar sus escritos de la circulación. Una vez publicada, la obra es propiedad del lector tanto como del que la escribió. No obstante, decidí excluir más de cuarenta poemas en esta edición de *Libertad bajo palabra*. Esta supresión no cambia al libro: lo aligera.” (Paz, 2006, 8) Uno de los poemas que decidió eliminar para ~~aligerar~~ la antología fue la famosa ~~Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón~~, uno de sus pocos poemas de clara filiación con la República Española y sus ideales políticos y humanos, escrito en 1937 durante su estadía en ella, que pudo no coincidir con la ideología del Paz de 1968. Posteriormente, en la edición del 95 el poema sería reinstaurado en su lugar original, pero resulta evidente su elisión durante la antología reeditada en *el año axial para la intelligentzia mexicana*.

<sup>12</sup> En el primer tomo de sus memorias, *Tiempo de arena*, Torres Bodet escribe: ~~La~~ publicación de *Fervor* tuvo un solo resultado apreciable para mí. Me dio la oportunidad de ingresar en el círculo literario que rodeaba a Enrique González Martínez.” (Torres Bodet, 2002, 100)

en escribir el libro, me aventuro a decir que tardó en construirlo.

### c. *Collage*:

No es un libro pensado como unidad. En *Canciones para cantar en las barcas* Gorostiza reúne su producción desde 1918 hasta las “Canciones...”, la única sección del libro que, desde su génesis, sí fue creada con el afán de formar un libro<sup>13</sup>: tan importante es “Canciones para cantar en las barcas” que titula así el libro entero. Esto lo declara el mismo Gorostiza: “Propiamente es una reducida selección de las poesías que, desde 1918, he escrito. Deseo publicar más tarde —¿meses? ¿años?— un nuevo libro de versos más sólidos en el espíritu y en el estilo en el que cabrían, tal vez, los mejores de *Canciones para cantar en las barcas*.”<sup>14</sup>

Desde una primera lectura es evidente que en el libro hay más de una poética, más de una manera de acercarse a la literatura, al pasado reciente, al presente apremiante; si decidió nombrar un libro entero por su parte más breve parece indicar que buscaba que la poética que rige esa sección quizá sea la que el lector debe de aprehender: esto es lo que le propone, ésta es la “nueva” forma que un nuevo poeta expone.

Dividido en tres secciones —“Canciones para cantar en las barcas”, “Otras poesías” y “Dibujos sobre un puerto”—, el libro debut de José Gorostiza plantea desde la edición misma una ordenación *sui generis* para un libro que, siguiendo lo que él mismo dice, ha sido construido como una selección de poemas. Pensamos en ediciones recopilatorias (editadas por los mismos autores), y por lo general son

---

<sup>13</sup> O que, al menos, no había aparecido anteriormente en las publicaciones en las que Gorostiza trabajaba o tenía conocidos, o, más simplemente, mandaba sus obras para ser publicadas.

<sup>14</sup> —“Las Canciones de José Gorostiza”, *El Universal Ilustrado*. Citado en Sheridan, 2003, 192. Y no lo haría, los poemas de *Canciones* que se llegaron a publicar después de 1925 formaron parte de antologías generales de la poesía mexicana (la polémica de *Contemporáneos* firmada por Jorge Cuesta, otra compilada en Madrid, *Poesía en movimiento*, etc.), no de una intención de Gorostiza de reunir su propia obra, o publicarla en una reedición.

cronológicas o dependen exclusivamente del gusto del poeta, varios ejemplos hay de antologías personales; pero éste no es el caso, tenemos tres secciones con tres poéticas que, si bien no se contradicen, sí se oponen, o pareciera que se oponen. Analicémoslas —~~cr~~onológicamente”:<sup>15</sup>

—“Otras poesías” son esas piezas de su pasado poético que recupera, pareciera en una labor arqueológica, para incluirlas en su libro. Son piezas restauradas, reconstruidas para que el lector, que en ese momento recibía el libro, comprendiera el camino que siguió para llegar a sus tres canciones, más que una sección antologadora, la considero testimonio de lo que está dejando atrás: metros, temas, formas, lenguaje, migas de pan que va dejando en el camino para el lector. En esto tenemos que ser insistentes, ya se ha mencionado varias veces la plena conciencia de sí como poeta y como actuante en el campo intelectual de Gorostiza, pero ésta no podría verse si todo el largo proceso de construcción de *Canciones* no hubiera estado volcado hacia el lector: no publica el libro para saberse capaz de ver su nombre impreso, ni publica para sí mismo, lo hace para sus lectores inmediatos, para aquellos que ya han ido conociendo la poética del grupo en el que se involucró, para que a su vez, sean éstos los que legitimen su poética, ya no la generación anterior (aunque salda sus deudas con ella a lo largo del libro), si no, ¿para qué publicar en *Cvltvra* si pudo haber hecho una edición de autor?

Como ejemplo de la sección —“Otras poesías”, dos estrofas de —“Elegía”, poema escrito en 1921 en homenaje (y dedicado) a Ramón López Velarde:

Solo, con ruda soledad marina,  
se fue por un sendero de la luna,  
mi dorada madrina,  
apagando sus luces como una  
pestaña de lucero en la neblina.  
El dolor me sangraba el pensamiento,  
y en los labios tenía,  
como una rosa negra, mi lamento. (69)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Entrecomillo cronológicamente porque, aunque —“Otras poesías” y —“Dibujos sobre un puerto” fueron escritos antes que —“Canciones”, ambos sufrieron cambios para formar parte del libro.

<sup>16</sup> Ya que estamos haciendo más una descripción de cada sección, el análisis poético será en apartados adelante (en la

Hay dos piezas dentro de esta sección que rompen la unidad de la misma, dos pequeños poemas que se titulan, y podríamos decir que no sin cierta ironía, “Pausas I” y “Pausas II”; ¿pausa de qué?, ¿de la lectura de una poética a la que ya no responde el mismo autor?, ¿pausa para el lector, para recordar hacia dónde se dirige la lectura completa del libro?, ¿o para mantenerlo interesado mientras dura la sección? Estos dos poemas fueron añadidos hasta que *Canciones* se publica en 1925, siguiendo más la forma poética de las “Canciones”, “Pausas I”:

¡El mar, el mar!  
Dentro de mí lo siento.  
Ya sólo de pensar  
en él, tan mío,  
tiene un sabor de sal mi pensamiento. (62)

Gorostiza pone una pausa en su pasado para que recordemos el presente (su presente) desde que lo leemos, son sólo dos poemas “nuevos” dentro de su primera poética, son estos dos pequeños poemas los que plantean más evidentemente el juego, la necesidad de complicidad que el autor establece con su lector (*requiere* de su lector), para que encuentre en su poesía su propia interpretación; no está apostando por un lector modernista, ni gonzalezmartinista, incluso en esta sección donde pareciera que así lo hace sitúa estas excepciones, dos pausas que sin problema alguno podrían estar en las “Canciones”, rompiendo así el primer acercamiento que podríamos haber tenido con la sección completa.<sup>17</sup>

“Dibujos sobre un puerto”, dedicado a Roberto Montenegro, parece estar en el punto contrario de “Otras poesías”, es difícil saber bajo qué categoría se podría refugiar la sección completa: poemas sintéticos, metáforas visuales, juegos retóricos... búsqueda vanguardista, incluso. “El faro”:

---

Cuarta parte: *Un puerto en las orillas de este mar*, para ser más precisos), ahora sólo se citan piezas ejemplares (o excepcionales) dentro de cada una para que el lector tenga una imagen más completa de cada una de ellas.

<sup>17</sup> Ahondado en la concepción musical de *Canciones*, resulta interesante el que Gorostiza haya titulado estos dos poemas como “Pausas”, elemento que tiene su cariz musical, que es un descanso en la ejecución, un silencio no para cortar la melodía, sino para comple(men)tarla.



Rubio pastor de barcas pescadoras. (84)

Aunque la poética que rige esta sección pareciera la más reciente por la ruptura que evidencia su contraposición con “Otras poesías” (contraposición que no fue gratuita por parte del editor-autor), es un proyecto paralelo a poesías de corte más modernista. Luis Mario Schneider descubrió que tampoco esta sección fue pensada desde un principio como parte de *Canciones*, pues:

En la revista literaria dirigida por Alfonso Taracena, *El Heraldito de la Raza*, publicación de acentuado tinte americanista y revolucionario, aparece en el número 10, de junio 15 de 1922, una colección de poemas de Gorostiza con el título de “El Puerto”, y que se podría considerar como una previa organización de “Dibujos sobre un puerto”. Además del orden cambiado en la distribución interna: “Nocturno” (El silencio por nadie se quebranta), “Catar” —corresponde a “Catarcillo”—, “Elegía”, “La tarde”, “El faro”, “Oración”. (Schneider, 1968, 2)

Son claras las diferencias con la poética anterior, y lo son también con la subsecuente. La cronología que establece Schneider resulta interesante, ¿cómo puede Gorostiza escribir de tan distinta manera a la vez? Estos entretelones del libro nos permiten aventurar la idea de que ocurría una negociación: él mismo se debatía entre escribir como le enseñaron sus maestros, como lo hacían sus coetáneos y como estaba descubriendo, como venía leyendo, como venía experimentando. Como vemos en el pequeñísimo “El faro”, abandona la extensión por la concreción, deja a un lado a un yo poético y establece una retroalimentación con el lector. Al no darle nada más que una metáfora, libre de un yo que la analice o la explique (o que la haga suya), el lector tiene frente a sí una marina que descifrar, que descubrir. Gorostiza, al reconfigurar la posición del creador/poeta con el lector, decide respetar elementos de la poética anterior, la que nos presentó en “Otras poesías” —el ritmo, la musicalidad—, también decide mantener su poesía alejada de temas que no trató en la sección (y que, al no tocarlos,

establece ya una diferencia de la poética de sus maestros): el amor, la lírica patriótica.<sup>18</sup> Reconstruye, eso sí, el paisajismo que regía la poética modernista y la romántica, reformula el simbolismo psicologista de González Martínez; si el —Hambre del búho” sitúa el sentimentalismo como motor de su poesía, Gorostiza le dará un vuelco, no haciendo del llanto mar, no construyendo la metáfora desde dentro del yo poético hacia fuera de sí, sino desde el lector hacia el yo poético. —Elegía”:

A veces me dan ganas de llorar,  
pero las suple el mar. (82)

Ahora bien, si —Canciones” es la sección de mayor peso para Gorostiza, las otras dos, —Otras poesías” y —Dibujos sobre un puerto”, parecen participar en una competencia injusta, pero el diálogo de estas dos poéticas establece una mecánica que, tras una segunda lectura, permite ver que justo su colisión da como resultado las —Canciones”; puede que esta metáfora sea un tanto simplista, habiendo pasado ya por la breve descripción de cada sección que he venido haciendo.

Como decíamos, en *Canciones* no hay nada gratuito, ni nada fue puesto por mera casualidad. Abrir el libro, el primer libro de un poeta que pertenecía a un grupo que se distinguía por su precocidad, y encontrar —La orilla del mar”:

No es agua ni arena  
la orilla del mar.

El agua sonora  
de espuma sencilla,

---

<sup>18</sup> Esta separación temática es importante para poder establecer la negociación poética que venimos tratando: si bien Gorostiza decide alejarse de la lírica amorosa y patriótica, ambas piezas vertebrales en la poesía modernista y romántica, respectivamente, decide retomar una con la que la literatura y la crítica tenían una relación un tanto complicada: la temática sagrada —más que religiosa. El modernismo ya había comenzado a trazar camino hacia lo sagrado, Amado Nervo y el primer José Juan Tablada en una vertiente más inclinada hacia el espiritismo, pero esta veta se encuentra explotada más a profundidad, más a plenitud, mejor dicho, en poetas como Carlos Pellicer, Ramón López Velarde, y un poeta que, si bien no ha sido del todo olvidado (José Emilio Pacheco lo incluye en su *Antología del Modernismo* y Gabriel Zaid le dedica un artículo en *Letras Libres* (agosto de 2000)), amerita ser plenamente rescatado, Alfredo R. Placencia.

el agua no puede  
formarse en la orilla.

Y porque descanse  
en muelle lugar,  
no es agua ni arena  
la orilla del mar. (50)

Donde todo está trastocado: metro, rima, imágenes, temas, y sin embargo la misma forma y esa musicalidad tan particular provocan una sensación de familiaridad, como si uno hubiera leído toda la vida canciones, estas canciones. Las tres piezas que conforman la sección juegan así con el lector, le dan, como dice el mismo Gorostiza, versos “vacados en moldes viejos con el deseo de producir —aun por paradoja— un tono nuevo” (Gorostiza, 2007, 262), y lo logran, con paradoja y todo, la sensación de leer algo ya leído y, sin embargo, apenas descubierto.

#### d. UNIFORMANDO:

Aunque *Canciones* tiene tres partes, tres secciones perfectamente delimitadas, no podemos decir que el libro esté desarticulado, que esas tres secciones no concuerden una con otra y nos sea más probable hablar de un primer libro “recopilatorio”. A lo largo de los veinticinco poemas hay algo —algo más allá del tema marítimo— que los une, que los hace una unidad.

Si bien Gorostiza nos presenta el camino que sigue para poder crear sus canciones, necesita que el libro esté cohesionado, presentárnoslo no como parte de un plan de consolidación o de colocación dentro del campo intelectual, sino como un fin en sí mismo, *Canciones* tiene que presentarse como *Canciones para cantar en las barcas*, no como un folleto propagandístico con su nombre impreso.

¿Cómo uniformar o como darle unidad a algo que originalmente no está pensado como tal?

Aunque el tema podría ser un elemento que podría considerarse, sólo sería válido para dos secciones:

“Canciones” y “Dibujos sobre un puerto”, dejando el pasado literario de Gorostiza, “Otras poesías”, como un barranco infranqueable, lo que hiciera evidente el oficio editorial que hay detrás de *Canciones*, pero la construcción del libro como tal no sólo se debió a la capacidad editora de Gorostiza, hay detrás, también, una conciencia creativa y esta constante preocupación por el lector.

Decíamos de “Otras poesías” que la sección tiene un aire de trabajo arqueológico, de rescate y restauración, ya que Gorostiza no sólo agrega esas piezas de su poética anterior, sino que, en pos de consolidar *Canciones* como unidad, reconfigura estas piezas, de algunas sólo detalles: alguna rima, algún ripio que no había reconocido en la primera versión, pero otras sufren cambios más profundos, incluso podríamos hablar de que las reescribe, como podemos comprobar tras consultar una edición crítica de *Canciones*.<sup>19</sup> Tomemos el ejemplo aportado por Guillermo Sheridan en *Los Contemporáneos ayer*, “La luz sumisa” —nombrada “Balada de la luz sumisa”<sup>20</sup> en su primera aparición en *El Maestro*:

---

<sup>19</sup> Y, como decíamos en el subapartado sobre la edición, más bien lo vemos al consultar una edición crítica de la poesía de Gorostiza, en este caso, la elaborada a cargo de Edelmira Ramírez para Archivos, como también ya mencionábamos.

<sup>20</sup> Publicado en *El Maestro* en 1921 e integrado en *Canciones para cantar en las barcas* en la sección “Otras poesías” bajo el título de “La luz sumisa”.

Pero Nuestro Señor  
puso en el día  
esencia de dolor  
y agudos clavos de melancolía.

Porque sus ráfagas, al descender,  
en vuelos de canción,  
se clavan como labios de mujer  
sobre los sensitivos sueños del corazón.

[*versión de El Maestro, 1921*]

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

Porque la claridad, al descender  
en giros de canción,  
enciende una alegría de mujer  
en el espejo gris del corazón.

[*versión definitiva, 1925*]

No son pocos los poetas que constantemente arreglan, corrigen, sus textos, continuamente alteran o sus poemas o la recopilación de éstos con diferentes fines: unos, para que el texto siga la evolución poética de su autor, otros, buscando elidir, o “corregir” ese pasado poético que compromete la imagen y el lugar que se han construido dentro del campo intelectual. Ejemplo del primero, José Emilio Pacheco, que cada edición de su poesía se enfrenta a una profunda revisión; del segundo, Octavio Paz, que no dejó de corregir “Blanco” hasta la última edición que pudo revisar, que alteró varias veces el índice de *Libertad bajo palabra* por contar esta antología con poemas que comprometían su posición política del momento; otro, Ezra Pound, influencia importante para Gorostiza, quien, además de corregir sus obras antes de cualquier reedición o antología, la misma composición de éstas era un arduo trabajo de selección y discriminación.<sup>21</sup> Sin embargo, no podemos decir que Gorostiza corrija su primera forma poética que incluye en *Canciones* como resultado de su obsesión por conseguir la forma perfecta del poema, la rima exacta, el orden inmaculado, pues no vuelve sobre ningún poema de su primer libro aún cuando se le presentaron varias oportunidades de hacerlo; tampoco podemos decir que se vio forzado a pulir, a reconstruir su pasado literario porque éste pudiera afectar la posición que mantenía en el campo

---

<sup>21</sup> Lea Baechler y A. Walton Litz, como nota al tomo, escriben la historia del texto de *Personæ. Los poemas breves* de Ezra Pound (Madrid: Hiperión, 2007), donde describen la complicada construcción del libro antologador de la primera época poundiana, la de su poesía breve (que fue la que conoció el Gorostiza de *Canciones*). Poemas que en una primera edición recopilatoria aparecen, ya no cumplen los cánones de su autor para la siguiente, reordenación del índice, reconstrucción de “nidades” que confunden al lector.

intelectual, pues la había conseguido más por su trabajo editorial (y no había recuerdo suyo como poeta además de tan sólo unos cuantos poemas en unas cuantas revistas). Habría que pensar en el trabajo de corrección de esa primera poesía, entonces, como el elemento uniformador que conglomeraba esa sección con el todo de *Canciones*, así no sería hipercorrección, sino finalidad, no sería proceso perfectivo, sino la imagen final, la fotografía que corona la sala familiar.

e. ÉSTOS LOS QUE LEEMOS:

¿Quiénes somos los que leemos, los que han leído *Canciones para cantar en las barcas*? ¿Bajo qué mirada tenemos el primer acercamiento a José Gorostiza? No podemos decir que esta recepción inicial sea inocente, sin conocer en absoluto el nombre y la importancia del autor de *Muerte sin fin*, no podemos decir, tampoco, que esta recepción nuestra sea semejante, ni remotamente cercana a la de los lectores inmediatos. Si decimos que la poética que rige *Canciones* es una negociación, y ésta tiene un impacto hacia el lector (y todo *Canciones* está construido con plena conciencia de éste), ¿de qué lector hablamos? La respuesta lógica sería que está pensado para el lector inmediato, que éste sería capaz de descifrar el código, de comprender la reconfiguración de valores estéticos y el planteamiento entre escuelas que propone el libro primero de Gorostiza, pero es justo el que no entre en ninguna categoría lo que complica la primera recepción de *Canciones*, ya que no cuadraba con los preceptos estéticos del Nuevo Ateneo (de los ex miembros del Nuevo Ateneo, que para el 25 ya estaba disuelto el grupo), ni podía catalogarse como un libro de vanguardia. Los años de distancia con el texto nos permiten a nosotros, lectores que ni siquiera entrábamos en el horizonte gorostiziano al momento de publicar *Canciones*, plantearnos preguntas que desde un principio deberíamos tratar de responder: ¿en realidad sabemos cómo es que nosotros seguimos recibiendo *Canciones*, cómo se ha configurado la lectura del

primer libro de Gorostiza si no podemos dejar de hacer, por más que intentemos, la inevitable comparación con *Muerte sin fin*?

### e.1. Ellos los receptores:

A lo largo de esta tesis se ha hablado de la importancia de *Canciones para cantar en las barcas*, no sólo para la poética de José Gorostiza, sino, incluso, para la generación completa, que éste es el libro que transforma el quehacer poético del grupo que será Contemporáneos, que los incita a experimentar, a arriesgarse más allá de lo censurado por los maestros; pero no hemos hablado de la recepción que tuvo el libro. Si seguimos la misma lógica que la tesis ha propuesto, por lo menos habría recibido los espaldarazos del grupo, por lo menos varias habrían sido las reseñas de ellos o de los “~~h~~ivales”, incluso de los maestros. Pero nos enfrentamos a un silencio brutal.

Un vistazo al *Diccionario de escritores mexicanos* deja ver qué poco hay sobre *Canciones para cantar en las barcas*, fácil responder por qué: *Muerte sin fin*, pero revisando los años de las publicaciones, en el periodo entre las dos obras no hay mucho que se haya escrito sobre Gorostiza, sobre *Canciones* o sobre su trabajo poético, ni en las revistas y periódicos que él dirigía o en las que tenía injerencia por ser parte del grupo de Torres Bodet, ni en las de sus maestros.<sup>22</sup> Parecería que el silencio fue lo que siguió a la lectura de *Canciones*, o, si no, comentarios como el expuesto por Xavier Villaurrutia en su célebre conferencia “~~Los jóvenes poetas de México~~” (donde bautiza y da la nómina del “~~grupo sin grupo~~”):

---

<sup>22</sup> Nada referente a su trabajo poético o literario, que, como lo muestra la compilación de Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, Gorostiza formó parte activa de la polémica, y, como tal, fue blanco de un importante número de refutaciones, ataques, cuestionamientos, etc.; referentes más al posicionamiento del grupo de Contemporáneos que a su misma producción literaria.

José Gorostiza es, entre todos, el de más fina y contenida emoción. Sus poesías acusan, en vez de espontaneidad, pureza y perfección definitivas, laboriosa decantación.

Gorostiza sabe —como Juan Ramón Jiménez— tocar su poema hasta la rosa, y dejarlo de tocar, precisamente, cuando ya es la rosa. De aquí la escasez de su obra.

El sentimiento rítmico, de musicalidad, se sobrepone en él a las quebraduras inarmónicas. Mejor que la aparente libertad métrica prefiere volver los ojos y acomodarse, a menudo, junto a uno de los Góngoras —el de las cancioncillas—. Siempre a someter su expresión a una música menos de los oídos que del espíritu.

Hay en sus poemas un tono elegíaco cautivador, y una nostalgia marina de tonos tímidos pero arrobadores. (Villaurrutia, 2006, 834)

En una conferencia donde se buscaba posicionar y justificar la valía del grupo (legitimar el lugar que estaban tomando, o que les estaban legando, en el campo intelectual), el dejar como último a Gorostiza con un comentario en el que, como se lee, no dice nada más allá de lo que salta en la primera lectura de *Canciones*, dice mucho de la primera recepción del libro.<sup>23</sup> ¿Qué se puede decir de un libro que tardó tanto en salir? No es que Gorostiza hubiera estado avisando constantemente de la publicación de un libro, que se hiciera propaganda con una promesa elongada, sino que sólo el formar parte de un grupo que publicaba con tal premura le exigía una publicación; estos lectores inmediatos ¿comprendieron la “tardanza”? Está claro que ésta tiene mucho que ver con la “laboriosa decantación” que le perteneció siempre al poeta de sólo tres poemarios (—sólo” tres poemarios), pero ya hemos venido estipulando que no sólo fue porque siempre buscara la mejor forma de cada poema.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Aunque la conferencia de Villaurrutia es de 1924 y, como ya sabemos, *Canciones* se publica hasta el año siguiente, en el 25, no pueden obviarse las fechas de publicación de los pocos poemas que Gorostiza decide que vean la luz: ya para el 24 no sólo los poemas gonzalezmartinistas estaban rondando las publicaciones del grupo, también, ya lo decíamos, desde el 22 Gorostiza había publicado unos cuantos poemas de la “nueva” forma. Pareciera que Villaurrutia opta por centrarse en la crítica a los poemas “tradicionales” y hacer a un lado esos otros poemas conflictivos, lo que confirma nuestra interpretación del silencio de sus compañeros: no es que no conocieran esos “nuevos” poemas (un grupo tan crítico como el que será Contemporáneos simplemente no pasaría de largo la publicación de esas piezas) sino que no saben cómo interpretar esta nueva escritura.

<sup>24</sup> Desde Madrid, Luis G. Urbina escribía una columna en *El Universal*, —Ibros de México bajo árboles de Castilla”, el 3 de octubre del 26 la dedica a la poesía de los jóvenes, Torres Bodet, González Rojo, Gorostiza y Ortiz de Montellano; después de una larga reseña de *Biombo* de Torres Bodet, otra de *Espacio*, de González Rojo, llega a las *Canciones para cantar en las barcas*, resulta curioso que la recepción de Urbina no se diferencie tanto de la de Villaurrutia: —El mar, quien mejor lo siente es José Gorostiza. Su musa hábil, fresca, impregnada de sal, es como una muchacha que acaba de salir del baño, y que desnuda, juega con las olas, a la orilla de la playa. En recorriendo el libro, me ha sucedido lo que en ciertos pueblos de pescadores en la costa del Mediterráneo. Todas las hojas son como callecitas que dan al mar. Me siento cautivo de la inmensidad azul. Aquí no hay aventuras amorosas ni deliquios sentimentales. Una profunda



Es necesario recordar, también, el lugar que ocupa José Gorostiza en el momento de publicar *Canciones*, pues, aunque sin contar con su nombre en el lomo de un libro, tenía una posición de poder en él, como ya lo hemos mencionado. No sólo fue director de revistas fundadas por sus maestros (hasta por EL maestro Vasconcelos: *El Maestro*), sino que dirigió, también, la Editorial Cvltvra, primero sólo unas cuantas colecciones, pero por un buen tiempo fue el responsable de seleccionar qué se publicaba en la principal casa editorial del momento. *Canciones* sale publicado en su editorial, siendo el hombre que se había conformado, la falta de recepción, o, mejor dicho, la falta de publicaciones referentes a la obra no fue por la falta de lectores: si sus compañeros de armas silenciaron su crítica a la obra por no saber cómo reaccionar ante ésta, en todo el demás campo intelectual puede tener que ver este “no decir” más con el interés en la carrera editorial de cada uno, pues si se ataca la obra (no sólo la obra, sino la primer obra) de uno de los más importantes editores no sería sólo ponerse una piedra en el camino, sino que podría implicar cerrarse definitivamente las puertas de cualquier editorial que manejara Gorostiza o cualquier miembro del grupo.

No sólo es el silencio de la publicación, la larga espera que termina en un libro que no se podía comentar críticamente, o no podía criticársele con amplitud, mejor dicho, por la brevedad misma del texto, ¿qué decir de un libro, que tardó tanto en configurarse, de sólo veinticinco poemas? Su lectura no puede más que provocar un silencio cómplice. Sus compañeros, quienes, como indica cualquier canon de “todos para uno”, debiendo celebrar, gritar, levantar en hombros el primer libro del hijo prolijo, deciden o callar o comentar sin decir, reseñar sin profundizar. Aunque temprano para el tremendo personaje crítico que será en *Contemporáneos*, Jorge Cuesta parece ser el único que publica una crítica que fue más allá del comentario obligado:

---

atención, una devoción, una fascinación ante las aguas vívidas, cabrilleantes, teñidas de añil, embriagan el alma del poeta.” (3, 4)

Pureza semejante consigue Juan Ramón Jiménez, sólo que en él apurada y estricta, a fuerza de atención sobreaguda y de oído neurasténico —pureza de cifra, adentro de la lógica, que éste es el —~~ha~~ia dentro” suyo—; mientras que Gorostiza camina hacia la visión pura, límpida como la imaginación del cuento de hadas. La continuidad de la conciencia no parece en él rígida y tirante; en él aparece como lograda casualmente, como segunda maravilla, libre la frase de moverse al borde de la fantasía o en la fantasía misma, suprimido el límite, tan imperceptible es, y todavía en el cause de su realidad (las cosas amables, discretas, sencillas las cosas se juntan como las orillas). Su frescura, su —~~ca~~abado de hacer”, por otra parte, no siente la tarea terca, la actividad sudorosa, sino que es natural como el balbuceo de un niño que en medio de la expectación de los padres y del círculo de familiares se hace palabra repentinamente. (Cuesta, *Obras I*, 111)

La lectura de Cuesta resulta reveladora no sólo porque rompe ese silencio impuesto hacia *Canciones*, sino que ésta sería el único acercamiento crítico que califica a la obra como tal y en sí (por sí) misma. Pasará mucho tiempo para que se vuelva a abordar el primer libro de Gorostiza como un libro más, no en comparación con *Muerte sin fin*, no buscando elementos del gran poema gorostiziano en las breves *Canciones*. La reseña —la valoración crítica, más bien— que Cuesta publica en *Revista de Revistas* va mucho más allá, convirtiendo la “laboriosa decantación” de Villaurrutia en un proceso de preparación tanto de cada poema como del libro en general. Resulta más interesante aún, el hecho que, incluso cuando esta reseña ya ponga sobre la mesa los cauces por los que se podría hacer una lectura más profunda del texto, sea obviada por todos, hasta por el mismo Villaurrutia, al hacer su conferencia. Por ejemplo, si el autor de *Reflejos* lee entrelineado a Juan Ramón Jiménez en *Canciones*, Cuesta dice: “Y si hicimos un paralelo con Juan Ramón es casi de capricho, ya que no lo exige ningún vivo parentesco importante; lo empleamos simplemente como una forma de expresión, como una figura literaria (de crítica).” (Cuesta, *Obras I*, 112)

¿Entonces este silencio del que hemos estado hablando fue una elisión sistemática? Es la pregunta que flota después de leer tanto *Canciones* como la crítica de Cuesta, que, como nunca dejó de ocurrirle, quizá se “pasara” de crítico. Transcribo el último párrafo de la reseña, que dice mucho más de lo que pudiera escribir:

Nunca hemos tenido en México más desinteresada poesía, ni más pura. Es poca, demasiado poca —no son más de veinticinco los poemas del libro y algunos pequeñísimos, hasta de un verso—, pero cuando reconocemos alguno que encontramos hace cuatro años, quizá cinco, y sin embargo, todavía nuevo y reciente, crece nuestro entusiasmo delicado ante su textura fina hasta lo quebradizo a fuerza de pulida y de honrada. Y no sólo queda su provecho como de poesía ejemplar para nuestro gusto, dócil de necesidad y de costumbre; que de también de lección para aquellos que escriben tan fácilmente (Torres Bodet), como para aquellos que tan fácilmente enmudecen. (Cuesta, *Obras I*, 112)

Sólo una pregunta final, ¿quiénes serán —aquellos que tan fácilmente enmudecen—? Puede que hable de los poetas que no soportan la crítica y abandonan la labor al primer comentario negativo, o pudo haberse dirigido a la generalidad del grupo literario, dirigir la indirecta a todos, sin excepción, que callaron ante un libro que, como el mismo Cuesta ya dejó claro, aporta mucho, mucho más que un comentario diplomático o un silencio avasallador.

## e. 2. Nosotros los recibidos

Aunque tenemos entre nosotros y *Canciones para cantar en las barcas* más de ochenta años de distancia, tiempo que debiera ser suficiente para proponer un buen número de lecturas e interpretaciones, para analizar y estudiar un libro tan abierto a lecturas como éste, tenemos también entre él y nosotros *Muerte sin fin*, y es imposible dejar de ver el máximo monumento no sólo de la poesía mexicana, sino para la crítica, y es justo este gran poema el que no nos ha dejado leer, proponer ni estudiar *Canciones*; nuestro actuar como lectores no ha sido muy diferente a esa primera recepción.

En 1968, Luis Mario Schneider escribe:

La evolución poética de José Gorostiza representa un hecho bastante singular, por no decir bastante excepcional.

El primero es la sorpresa que recibe el lector o crítico por el brusco cambio que se observa desde el juego un tanto banal de *Canciones para cantar en las barcas*, hasta el cósmico mundo estético de *Muerte sin fin*, sin lugar a dudas el poema más trascendental de la historia de la poesía de México. (Schneider, 1968, 2)

La lectura actual de *Canciones* es hecha a la luz de *Muerte sin fin* —como decíamos desde las primeras páginas de esta tesis—, tratando de encontrar versos, temas, motivos, formas del segundo en el primero y, al no poder hacerlo, el libro comparado cae en el calificativo de “juego banal”; pero, ¿por qué no hacer un giro a esa lectura?: a la luz de *Canciones* leer *Muerte sin fin*, no buscando, entonces, versos, temas o formas semejantes, sino viendo la conciencia creativa de Gorostiza, su idea del lector, el por qué pudo escribir “el poema más trascendental de la historia de la poesía de México” y que éste haya sido aceptado y canonizado inmediatamente después de su publicación.<sup>25</sup>

El lector actual tiene la posibilidad de situarse en el mismo momento de publicación de *Canciones*, junto con los lectores inmediatos, pero a diferencia de éstos, tiene una imagen general: el campo intelectual, la recepción, *Muerte sin fin*, tanto lo ocurrido durante la publicación del libro como lo que pasó después, lo que convirtió a Gorostiza en EL José Gorostiza que es para nosotros ahora.

A la distancia nos es posible reconocer el movimiento que realiza Gorostiza en *Canciones*, si bien la publicación lo termina de posicionar dentro del centro del campo intelectual,<sup>26</sup> el mismo contenido del libro lo aleja de éste, lo posiciona, si bien no periféricamente, separado del centro mismo. Ese centro en el que se encontraban los maestros, en su posición indiscutible, lograda por su propia carrera, y unos cuantos alumnos, que, subordinados a la poética y formas de éstos, lograron colarse. A esta distancia, nuestra distancia, es posible ver la voluntad de Gorostiza de gestar su propio nombre no cediendo a una estética que no le es propia, haciéndose su lugar por sus méritos, no por sus deudas.

El lector actual, gracias a ediciones críticas y a pesquisas bibliográficas,<sup>27</sup> puede leer más a profundidad el libro, a nosotros nos es explícito el proceso de construcción de *Canciones*, esos poemas

---

<sup>25</sup> Haciendo a un lado el genio creativo detrás de *Muerte sin fin*, todo lo que él es sin un nombre bien posicionado dentro del campo intelectual fácilmente podría haber sido hecho a un lado, incomprendido e incluso olvidado. El caso de sor Juana y su *Primero sueño* no deja de rondar en el aire, o la primera recepción de *Pedro Páramo*, de Rulfo.

<sup>26</sup> Había reconocido, al fin, la necesidad de publicar para poder jugar un papel activo dentro del campo.

<sup>27</sup> Léase: gracias a ediciones como *Poesía y poética* y el *Diccionario de escritores mexicanos*.

que ya habían sido leídos pero, en palabras de Cuesta, los ~~re~~conocemos [...] todavía nuevo[s] y reciente[s]” (Cuesta, *Obras I*, 112). Todos estos años de distancia sí son benéficos para el libro, para nuestra lectura de él si logramos hacer ese cambio de atención, no tratando de ver a través del monumento que es *Muerte sin fin*, sino viendo *Canciones* como un libro más, no antecesor del gran poema mexicano, sólo uno más, acercándose como lo hiciera Jorge Cuesta.

f. INTERLINEADOS:

¿Qué leemos cuando leemos *Canciones para cantar en las barcas*? ¿A quién leemos, a quiénes a lo largo del tiempo se han leído en los entretelones del primer poemario de José Gorostiza? De las citas que han caminado por esta tesis pueden nombrarse varios: Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound. Pero la lectura de las influencias puede ser tan personal y subjetiva como la misma lectura interpretativa del texto, éstas pueden velarse por el contexto mismo de la primera lectura, porque, como decía en el apartado anterior, no leemos de la misma manera a Gorostiza los primeros lectores y nosotros.

Así como la recepción no ha sido una, las lecturas que ha tenido *Canciones* no lo han sido tampoco, ya lo veíamos con la cita de Xavier Villaurrutia y la de Cuesta: mientras que para el primero la prudencia (por llamarle de alguna manera) en el trabajo de orfebre de Gorostiza, la musicalidad y algunos de los motivos del poemario vienen directamente de la lectura de Juan Ramón Jiménez; para Cuesta, mencionar al poeta español le sirve sólo para poder tener un punto de comparación/contraste crítico, para nada más, pues no ve relación explícita entre ellos. Con la distancia que sólo nos puede dar el tiempo, Evodio Escalante observa que, aunque no es explícita sí es difícil de obviar, hay una marca

de los postulados estéticos de los imaginistas en la práctica poética de *Canciones*.<sup>28</sup> El tiempo, la distancia crítica, es un factor determinante para la lectura de este libro,<sup>29</sup> pues si para los lectores inmediatos es imposible alejarlo de la poética de González Martínez, el lector actual problematiza esta aparente subordinación a la poética gonzalezmartinista, la relaciona con poesía ajena a la tradición, o con una que no figuraba dentro de los márgenes de la época.

La separación hecha en el apartado anterior entre el lector inmediato y el lector actual problematiza el proceso de lectura mismo: manteniéndonos en la tónica de la poética en negociación, es necesario un acercamiento a la lectura de la poesía del momento, de los maestros y disidentes, de los compañeros de armas y los detractores no con un afán enciclopédico ni para emparentar y enlistar la poesía de Gorostiza con alguna que se le pareciera, sino para girar el foco de atención hacia el lector, un lector del que no tenemos testimonio, que prefirió una lectura silente antes de arriesgar, dejándonos a nosotros la labor de reconfigurar el silencio en significación.

Ya lo mencionábamos desde el apartado C (*Collage*), por la forma y la construcción misma de *Canciones* no podemos decir que sólo una serie de lecturas hayan sido la influencia general del libro, más bien podríamos agrupar éstas dependiendo de la sección, pero sí hay en general una necesidad de reconvenir el acercamiento hacia las escuelas poéticas del momento en todo el libro, sí, “Canciones para cantar en las barcas” y “Dibujos sobre un puerto” representan el momento de reconfiguración más propositivo del libro, pero hay también en “Otras poesías” un acercamiento diferente, otra propuesta para leer a López Velarde, a González Martínez, a esa escuela modernista que, ya para entonces, se venía derruyendo hacia su interior. Dice la reseña de Jorge Cuesta:

---

<sup>28</sup> Tema que abordaremos en la siguiente parte de la tesis, véase la Tercera parte, segundo apartado (pp. 71-85).

<sup>29</sup> Más bien, la distancia crítica es un factor determinante para el acercamiento a cualquier producción, pero como en pocos, esta distancia tiene un valor significativo (como mencionábamos en el apartado anterior) para su lectura. Desde nuestra posición tenemos un panorama más amplio tanto del campo intelectual como de la “intención final” del libro.

Debido a esa misma pereza, a esa tranquilidad ociosa donde cristaliza, su poesía juega con extrañas influencias en meditadas travesuras líricas, además de que es obra primera, aunque cumplida. Se adivinan allí, en efecto —porque tan filtradas—, tan depuradas están que se adivinan y no se descubren, la gracia disciplinada de Díaz Mirón (que es la más accidental y la menos visible), la sonoridad didáctica y el amor al símbolo de González Martínez y de Juan Ramón Jiménez la sintaxis estricta y la idea reflexiva y cogida en círculos concéntricos. *Sin embargo, desde el principio, si se busca orden cronológico del libro, su personalidad se afina y se orienta, y estas influencias apuntadas son más “homenajes”, como se escribe ahora, que influencias propiamente.*<sup>30</sup> (Cuesta, *Obras I*. 111, 112)

Y justo esa es una de las innovaciones de *Canciones para cantar en las barcas*: ver el pasado, la tradición poética no como un ente totémico, monolítico al que es obligatorio rendirle tributo, sino como un ente flexible y permeable, con el que es posible mantener una comunicación bilateral, que es posible seleccionar y discriminar. Cuesta utiliza una palabra esencial, ~~homenaje~~”, haciendo así de la ~~influencia~~” una relación intertextual<sup>31</sup> más que un apego incuestionable a la tradición —que es como entendemos mucho de la relación que tiene un poeta con sus influencias.

Si leemos la poesía que los otros del grupo hacían en el tiempo en que se publicó *Canciones* no resulta difícil hacer la relación inmediata con la poesía de González Martínez o López Velarde, no como influencias, como elementos interlineados dentro de la configuración poética de la nueva generación, sino como una escuela que se continúa a pesar de sí misma. Novo, el mismo año de publicación de *Canciones*, escribe en *La Antorcha*:

---

<sup>30</sup> El énfasis es mío. Resulta un hecho curioso el que tardásemos tanto en regresar a una lectura renovadora —no podemos decir ~~virgen~~”, pues nunca saldrá de nuestra cabeza todo lo que Gorostiza es y ha sido para las letras mexicanas— del primer libro de Gorostiza, como ya se ha mencionado, aún cuando han sido muy pocas las páginas que se le han dedicado al libro, la gran mayoría han sido una lectura injusta, denostante, alejada de querer ver *Canciones* como un libro más. Esta sencilla reseña de Jorge Cuesta toca puntos que apenas se han recuperado del libro: el conflicto con las influencias, el proceso de construcción de *Canciones* (del que parece, Cuesta tiene más que una simple idea: sabe que los poemas no están en orden cronológico y que su orden tiene un fin específico), la brevedad tanto de las piezas que lo conforman como del libro mismo. Otro elemento digno de señalarse es el detalle de que Cuesta sabía que los poemas que conforman *Canciones* no están ordenados en forma cronológica, permitiéndonos preguntar si es que le brindó ayuda a Gorostiza para editar (~~¿ordenar, preparar?~~) su libro.

<sup>31</sup> Por supuesto no nos es posible hacer una comparación entre esta lectura de Cuesta y el presupuesto genettiano de la intertextualidad por simple anacronía: ni Cuesta es un adelantado ni Genette influyó la lectura de éste.

Nadie como [Enrique González Martínez] ha ejercido influencia tan avasalladora, tan profunda en la poesía del continente. Porque nadie como él ha torcido el cuello al cisne de la palabrería hueca, que llenó de gansos la patria de Rubén Darío... [...] Y porque nadie, como él, ha sido tan seguido por los jóvenes y tan mal interpretado por ellos (citado en Manuel Ezcúrdia, —González Martínez y los Contemporáneos”, Franco/Stanton, 1994, 347)

Una rápida comparación entre la poesía que escribía en ese momento González Martínez y los neoaténistas puede darnos una visión más clara de esto, para no tejer en el vacío. ¿Por qué hacer tanta insistencia en la poesía de González Martínez si no era el único poeta, si no es la única posible influencia para los jóvenes, si el Modernismo tiene entre sus filas poetas como Díaz Mirón y Othón, Tablada y Rafael López? Con González Martínez se abre un nuevo horizonte dentro de la poesía mexicana, si bien la etiqueta de —finalizador del Modernismo” con que siempre ha cargado cae tras un análisis de su misma poesía,<sup>32</sup> es verdad que transforma ese Modernismo del que se le acusa el asesino; su nueva forma de escribir rápidamente se convierte en el nuevo canon, la —mejor” forma de hacer poesía. No resulta complicado, entonces, comprender que el más simple sentido común dicta que escribir como el mejor lo convierte a uno en el mejor —lamentablemente ni la literatura, ni su historia, ni los campos intelectuales funcionan a través del sentido común. Aquí unas estrofas de —Soñé en un verso”:

Soñé en un verso vibrante y prócer, calmo y sonoro,  
diáfano y vasto como los mares que agita el viento,  
y en cuyas almas, si duerme dócil, el firmamento  
refleja estrellas, lívidas lunas, soles de oro.

El verso púgil, que es como el eco de cien montañas,  
que cruza selvas y enciende el alma con nobles iras,  
que entre las hojas y los ramajes se forma lirás  
do suenan salmos, lloros inmensos, voces extrañas... (González Martínez, 1926, 23)

---

<sup>32</sup> No podemos decir, aún, que —Fuércele el cuello al cisne” sea el soneto que *terminó* con el Modernismo, como si la literatura siguiera fechas límite. La misma poesía de González Martínez es muestra de ello, sigue siendo un poeta modernista, limpio, quizá, de los elementos más exteriores de ese modernismo (así en minúscula) al que se opuso: el de oropel y merengue.



Como dice Novo, el desarrollo poético de González Martínez es suyo, como ocurrió con López Velarde, el “grandioso avance”, el “novísimo acercamiento” pronto cae víctima de sus mismos continuadores, más adelante trataremos más a profundidad la poesía de González Martínez y la de López Velarde, pero el comentario último de Novo apunta hacia una dirección crucial tanto para su poética como para la de los más jóvenes (Gorostiza incluido) dentro de la misma generación “nueva”: ellos, los viejos —los menos jóvenes—, que prolongan la estética gonzalezmartinista, que sólo le funciona a González Martínez; nosotros, los jóvenes que avanzamos, que renovamos. Con el ánimo sarcástico que siempre lo caracterizó tanto en su poesía como en su prosa, el mismo Novo escribe un poema que no forma parte de un libro —tampoco está fechado, aunque la sección donde se encuentra en su *Poesía*, corre de 1918 a 1920—, pero está recopilado como parte de sus “Poemas de adolescencia”, “Anhelo”, donde se burla de la poética que sigue el Nuevo Ateneo (y que, para rematar, le dedica a Torres Bodet):

¡Quién tuviera, Señor, el poema conciso  
y el adjetivo exacto para cada emoción!  
¡Quién expresara el noble sentimiento remiso  
como joya cerrada dentro del corazón!

Sin el oropel de la estrofa banal,  
¡quién pudiera decir en el verso mejor  
ese anhelo de algo profundo y ancestral  
que palpita en el mundo de mi vida anterior!

Y ¡quién me diera dar todo mi corazón  
en la breve armonía de un íntimo renglón! (Novo, 16)

Sin entrar en un análisis profundo de este poema, los elementos metaliterarios, lo exacerbado del lenguaje: Novo lleva al extremo la poética gonzalezmartinista, la caricaturiza no buscando con eso denostar al “hombre del búho”; sino a sus seguidores, a la juventud que, en sus mismas palabras, tanto lo ha seguido y tan mal lo han interpretado. Aquí dos estrofas de “Juventud, esta tarde...”, poema que forma parte del primer poemario de Torres Bodet, *Fervor*:

Juventud, esta tarde no seguiré tu paso  
hacia la viña estéril que me negó su fruto;  
mi corazón presiente un imposible ocaso  
y por almas que viven me he cubierto de luto.

Sobre un hueco sepulcro se arrodilla mi pena  
esperando el regreso del viajero lejano,  
y la plata de un lirio se deshoja en mi mano  
por el beso infecundo de la brisa serena. (Torres Bodet, 1998, 18)

Al leerlo, no es difícil reconocer por qué y cómo se burla Novo de esta poética: Torres Bodet, un joven de sólo dieciocho años escribe poesía sobre una juventud que le da la espalda, el sepulcro que se va abriendo a su paso. Toda estas primeras producciones de los Neoatenistas (de Torres Bodet, Ortiz de Montellano y González Rojo) están repletas de un lenguaje que suena falso, pareciera que esta continuación de la poética anterior no funciona porque no la supieron reconvertir, si para esos momentos González Martínez, Urbina, incluso Reyes escriben sobre una vida y sobre un mundo que ha cambiado más allá de su misma comprensión,<sup>33</sup> como menciona Novo en ese mismo ensayo, resulta falso un poema como “Juventud, esta tarde...” para un lector que conoce que el poeta detrás del texto tiene menos de veinte años, los otoños, el paso irremediable de un tiempo voraz, incluso el tono aleccionador que toma de la poesía de González Martínez resultan pesados, imposibles de comprender si no es porque el grupo en un principio busca a toda costa lograr la aceptación y legitimación del grupo en el poder cultural: los exateneístas.<sup>34</sup> Inevitablemente si Novo dijo que González Martínez ha sido uno de los poetas más mal interpretados por la juventud, no escribía al aire, esta forma de hacer poesía es a la que se opondrá siempre, esta forma de hacer poesía es la que va a reconfigurar Gorostiza,

---

<sup>33</sup> Basta leer una estrofa del poema “San Ildefonso”, de Alfonso Reyes: “Tal vez no fui dichoso./ Yo era otro, siendo el mismo./ yo era el que quiere irse./ Vuelvo a lo que creía ya olvidado./ y la marchita flor dice a mi oído:/ ‘Yo soy. Tú me dijiste que era tuya./ Yo soy, aunque me veas desmayada./ Crecí en el tiesto donde me sembraste./ Haz de mi lo que quieras’./ Volver es sollozar. No estoy arrepentido/ del ancho mundo. No soy quien vuelve,/ sino mis pies esclavos.” (Reyes, 2004, 30)

<sup>34</sup> En el texto ya anotado de Urbina (p 36n), la mayoría del artículo del poeta, que por entonces se encontraba en Madrid, gira alrededor del libro de Torres Bodet, escribe que en definitiva es una poética nueva y refrescante, pero no explica cuáles sean esas innovaciones, pareciera, incluso, que hace la reseña de cualquier libro de sus compañeros de generación más que la de uno de los “nuevos” poetas.

la que, desde esos poemas de “Otras poesías” —que parecieran formar parte de *Canciones* por mero azar— está reconvirtiendo, aceptando su influencia, pero no cediendo a su mandato.

Esta poética anterior, de la que Gorostiza no reniega, sufre un cambio. Comprende que, en orden de hacer un homenaje (para utilizar la terminología de Cuesta) es necesario no seguir ciegamente al homenajeado, sino transformar su lenguaje, su manera de acercarse a la poesía, en algo propio, lejano y a la vez familiar de esta poética que no le corresponde, que en él suena falsa. Tomemos como ejemplo uno de los poemas de juventud de Gorostiza, de los que no sobrevivieron la selección para *Canciones*, “IV” (fechado el 24 de julio de 1918):

Válgame la penumbra de la sala desierta  
para mirar jardines en las constelaciones.  
Con las gotas del llanto yo regara botones  
de silencio nocturno... Mas la mirada muerta

no conoce lágrimas y al llanto opone puerta.  
¡Pobre mirada muerta! Ojos de vidrio son estos  
ojos de mi cara y arena en mis canciones,  
donde el oasis tiende su repentina oferta.

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. (21)

Las primeras versiones de los poemas de “Otras poesías” dejan ver a un Gorostiza que se va acercando a la escritura bajo esos mismos preceptos, con la misma mirada estética de sus maestros, no había de otra, uno comienza a escribir conforme lo que lee, lo que le van enseñando. Como ya había hecho anteriormente con “La luz sumisa”<sup>35</sup>, transcribo las dos versiones (la de 1925, publicada dentro de

---

<sup>35</sup> Pág. 33

*Canciones*, y la primera, que, bajo el título “Esta noche sin luces”, publicara Gorostiza en 1920<sup>36</sup>):

---

<sup>36</sup> En *Poesía y poética*, está la referencia a una segunda publicación del poema en 1922, evidentemente antes de la aparición de *Canciones*, en *Nosotros*, una revista bonarense, donde Gorostiza cambia el título del poema por “Nocturno de la visita”, y, finalmente, ya con el título de “Nocturno” en *Conozca Usted a México*, en 1924. Sin haber otros cambios importantes, además de alguna errata, en estas dos versiones.

[5]	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.	[5]	Esta noche sin luces y esta lluvia constante son para las historias de <i>graves</i> peregrinos que dejaban el <i>polvo</i> de sus buenos caminos, <i>ahogados</i> por la recia tempestad del instante, y con paso más firme seguían adelante al lucir de los nuevos joyeles matutinos.
[10]	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.	[10]	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... <i>mas él</i> vendrá a mi casa y al corazón alerta porque siempre me busca cuando yo no lo [quiero.
[15]	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.	[15]	<i>Y recostado junto</i> al espejo que brilla <i>vuelto un campo de luz en las horas serenas</i> al vaivén de las manos blancas como azucenas me contará su historia agradable y sencilla y a sus labios, ocultos por la barba amarilla, <i>han</i> de fluir los dulces cantos de las sirenas.
[20]	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 del cielo del verano la lluvia pescadora con sus redes en fila.	[20]	Ya no podré <i>vencerlo</i> . <i>Yo</i> no tendré la mano ágil para arrojarle de mi casa tranquila, y apenas <i>un</i> relámpago <i>fugaz</i> de su pupila le da el <i>orgullo mínimo de llamarse</i> su hermano, mientras retiene un <i>sueño del corazón humano</i> la lluvia pescadora con sus redes en fila.
[25]	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	[25]	Pero tú, que de nobles éxtasis te revistes <i>nunca toques</i> la puerta para dar hospedaje; <i>cierra bien tus oídos cuando suene un ramaje movida por la mano trémula de los tristes</i> y <i>busca los divinos bálsamos si resistes</i>
[30]	a no probar el ímpetu fantástico del viaje. [ <i>Canciones</i> , 1925]	[30]	a no <i>saber</i> el ímpetu fantástico del viaje. [ <i>El Monitor Republicano</i> , 1920]

Aunque al comienzo del “Nocturno” pareciera que los cambios que van a ser pocos: “~~a~~quellos” por “~~g~~ra~~v~~es” (2), “~~l~~odo” por “~~p~~olvo” (3), “~~v~~encerlo” por “~~v~~encerle” (19), conforme el poema va avanzando, pareciera que los cambios también lo hacen, de alterar una o dos palabras en un verso, pasa a cambiar por completo el verso 14, termina el nocturno con prácticamente otra estrofa diferente a la original. Sin embargo, la serie de cambios más interesante en el poema está en la cuarta estrofa, de ser en el original una coordinación de hechos que van haciendo acrecentando el poder de este viajero desconocido sobre

el ~~yo~~” poético, en la versión definitiva con el simple cambio de ~~si~~” por ~~y~~” (21) se transforma en una condicional, hace de ese poder que inexplicablemente se va apropiando de él, de su casa, una consecuencia de su falta de voluntad. No entraremos en interpretaciones sobre qué o quién puede ser ese viajero, pero sí haremos evidente otro detalle: tanto en ~~La luz sumisa~~”, que ya hemos transcrito, como en este ~~Nocturno~~”, podemos ver que Gorostiza va elidiendo toda idea de religiosidad para convertirla en algo sagrado, a decir, elimina o cambia palabras que tengan una ineludible carga religiosa: en el Nocturno, decide cambiar ~~divinos bálsamos~~” por ~~secreto bálsamo~~” (29), en ~~La luz sumisa~~”, ~~Pero Nuestro Señor~~” por ~~Pero puso el Señor~~”. (18)

Podríamos seguir haciendo análisis de influencias a todo lo largo de *Canciones*, pero tampoco es la intención de esta tesis, lo que se busca al remarcar este punto, esta complejidad de lectura, es el saber desde dónde y hasta dónde estamos leyendo las lecturas de Gorostiza. Haciendo uso de la comparación que declarábamos ya imposible, *Canciones* vs. *Muerte sin fin*, al leer el segundo estamos leyendo simplemente a Gorostiza, sí, también a Eliot, a Pound, a muchas, muchas otras lecturas, pero es *Muerte* la que guía la lectura, la que obliga a quien tiene frente a sí a no distraerse en cualquier otro cuando comienza el ~~Eleno de mí...~~”. Cuando se ha leído *Canciones*, como es el texto perdedor dentro de la comparación, sufre también una enorme falta de atención en su lectura a la hora de ~~darle una oportunidad~~”, se lee a González Martínez, pero no la reconstrucción y reinterpretación de su poética dentro de esas ~~Otras poesías~~”, se observa la síntesis pictórica pellicereana en ~~Dibujos sobre un puerto~~”, pero no se lee el sutil cambio de atención hacia el lector, se escucha la musicalidad lopezvelardista en ~~Canciones~~”, pero no toda la poética que Gorostiza quiere proponer en esos poemas que parecen simples, escritos al vuelo y logrados a la primera. No se lee el panorama completo de *Canciones*, Cuesta apunta muy bien, quizá sospechosamente bien<sup>37</sup>, las influencias no pueden recibir

---

<sup>37</sup> Como ya había señalado, tras la lectura de esa reseña cabe la duda de qué tanto Jorge Cuesta estuvo involucrado con la

tal nombre, es necesario renombrarlas como ~~homenajes~~”, como parte de esa amplia fotografía que es en sí *Canciones para cantar en las barcas*.

g. ENCONTRAR UNA CANCIÓN:

–Probablemente el impresionismo descriptivo de las *Canciones* y su evidente musicalidad es lo que ha llevado a la crítica a detenerse únicamente en su brillo exterior, sin buscar en ellas mayor profundidad.” (Litvak, 1968, 75) Y así sucede, como señala Litvak, cuando comenzamos a leer el primer libro de Gorostiza, por su misma construcción, por su musicalidad, por sus imágenes y elementos poéticos, pareciera que es una poesía simple, de ~~brillo exterior~~”. Abrimos el libro, y comienza un poema: –¿Quién me compra una naranja?”

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

La sal en mis labios  
¡ay de mí!  
La sal del mar en las venas  
Y en los labios recogí. (49)

Cuando leemos un poema así, una lectura distraída o desconocedora de este Gorostiza de *Canciones* puede provocar que la musicalidad se vuelva sonsonete, que las imágenes se conviertan en situaciones extrañas, incluso incoherentes (con todo y que sea poesía esto que leemos). ¿Por qué vale la pena estudiar un poema, es más, un poemario, que tiene un ritmo un tanto ~~hígido~~” y un desarrollo tan singular? Un libro como este, que tardó tanto en construirse, fue pensado, repensado, escrito y reescrito

---

edición de *Canciones para cantar en las barcas*, qué tanto hablaron sobre el proyecto, qué tanto ayudó Cuesta a Gorostiza para lograr el resultado final.

las veces necesarias para aparentar que salió a la primera, que no costó trabajo, sólo esto hace válido cualquier estudio sobre él.

Sin embargo, si tomamos en consideración todos los elementos que ya hemos esbozado anteriormente en este capítulo, y hacemos una relectura atenta, ésta se enriquece, comprendemos un poco mejor este poemario: la construcción de sus imágenes, esta tan mentada musicalidad, su poesía se vuelve aprehensible desde esa primera lectura, pareciera que la intención de Gorostiza, además de construir una poesía “nueva vertida en moldes viejos” (Gorostiza, 2005, 262) que aparenta que fue fácil su construcción, fue también provocar con todo esto una asimilación memorable, impactante, que se aprenda fácilmente, pero que no se olvide, tampoco, fácilmente.

Sigamos un poco con el tema del subapartado anterior. La poesía que se escribía en el momento que *Canciones* sale a la luz era una poesía de miras lejanas, de metros largos, repleta de menciones clásicas, religiosas y simbólicas. Podemos recordar con facilidad algunas metáforas innovadoras de la poesía de López Velarde —viene a la mente —soy un harén y un hospital / colgados juntos de un ensueño”, de —La última odalisca” —, pero cuesta trabajo recordar un poema completo si no somos constantes lectores del jerezano. Podemos tener en la mente la enseñanza última de la poesía de González Martínez, pero poder tener en mente algún soneto o las palabras exactas de algún poema suyo se complica. Sin embargo, que todo esto (metáfora, enseñanza, metros, etc.) funcione conjuntamente para producir una poesía que se aprehendiera en la primera lectura, que sea ése el objetivo estético del poema, no ocurría, no había pasado hasta las *Canciones*. Ya se trabajará más adelante este punto, pero podríamos decir que Gorostiza, más que pensar en un lector de poesía, piensa en un espectador, en un visitante a cualquier museo, busca que éste tenga una visión completa del cuadro que el artista propone, incluso por mero accidente; deja atrás la visión del lector de poesía como otro escritor que comparte los mismos horizontes culturales, las mismas búsquedas estéticas, y es para él un lector cualquiera, que



puede acercarse a la pintura en la galería, que incluso puede tocarla sin ser regañado, y es así que tenemos marinas y frescos como “Cantarcillo”:

Salen las barcas al amanecer.  
No se dejan amar,  
pues suelen no volver  
o sólo regresan a descansar. (83)

Pensemos por un momento que Gorostiza no sólo se conformó con, implícitamente, declarar la música el elemento (uno de los elementos) que cohesiona el libro, sino que escribió un Arte poética que decidió no nombrar así, sino —Pasas II”:

No canta el grillo. Ritma  
la música  
de una estrella.

Mide  
las pausas luminosas  
con su reloj de arena.

Traza  
sus órbitas de oro  
en la desolación etérea.

La buena gente piensa  
—sin embargo—  
que canta una cajita  
de música en la hierba. (71)

Para Gorostiza, la labor poética no es sino cantar, encontrar el elemento musical dentro de la naturaleza e imprimirle un ritmo y una significación allende la idea que generó el poema. Dentro de éste se encuentra concentrada la poética de *Canciones*, los elementos formales que ha utilizado: metros cortos, encabalgamientos que llaman la atención a la primera lectura; en este caso en particular, un ritmo que rompe a punto de terminar; las imágenes que van a la par de la música y el ritmo. Aquí en esta ocasión,

decir ~~arte~~ poética”, no es, como en el caso de Huidobro o los manifiestos vanguardistas, una receta para escribir como los firmantes, en el caso de ~~Pausas II~~, Gorostiza se basta con presentar la concreción de su poesía, de los poemas que constituyen *Canciones para cantar en las barcas*, lo ubica estratégicamente —como veíamos en el apartado C. *COLLAGE*— no para que el poema se pierda entre esas ~~Otras poesías~~, sino para que resalte, que impacte al lector, podríamos decir que es una explicación, más que una postura, *a posteriori* de la lectura de esa nueva forma de hacer poesía.<sup>38</sup> Lily Litvak dice:

Gorostiza es sensible a la armonía del lenguaje y de las palabras: La poesía y de un modo más preciso canto, nos dice nuestro poeta, y protesta contra los escritores modernos que rehuyen de la musicalidad por considerarla superficial. Mas no concibe el lenguaje sólo como una melodía, sino que ve en ambos una actividad paralela y pretende explotar las características de esta analogía. Su labor como poeta es mucho más fundamental: captar la esencia de las cosas; medir con un simple reloj de arena —dada su humilde condición humana—, los instantes eternos, las pausas luminosas; crear algo, trazar órbitas de oro, en la nada, en la desolación etérea. (Litvak, 82)

Dos de las afirmaciones de Litvak seguimos:

Una: el canto es uno de los elementos principales de este poemario, ya decíamos en d. UNIFORMANDO que el trabajo de construcción y de consolidación de *Canciones* no dependía únicamente del buen tino editorial de Gorostiza, sino que había un algo más que provocaba que la lectura del libro fuera unificada: más allá de la renovación —reescritura, ya decíamos—, de las ~~Otras poesías~~, es justo esta musicalidad que tanto ya hemos venido diciendo, hasta los poemas de ese primer Gorostiza, tienen imbricados el canto y la música, una estrofa de ~~Romance~~:

---

<sup>38</sup> Alberto Vital, en un artículo en *Literatura Mexicana* (núm, 1, 2011), titulado ~~Arte~~ poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet”, describe la postura del ~~Arte~~ poética” de estos autores, da cuenta del proceso que sufrió siguiendo los poemas del mismo título de estos seis poetas latinoamericanos: De una idea perceptiva, o moderadamente perceptiva (Reyes y Huidobro) a establecer una visión y comprensión de la poesía (Bandeira), a una declaración frente al hecho poético (Borges).

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. (74)

Dos: —Mas no concibe el lenguaje sólo como una melodía, sino que ve en ambos una actividad paralela y pretende explotar las características de esta analogía.” Gorostiza logra, particularmente en la sección de —Canciones”, imbricar la musicalidad con el ritmo, con las imágenes y con el sentido general del poema, logra conjugar elementos que, aunque parecieran reiterativos (ritmo y musicalidad, por ejemplo), se equilibran y tienen una función específica dentro del poema. Como ejemplo, un par de estrofas de —La orilla del mar”:

No es agua ni arena  
la orilla del mar.

El agua sonora  
de espuma sencilla  
el agua no puede  
formarse en la orilla. (50)

En este poema, musicalidad e imágenes visuales trabajan conjuntamente para generar tanto en el ojo como en el oído esa sensación de un mar que va y viene, que empuja y arrastra. El motivo —no es agua ni arena / la orilla del mar” juega en todos nuestros niveles de aprehensión: leemos una idea que es sin serlo, dentro del poema la orilla del mar se define justo por su indefinición, por ser la orilla en sí misma, sin tener mediación en ella ni el agua ni la arena; escuchamos un ritmo rápido que, al acelerar el final de la estrofa, la remarca, la remata; escuchamos, también, una especie de oleaje al conjugarse el ritmo y los metros que utiliza Gorostiza para este poema, que, justo como Litvak dice, explota la

analogía entre la armonía y el lenguaje.

Al decir de la crítica, “[Gorostiza] protesta contra los escritores modernos que rehuyen de la musicalidad por considerarla superficial”, leyendo los versos de la última estrofa de “Pausas II”:

La buena gente piensa  
—sin embargo—  
que canta una cajita  
de música en la hierba.

Esta afirmación, Litvak la corrobora con su lectura de las *Notas sobre poesía*, que Gorostiza leyera en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua en 1955, treinta años después de la publicación de *Canciones*. Aunque resulta evidente la anacronía, Litvak no deja de mencionar un punto importante en la poética gorostiziana, mas donde ella lee una crítica a la “nueva” poesía, yo leo una corrección de plana a la poesía de juventud, no sólo suya, sino de la del grupo en general, en la presentación de su discurso, dice:

En la busca del 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 y o las leyes del idioma y originalidad la que el escritor descubre en él, atesorada en su capacidad infinita de expresión. (Gorostiza, 2007, 500)

Es decir, la búsqueda por una musicalidad que homogenice *Canciones*, no es por contraposición con la nueva poesía, es a la vez una postura y una continuación: busca con ella emparentar su poesía con la de la generación anterior, con los maestros anteriores, pero a la vez abre nuevos panoramas, va más allá de un ritmo bien pensado, un metro exacto, una rima atinada, Gorostiza renueva el fin mismo de la música dentro del poema, nos trae con ella no sólo una atmósfera, sino una imagen, emparenta la poesía, su poesía, con la vista, con la pintura y la posibilidad, la capacidad, de que el lector sea el último

intérprete de lo que hay en el libro, oyendo se ve y se comprende.

## TERCERA PARTE – TIENE UN SABOR DE SAL MI PENSAMIENTO

---

*No hace mucho que he vuelto a ver el mar y pisado el puente de los buques. Mis recuerdos son tan vivos como si le hubiera dejado la víspera. Estén, no obstante, si pueden, tan tranquilos como yo con esta lectura que ya me arrepiento de ofrecerlos.*

Conde de Latréamont, *Los cantos de Maldoror*

*Dulce melancolía  
de viajar.*

*Ilusión de moverse a otro poema  
que alguna vez se había de cantar.*

Carlos Pellicer, *Divagación del puerto*

1. SI QUIERE SER LEÍDO ESCRIBA EN ENDECASÍLABOS, POR FAVOR  
*De maestros y de alumnos*

En el sentido más estricto, José Gorostiza no es el primero de su generación en escribir canciones, en poner la canción como título de un poemario, tampoco el tema marítimo es novedad (como ejemplos clarísimos, *Canciones*, de Torres Bodet, de 1922 y *El puerto y otros poemas*, de González Rojo, publicado en 1923), ¿qué hace que no sólo uno o dos poetas, sino que un grupo completo se vuelque a la creación poética en formas de la tradición española? La respuesta más sencilla, que por sencilla no reduce su complejidad, es una deuda con la tradición reciente, con la generación anterior de la que han aprendido no sólo el quehacer literario, sino el público, ideológico e intelectual.

Siempre que se piensa en el “grupo sin grupo” la referencia más remota suele ser *Ulises*, el proyecto de la generación bicápita (Novo-Villaurrutia) que, publicada hasta 1927, se plantea, desde mucho antes de su génesis,<sup>1</sup> con una línea editorial y estética ajena no sólo a la poética de la generación anterior, sino a sus búsquedas y métodos. *Ulises* ya era una toma de postura definitiva ante el ya desbandado —pero no por eso de ex-miembros menos influyentes— Ateneo, contra y como continuación de su poética, contra y como continuación de su quehacer como grupo, núcleo y centro gravitacional de la cultura mexicana, pues el “archipiélago de soledades” se sabía descartado, ajeno a los poderes que controlaban el mundo cultural del México en el que les tocó desarrollarse, dislocarse y disgregarse. Sí, bien, *Ulises* no es su primer intento de trabajar como grupo, mas sí el primero en el que todos los nombres figurarían —usual o extraordinariamente. Si regresamos hasta la primer publicación

---

<sup>1</sup> Y ese “mucho antes” vendría con el paso, entre brinco y zancada, que da Gorostiza con *Canciones para cantar en las barcas*, no es posible ya ver el proceso de “separación” de los Contemporáneos con la generación anterior como algo totalmente fracturante, pues, como se desarrollará a lo largo de este capítulo, el proceso que hizo a los Contemporáneos, los Contemporáneos es bastante más complejo que una “ruptura”.

donde comenzaron a trabajar como tal, habrá que consultar *La Falange*, revista dirigida por la dupla Torres Bodet-Ortiz de Montellano, bajo patrocinio de la Secretaría de Educación (es decir, de José Vasconcelos).

Publicada de 1922 a 1923 (como toda revista de estudiantes, tuvo una vida más que breve), *La Falange* representa la puerta por la que la “nueva generación” entraría a la arena literaria del país. Si desde el primer número se declaran en sus páginas las actividades, metas y justificación de la publicación del “Nuevo Ateneo de la Juventud”, que desde el nombre acusa ya un plan continuista, es éste un grupo que no busca un quiebre radical, hacer explotar el panorama cultural —como un año antes habían hecho los estridentistas con el *Actual N° 1*—, como indica la editorial de *La Falange*, la dirección de la revista estaba en clara oposición a estos parámetros de vanguardia; lo que en realidad intentaba, lo que los que estaban detrás de la revista intentaban, era convertirse, en cierta medida, en los herederos de los ateneístas, del gran grupo que dominó sin una real competencia, la escena cultural del México pre y posrevolucionario. Los propósitos de la revista dejan muy en claro lo que pretende:

Todos los que en esta revista colaboran creen que ninguna civilización triunfará si no es ateniéndose a los principios esenciales de la raza y de la tradición histórica. Desautorizan, por ilógica y enemiga, la influencia sajona y se proponen reivindicar los fueros de la vieja civilización romana de la que todos provenimos y que es como el cogollo sangriento y augusto de nuestro corazón y de nuestra vida [...]. Se vuelve a [los países sajones] porque comprenden que en el descorazonamiento de las masas latinas está la fuerza de la civilización invernal de nuestros rivales, y el modo más eficaz de evitar este peligro es el de lanzar de vez en vez un mensaje de amor, venido de cualquier punto de la tierra, pero dirigido a los hermanos de la latinidad enmudecida.

[...] En contra de la civilización del Norte, que bastardea el prurito mezquino de escapar al rigor del clima por el progreso del confort, está la nuestra que tiene ya ganada la materia y que por eso, vuela libre de compromisos terrenos, en la esfera del ideal y de la luz. (—Propósitos”, *La Falange*, n° 1, en Schwartz, 1991, 290-1)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Es interesante, y destacable, el manejo del léxico bélico para definir una postura literaria, desde el mismo término de “vanguardia” (el *avant-garde* francés). A los pequeños grupos exploratorios de las vanguardias, el grupo de firmantes de estos propósitos oponen la solidez y el conglomerado que es una falange: un grupo perfectamente organizado, de amplios números que funcionan como uno solo. Si en la generación anterior el rescate y consolidación de una tradición



La masa latina a la que le hablan los “Propósitos” de *La Falange* se corresponde directamente con el ideal vasconcelista de *La Raza Cósmica*: el conglomerado cultural e intelectual latinoamericano que se opone a la influencia y al poder ideológico-cultural de la megapotencia norteamericana. Pero, como decíamos, la lectura que hacemos de este primer texto que resume la intención de la revista del Nuevo Ateneo no puede ser leída solamente como una extensión de la política cultural de José Vasconcelos, también es una toma de postura frente a la otra juventud literaria, a las otras juventudes que buscan obtener el poder que van ganando de a poco los neoteneístas.

La formación del “Nuevo Ateneo de la Juventud” en 1919 por la primera generación del grupo marca el ansia de continuación de una labor cultural, intelectual y literaria más allá de lo que vendría no muchos años después: diferencia, incluso “ruptura”.<sup>3</sup>

Los Contemporáneos se aclimataban en la cultura de la continuidad; no es de ellos decapitar la historia, dar un machetazo a la tradición. Más aún: *enjuiciarla, estudiarla, y reconocerse en ella implicaba para el grupo una autoafirmación y a la vez era un índice que los reconocía en sus aportes y en sus logros*. Eran absolutos historicistas, lo cual es comprobable en la mayoría de sus ensayos, en sus repastos sobre la literatura mexicana [...].

Así, Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo y Jorge Cuesta aceptaban maestros, nombres —puntuales— de los cuales se sentían, no discípulos, sino herederos en el vasto recuento de los innovadores.

[...] En el orden individual, respetaban e incluso pagaban cierto vasallaje a la poética de Enrique González Martínez, pero José Juan Tablada y Ramón López Velarde —a manera del dios Jano— representaban el verdadero nacimiento y linaje de sus metas creadoras. (Schneider, “Los Contemporáneos: La vanguardia desmentida”, Olea Franco / Stanton, 18-9)<sup>4</sup>

La “aclimatación en la cultura de la continuidad” que hace mención Schneider nos sirve para replantear la manera en que se han leído estos primeros libros de poesía. La pareja de poetas reformadores del

---

no sólo mexicana, sino latinoamericana de una identidad social y literaria (entiéndase por el ideal de *La raza cósmica* vasconceliana) apunta más hacia la homogenización de los impulsos juveniles; cuando el Nuevo Ateneo retoma esta postura, lo hace como confrontación, como respuesta (en el lenguaje) igualmente agresiva hacia los fracturantes, como éstos lo eran hacia la tradición que, como los neoteneístas entendían, les pertenecía por herencia directa.

<sup>3</sup> Entrecorillado el término, por lo frágil de la idea, como a continuación de desarrollará.

<sup>4</sup> El énfasis es mío.

modernismo (López Velarde y Tablada) aún no figura en este estadio de la obra de los —que con el paso del tiempo serán también, no en ese momento, por más que así se autonombraran— —grandes innovadores”, como ya se mencionaba en el capítulo anterior, es necesario hacer notar que ningún escritor es capaz de conocer la forma última que tomará su poesía, estos primerísimos libros, de los que luego algunos de ellos reniegan,<sup>5</sup> denuncian la postura no sólo estética del grupo, sino incluso ideológica: no se arriesgan a conformar una vanguardia que dé —machetazo a la tradición”, buscan, al contrario, ganarse el apoyo e incluso el mecenazgo del centro gravitacional del campo cultural, simpatizar políticamente con José Vasconcelos (el mecenas) y estéticamente con Enrique González Martínez (el maestro).

Como Schneider menciona, el ser historicistas no es solamente por el rescate a la tradición, el peaje a los maestros, también tiene un componente de interés propio: construir una lista, armar un canon cultural e ideológico los coloca dentro del mismo, los ponía a la par de quienes construyeron, a su manera de leer y entender la literatura. En estos momentos, antes de que comenzaran a trabajar como un verdadero grupo, antes de *Ulises y Contemporáneos* no era una conducta descifrable a simple vista, tendría que llegar Jorge Cuesta y su propuesta (si nos atenemos a la interpretación que hace Sheridan del prólogo firmado por el autor de —Canto a un dios mineral”), para que este autocolocarse en el canon fuera uno de los elementos que encenderían la polémica de 1932. Para el prólogo de la tan polémica antología, Cuesta escribe:

---

<sup>5</sup> El caso de Torres Bodet es perfecto botón de muestra, pues pareciera que su obra comienza con *Canciones*, de 1922, olvidando por completo su primer libro, *Fervor*, de 1918. En la antología publicada por el Fondo de Cultura (seleccionada por él mismo), resulta más que obvia la elisión de esa primera poesía plenamente gonzalezmartinista, y, como hiciera Gorostiza, la refactura (siguiendo los moldes de la —poesía pura”) de la —primer” obra que salvó el escollo del tiempo.

Quien no abandona la escuela en la que ha crecido, quien no la traiciona luego, encadena su destino al de ella: con ella vive y con ella perece. Y no solamente de los discípulos debe afirmarse; también de los maestros. Mientras más fecunda es su influencia, menos la agotan los grupos o los grupos que la disfrutaban; después vuelve a renacer todavía virgen, todavía útil para un cultivo nuevo. ¡Qué error pensar que el arte no es un ejercicio progresivo! Sólo dura la obra que puede corregirse y prolongarse; pronto muere aquella que sólo puede repetirse. Hay obras que no son sino pura influencia, una constante incitación a contradecirlas, a corregirlas, a prolongarlas. Otras cuya influencia es estéril, que no producen fuera de ellas más que inútiles ecos. (Cuesta, *Obras I*, 142)

En gran medida, Cuesta hace en la crítica lo que Gorostiza en su poesía: aceptar la influencia, reconocer que es necesario reconstruirla, replantearla con la visión y situación propia para dejar al pasar no una copia, sino una voz propia.

Planteada de esta manera podría parecer que la creación poética es más un plan táctico, alguna estratagema militar (curiosa ironía resulta que la revista en la que se dirime la primera poética de los Contemporáneos sea *La Falange*). Podría decirse que el proceso creador es el último paso de un proceso más complicado que recorre publicaciones, lecturas, saludos y pláticas, la producción literaria resulta el último punto de una compleja red de relaciones, último y a la vez paralelo al posicionamiento dentro del campo cultural, último en cuanto que la “creación” poética se comprende en ese momento como la más explícita toma de postura dentro del campo; paralela, pues esta misma creación va gestándose a la par de publicaciones, revistas, protestas y prólogos. Aunque, como ya estábamos diciendo, cuesta trabajo asentar un inicio y un fin a ambos procesos: abrirse un lugar dentro del campo cultural es innato a la producción literaria, nadie escribe para sí mismo, menos un grupo que conocía los polos del posicionamiento social de la literatura<sup>6</sup> y que no estaba dispuesto a colocarse en ninguno: su creación corre a la par que la lucha con quienes competían por ese lugar, la obra justifica la posición,

---

<sup>6</sup> Esta generación conoce por la acción de algunos ateneístas la construcción de un reducto artístico-literario que buscó no sólo ser independiente sino ajeno al hacer social (González Martínez, Reyes durante su autoexilio, Urbina encerrado en la Biblioteca Nacional, Torri y su trabajo en *Cvltvra...*); y el polo opuesto: los hombres de letras que deciden, en palabras de Enrique Krauze en *Caudillos culturales de la Revolución Mexicana*, dejar la pluma y tomar la pala, los Siete Sabios, el mismo Vasconcelos —que retomaría su vocación literaria para escribir la crónica de su caída política—, etc.

y ésta, a su vez, facilita la aceptación de la primera.

Comprender por qué es que los falangistas (aunque el término nos recuerde mucho más a la Guerra Civil española o al fascismo, que a un pequeño grupo de preparatorianos mexicanos) optan por este continuismo en lugar de seguir la ya desbocada caballada de la vanguardia, puede llevar a un sinnúmero de teorías e interpretaciones, sólo comprobables si se recurre a una ouija u otro tipo de encantamiento sobrenatural. Schenider apunta que desde un comienzo el impulso vanguardista no puede ser en un grupo que no se considera como tal, en el que operan ambiciones individuales, una cierta ansia de escalar social y culturalmente y un proyecto intelectual en el que la independencia creativa que consolida al grupo no permite convertir en ley. Una vanguardia, por definición, debía constreñirse a un programa, un manifiesto, declaración, página volante o cualquier otra publicación que diera una lista de reglas que un grupo de firmantes declara no sólo válida, sino prácticamente un credo. Si el grupo jamás pudo mantener una nómina constante, y los sobrenombres al grupo siempre acusaron de un ~~individualismo~~ "individualismo independiente",<sup>7</sup> es difícil hablar de un aliento conjunto, como un grupo compacto lo exigiría. Claro que el cerrar filas no es la única característica propia de la vanguardia, habría que repensar el concepto mismo del *avant-garde*: ¿toda vanguardia tenía que ser, *per se*, antihistórica, iconoclasta?

Puede que sólo sea el término, ~~vanguardia~~ y su connotación militar; puede que, a su vez, algo tenga que ver la tradición crítica con la que se han analizado los grandes —y súbitos— cambios en los paradigmas estéticos; o puede ser, también, la lectura que desde su presente, hicieran los partícipes de una generación, de ésta o de cualquiera, al fin y al cabo. Es necesario, como decíamos, replantear la idea de ~~vanguardia~~ no como un rompimiento, sino en este caso, en el actuar de este grupo, como una

---

<sup>7</sup> Como nombra ese espíritu individualista Schenider. Siempre los Contemporáneos se autonombroaron como la paradoja de una soledad acompañada: ~~Grupo~~ "Grupo sin grupo", ~~archipiélago~~ "de soledades", ~~grupo~~ "de forajidos".

renovación progresiva, que de a poco va tomando conciencia de sí, del lugar que quiere ocupar y del mismo proceso de personalización de su escritura; “renovación”, pues, implica una selección y reconstrucción de aquello de lo que se parte: manteniendo algunos elementos, elidiendo otros, esta vanguardia busca el cambio no con bombo y platillo, asegurándose que todos los vieran, sino más discretamente, con esa sensación de formar parte desde un principio del paisaje, del entorno en el que todo se mueve para que, al final, sean ellos los que lo dominen.

La poesía de quienes se les quemaban las habas por publicar, de estos novísimos que empiezan a construirse y a construirlos (esos maestros y esos mecenas) como la continuación de la generación ateneísta, declara válida aún la poética en turno. Es en estos primeros libros de poesía donde se concretiza la relación que mantendrá —al menos la primera camada del “grupo sin grupo”—, con los maestros. Es en este primer periodo cuando se reafirma el “pago de vasallaje” del que habla Schneider, aunque es necesario aclarar que no se está viendo éste como “errores de juventud” o cualquier otro *cliché* con el que los mismos autores, y su posterior crítica, tienden a calificar estos libros, pues, aunque es cierto que optaron por una poética de alargamiento, la estética a la que decidieron ceñirse no fue elegida arbitrariamente, ni como el ciego apego a los maestros, de haber sido así, el programa creador del grupo se hubiera reducido solamente a una poesía continuista, pero despliegan un proyecto completo: revista, críticas, libros de poesía, comienzan a relacionarse directamente como protegidos del grupo al que quieren suceder y bajo del que se ponen al “amparo”.<sup>8</sup> La lógica detrás de todo esta planeación no es muy velada: relevar, heredar el puesto de centro del campo intelectual que tenían los

---

<sup>8</sup> Se “ampanan” en el grupo para que sus acciones y sus creaciones tengan un apoyo mayor al que entre ellos mismo pueden proveerse, ya mencionábamos anteriormente que el ansia legitimadora no es ni gratuita ni simple: en un México con una propuesta cultural tan amplia como la de los años veinte, se convierte en elemento de supervivencia grupal el tener el espaldarazo de alguien de mayor altura cultural. No hay que interpretar “ampanar” como una protección o un refugio, pues el grupo siempre supo tanto atacar como responder a los ataques de los demás que con él competían.

ex-ateneístas.

Pero es necesario enfocarse, en este momento, en la poesía, en el elemento en el que quizá puede ser más visible el apego que tienen los jóvenes poetas con los maestros, con su pasado reciente.

Pongamos por ejemplo, “Nunca”, soneto del “Hombre del búho”, Enrique González Martínez:

Nunca saldrás de ti, pobre alma mía.  
Víctima de tu propio paroxismo,  
das curso a tu nostalgia del abismo  
y a tu implacable afán de lejanía.

Del cielo que forjó la fantasía  
quieres robar el rayo... Tu ser mismo  
se encarga de borrar el espejismo  
y encadena a la roca la osadía.

Monta sobre el volante Clavileño,  
márchate a la conquista de tu sueño  
y vuelve ufana a relatarla un día.

Te oiré como al retorno de la escuela  
oye el rapaz los cuentos de la abuela...  
¡Nunca saldrás de ti, pobre alma mía! (E.G.M., 1926, 86-88)

y el soneto, “Avidez”, del poemario del mismo nombre (publicado en 1921), de Bernardo Ortiz de Montellano<sup>9</sup>:

---

<sup>9</sup> La elección del soneto de Ortiz de Montellano por sobre cualquier poema de la primera época de Gorostiza fue porque no considero pertinente utilizar un poema que no fue publicado, pues, aunque ayuda a comprender el desarrollo poético del tabasqueño, al no figurar en el índice de ningún libro o revista no forma parte del posicionamiento en el campo cultural ni del grupo ni del mismo Gorostiza, un poema no publicado se respeta como un ejercicio de escritura, pero no funciona para el análisis que estamos elaborando.

Como ejercicio de escritura, la primera poesía de Gorostiza es bastante interesante por varios elementos que se leen en ella que seguiría desarrollando hasta la configuración de *Canciones*: los metros que elige, la musicalidad que empieza a formarse, las imágenes, como ejemplo, este soneto, fechado el 24 de julio de 1918 y numerado IV en la recopilación de Miguel Capistrán:

Válgame la penumbra de la sala desierta  
para mirar jardines en las constelaciones.  
Con las gotas del llanto yo regara botones  
del silencio nocturno... Mas la mirada muerta

[5] no conoce de lágrimas y al llanto opone puerta.  
¡Pobre mirada muerta! Ojos de vidrio son estos  
ojos de mi cara y arena en mis canciones,  
donde el oasis tiene su repentina oferta.

Quisiera en un instante desvanecer la huida  
de las horas mortales; en un lirio el perfume  
de todos los jardines; en un amor la vida...  
Cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume.  
Quisiera en el estanque el agua que escondida  
discurre por la tierra, su castidad asume  
la doncellez, secreto que nuestras sed convida...  
Cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume.

En una voz quisiera la música aprehendida;  
que en un grano de mirra toda creación sahúme  
y en una estrella pálida todo ensueño coincida.

— La esencia de mi anhelo en esto se resume—  
Y tú estarás conmigo, alma mía, conmovida;  
¡cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume...! (B.O.M., 2005, 65)

Entre las similitudes que podemos encontrar entre los dos sonetos, además, claro está, de la forma en ambos utilizada, es un “yo” poético que se apropia del poema, este “yo” construye un mundo, propone su interpretación y establece la relación que tendrá con el lector; el de González Martínez, más psicologista, relata un viaje inmóvil imposible, con el alma escindida del intelecto (el “yo” poético) que, aunque anhela su libertad, reconoce que, al estar junto a él, ésta será inalcanzable, todo en el soneto es interiorización, todo está en relación de sí mismo, siendo ese “yo” la medida de todas las cosas, la medida de su imposibilidad, también. El soneto de Ortiz de Montellano también presenta este “yo” que todo lo abarca, si bien en éste la relación consigo mismo es un tanto más desapegada, los deseos que siguen a cada “Quisiera” de los cuartetos y el primer terceto plantean un mundo dentro de

---

[10] 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. (Gorostiza, 2007, 21)

En este soneto, además de los elementos temáticos y la musicalidad un tanto forzada, pero ya presente, es de notar los extraños encabalgamientos que presenta, el del verso 6, uno de los más extraños, ¿serían éstos experimentos del joven Gorostiza, o un desliz inconsecuente?

él, construye un mundo edénico para sí, en el que sí es posible lo que en el soneto de González Martínez era imposible: la comunión entre el alma y el intelecto, cierra el poema con un verso que había quedado olvidado, “cuando la tarde ingrávida sus ópalos esfume...!” , aunque, en realidad, el poema termine en el verso 13, “Y tú estarás conmigo, alma mía, conmovida”.

Vasallaje u homenaje, es importante problematizar no sólo la forma de hacer poesía, esta primera poesía, sino también la misma constitución poética del último modernismo gonzalezmartinista, pues esto nos da pie para comprender el impacto que causó *Canciones para cantar en las barcas*, que, como ya decíamos en el capítulo anterior, fue punto de quiebre para la poética tanto de Gorostiza como de la generación completa, aunque no hayan sido muchos los que lo acepten.

En otro poema, “Hrás sobre la vida de las cosas” (*Silenter*, 1909), en una estrofa, González Martínez condensa gran parte de su proceso creativo: “Que te ames en ti mismo, de tal modo / compendiando tu ser cielo y abismo, / que sin desviar los ojos de ti mismo / puedan tus ojos contemplarlo todo” (E.G.M., 1970, 32). En esta forma de hacer poesía, un “yo” poético totaliza la forma: imágenes, anécdota, la carga sentimental del poema son dictados por ese “yo” que se construye como un ser capaz de todo sin salir de sí mismo, sin dejarse salir de sí mismo —lo que se constituiría, con el paso del tiempo y las adaptaciones que cada uno haría, en un tópico de la literatura de los Contemporáneos: el viaje al interior de uno mismo<sup>10</sup>.

No es que cree mundos la voluntad o la sensibilidad del poeta —como Huidobro, por esos mismo años, anda en Chile haciendo nacer rosas de los versos—, sino que es él quien afecta el espacio dentro del cual el poema se realiza, por el simple hecho de que ese espacio es su misma interioridad

---

<sup>10</sup> El viaje de *Sindbad el varado*, *Nostalgia de la muerte*, *Muerte sin fin*, son poemas que describen el viaje sin movimiento de un viajero inmóvil, particular caso el Sinbad de Owen, que desde el mismo título acusa la contradicción en la que se gesta su “aventura”.



(está bien, está bien, es la interioridad del –yo” poético), y en ese espacio se erige esa voz como un ser omnipotente y omnipresente: omnipotente en su impotencia, como ocurre en el soneto de Ortiz de Montellano, omnipresente en lo que habita ese espacio ni siquiera mencionado, como el poema de González Martínez.

Ese –yo” poético, presente desde el principio hasta el fin del poema, deja poco, o nada, mejor dicho, de juego interpretativo al lector, que lo único que puede hacer es conmoverse empáticamente, hacer del sentimentalismo el elemento de comunicación con el poeta, como elemento de traspase de la experiencia estética. Sin embargo, no nos es posible decir que sólo es el sentimentalismo el motor del poema, pues su construcción es plenamente intelectual: González Martínez hace de todo un símbolo claro, una alegoría comprensible (el alma que busca liberarse del intelecto, el cuello del cisne, las parábolas), incluso ese –sentimentalismo” termina siendo una construcción racional, como todo símbolo lo es, así, realmente no son los sentimientos de la voz poética, sino la racionalidad del mismo poeta la que absorbe al lector, tanto así como el universo interno del poema está subordinado a esa misma racionalidad.<sup>11</sup>

Es fácil comprender el porqué González Martínez se convierte en el maestro de las nuevas generaciones: su poesía siempre tiene, implícita o explícitamente, un aire magisterial, mucha de su obra se construye con pequeñas poéticas que se tornan cicerones en el –arduo arte poético”, su figura y su trayectoria lo convierten en la encarnación del poeta consagrado que comparte su experiencia con las nuevas generaciones. Alumnos estrella no sólo de los maestros ateneístas, sino también de los –Siete sabios”, los que serán los Contemporáneos, se mantienen fieles a la línea que han marcado sus

---

<sup>11</sup> Esta visión del yo que absorbe todo dentro del poema (lector, espacio, todo), tiene un claro reminisciente romántico, sin embargo, trazar una línea de González Martínez a los románticos alemanes o ingleses puede, fácilmente, convertirse en otra tesis.

antecedentes: el cuidado y estudio de y hacia la tradición, el fervor hispanista (latinista, dirían en *La Falange*), el rechazo tajante a la influencia no sólo literaria sino cultural anglosajona. Sin embargo, incluso estos primerísimos libros ya buscan explorar, si bien tibia y temerosamente, ciertos elementos nuevos: incorporar a López Velarde dentro de su esfera de obvias influencias, incluso, sorpresivamente, a Tablada, citando de nuevo a Escalante:

El fracaso de *La Falange* habría que verlo como un signo de la maduración de una generación. Al distanciarse de los ideales estéticos y políticos de Vasconcelos, en particular, y del Ateneo de la Juventud, en lo general, estos Contemporáneos que empiezan a encontrar su camino, empero, no rompen nunca del todo con el legado de sus mayores. Se diría que lo que los caracteriza es la búsqueda constante de un equilibrio entre lo viejo, entre la herencia espiritual de sus preceptores y los nuevos vientos que agitan la cultura internacional, y que no dejan de sentirse en nuestro país sobre todo a partir de la irrupción estridentista en 1922.

[...] Son una vanguardia —~~en~~ temperada”, que rehusa las exageraciones y los extremismos. Advierten, por un lado, que no pueden incorporar en bloque la estética de una generación que los antecede, a riesgo de convertirse en los epígonos de otras glorias, pero por otro lado, su temperamento y su formación les dicen que tampoco pueden hacer suya la estética gritona, desmelenada y hasta —blechevique” de sus colegas estridentistas. (Escalante, 30)

En el soneto de Ortiz de Montellano es constante, y bastante visible, la lectura de Ramón López Velarde, reformador sin duda del lenguaje poético, pero que no trastoca la relación del yo con su espacio y los elementos que en él existen y que con él se conjugan, la imposibilidad de concretar lo que ese yo poético desea (ser ese ser omnipotente y omnipresente) no deja de lado, no excluye que el poeta se vea ávido —por hacer un juego de palabras con el título del soneto—, de concretar su deseo en la realidad que le es contraria. La asociación con López Velarde en la primera poesía del grupo no se gesta en su experimentación con el lenguaje, ni en su temática provinciana, está en el intimismo, en el oxímoron entre el hombre espiritual y el que tiene que recibir, sin tener oportunidad de negociarlo, la modernidad no sólo de la urbe ni de las costumbres, sino esa idea inasible que es la modernidad para el jerezano: esa contradicción de —La última odalisca”:

Mi alma pesa y se acongoja  
porque su peso es el arcano  
sinsabor de haber conocido  
la Cruz y la floresta roja  
y el cuchillo del cirujano. (R.L.V., 1998, 173)

El López Velarde de “Todo”:

Si digo carne o espíritu,  
páreceme que el diablo  
se ríe del vocablo;  
mas nunca vaciló  
mi fe si dije “yo”. (177)

Es decir, el López Velarde de *Zozobra*, el hombre que ha dejado de ser santo porque ha tocado la sociedad con toda su pluma, que tiene un tanto de maldad y un tanto de ser impoluto. Este último lleva la poética gonzalezmartinista un grado más allá, con su búsqueda personal de la ya tan mentada contradicción velardista, ese “yo” poético que es dueño de la totalidad de la lectura, entra en conflicto consigo mismo y, las más de las veces dentro de su poesía, es deber del lector solucionar el resultado de tal choque, como ejemplo, la estrofa final del poema ya citado, “La última odalisca”:

Si las victorias opulentas  
se han de volver impedimentas,  
si la eficaz y viva rosa  
queda superflua y estorbosa,  
¡oh, Tierra ingrata, poseída  
a toda hora de la vida:  
en esta fecha de ese mal,  
hazme humilde como un pelele  
a cuya mecánica duele  
ser solamente un hospital! (R.L.V., 1998, 174)

Si López Velarde no trastoca esa relación del yo poético con los elementos internos del poema, tampoco rompe del todo la relación que el poeta construye con el lector, como decíamos, apenas

comienza a vislumbrar la necesidad de éste para completar el poema. Sin embargo, no se está minimizando la renovación en el lenguaje que emprendió el zacatecano, como dice Evodio Escalante:

En lugar de ceñirse a los objetos de la experiencia, y de entregarse a ellos de manera obediente y pasiva, el poeta instaura la soberanía de un sujeto que pone su sentimiento en las cosas, y que las descubre a partir de lo que de modo anticipado habría colocado en ellas, en una suerte de apriorismo de la conciencia. (Escalante, 36)

Se podría decir que, en cierto sentido, López Velarde pone en práctica lo que González Martínez proclamaba a lo largo de toda su poesía, busca “en el alma de todas las cosas” un nuevo sentido, el adjetivar sorprendentemente, la construcción de un ambiente conocido por todos, pero ajeno a (nosotros) todos, la nueva forma en la que López Velarde se acerca al mundo, el alma que descubre en todo, como en palabras de Escalante, “pone su sentimiento en las cosas”, no acepta pasivamente lo que lo externo ponen en su sentimiento. El mismo Gorostiza escribe, en 1924:

Lo supondremos descubriendo y adueñándose del mundo, como un niño. Habría querido nombrar las cosas; pero el nombre es un hecho inviolable, al cual debemos acomodarnos con regocijo porque “los nombres son consecuencia de las cosas” según el viejo proloquio. Quedaban, pues, las posibilidades del adjetivo y de la imagen. (2007, 244, 245)

Estos primeros libros no apuntaban hacia una renovación, sino hacia una continuación. Evodio Escalante (y otra vez Escalante) dice: “Lo subrayable es el difícil balance entre diferencia y continuidad en el que parecen situarse los Contemporáneos. Aunque con justa razón se les considera como miembros de la generación que introduce las vanguardias artísticas en México, su impulso renovador parece refrenado hasta cierto punto por una idea de continuidad que nunca, o casi nunca, los

abandona.” (Escalante, 25) Esta primera etapa en la poética de los primeros Contemporáneos<sup>12</sup> pudo haberse convertido, como el mismo Evodio dice, en una continuación (un tanto necrófila) del modernismo gonzalezmartinista, incluso, un epígono de la naciente escuela de López Velarde, pero como se sabe, no ocurrió así.

*Canciones para cantar en las barcas*, implica en sí mismo el punto axial para el autodescubrimiento poético no sólo de Gorostiza, sino de cada uno de los miembros del —para el momento de la publicación de *Canciones*, ya desmembrado—, Nuevo Ateneo, pues sienta las bases de una constante negociación con la gente en el poder, con los maestros y protectores, y, a la vez, la introducción de las formas renovadoras, la adaptación de éstas a las anteriores, manejadas por los maestros de la generación. El poemario constituye dentro de sí mismo el conflicto de poderes que se venía gestando en las lecturas, la escritura y la actitud de esta nueva generación, como conflicto, es un respeto a la tradición trastocado, es una vanguardia modesta, no obvia (pero sí visible), ni beligerante (pero sí crítica), como se mencionó al comienzo del apartado, es una negociación, una deuda pendiente que había que saldar; sin duda, una vanguardia —bien temperada”.

---

<sup>12</sup> No se puede incluir en esta visión y este proceso ni a la generación bicápita (Villaurrutia-Novo) ni a los *infants terribles* Owen-Cuesta, pues desde su acercamiento con el Nuevo Ateneo como con los anteriores ateneístas nada tiene que ver con el que aquellos tuvieron: ninguno le debía nada a la generación anterior, y es por eso por lo que, sin mayores tapujos, Villaurrutia se permite ser crítico mordaz (veraz, en su visión propia) sin miramientos, ni a González Martínez, ni a Alfonso Reyes, moles intocables para los más —iejos”.

## 2. LAS VOCES IMAGINADAS *Imaginista, Tabladiano, Velardista*

Adelantémonos tres años, 1928 y la salida de *Contemporáneos* era inminente, el grupo, ya con su novena de miembros, planea, además de la revista, publicar algo que ponga de manifiesto su postura estético-ideológica. Tras largas deliberaciones, el grupo decide que tienen la única oportunidad de consolidarse como una cofradía tanto de poetas como de críticos: publicar la *Antología de la poesía moderna de México*, quizá conscientes de lo que unos años después diría José Francisco Ruiz Casanova:

Proponer un canon [o, en este caso, una antología] implica haber adquirido, o asumir, una perspectiva del suceder histórico, de ahí que cuando, por ejemplo, una antología *programática* presenta una nómina de autores jóvenes, aunque el libro en sí finalmente no tenga ninguna trascendencia para la historia literaria, se ejerza sobre él una presión crítica que, en definitiva, actúa tanto los nombres seleccionados y sobre las estéticas implícitas en los poemas como, ante todo, sobre la credencial de *autoridad* del antólogo. En el fondo, y en un sentido muy primario, que no es sólo el de la batalla estética o literaria por el presente, emerge aquí la idea de *formación del canon*. (Ruiz Casanova, 150)

Optan por el anonimato. Todos trabajarán en la selección y los estudios introductorios, pero nadie firmará como responsable de una ni de otra; sólo Jorge Cuesta, hasta ese momento un casi anónimo reseñista que trabajaba junto con Xavier Villaurrutia en la Secretaría de Salubridad y publicaba de vez en vez en *La Falange* y las demás revistas de sus compañeros de generación reseñas y algunos otros artículos, sería quien diera la cara por el estudio que abre y justifica crítica y estéticamente la antología.

Así, desde la oscuridad del anonimato, alguien escribe el texto que abre la selección de José Gorostiza:

La poesía de Gorostiza es, como su inteligencia, lenta y a la vez aguda. Ansioso mar de perfección, se quiebra muchas veces sobre el mismo obstáculo, hasta no romper la ola completa de alto arco de espuma y de aguas azules y tensas. De aquí la brevedad de su obra (*Canciones para cantar en las barcas*) y, con su penetrante intensidad, el gesto de aparente pobreza con que se ofrece, desnudo, al lector. Tras su humildad laboriosa está su orgullo verdadero, justo.

Sigue la delicadeza de la tradición, en el idioma —que prefiere puro— y en las combinaciones métricas, cuya complejidad le avergonzaría descubrir, pero en cuya sabia docilidad se goza con frecuencia. Anticipándose —1918— a una tendencia de los poetas españoles de hoy, aprovecha, sin caer en la abundancia folklórica, el tono de los antiguos cantos populares castellanos, pero no abusa de sus recursos y rechaza a tiempo, como aconseja Gide, la facilidad del impulso adquirido. Tallados hasta el exceso del pétalo ¿cómo no advertir en sus poemas un poco de su exquisita fragilidad?

Lo que elogiamos en José Gorostiza es, junto con el temblor del temperamento, la escrupulosa honradez de una labor que, habiendo podido derramarse en varias fórmulas imitadas —acaso hermosas— acertó a no expresarse sino en una dirección, más pura siempre. (Cuesta, 1998, 212)

Y por los elementos que maneja, ese —alguien” puede ser el mismo Cuesta, que recupera puntos que ya había tocado en la reseña que hiciera para *Canciones* que ya hemos citado: una poesía más planificada que producida, su facilidad engañosa, descubre lo vanguardista de su apego a la tradición...

Hasta este momento en el apartado puede haber aparecido varias veces la pregunta de ¿por qué tratar una antología y una nota introductoria cuando, se supone, este apartado sería sobre las influencias contemporáneas en *Canciones*? Hasta el momento hemos puesto en duda la definitiva actitud vanguardista de los Contemporáneos —de este grupo de jóvenes, más bien, que todavía no tenían idea de cuál sería el camino al que los llevaría su labor poética—, hemos insistido que en su conjunto son un grupo que tiende más hacia la negociación que hacia el quiebre, hemos insistido, también, en que la poética de *Canciones para cantar en las barcas* es como un emblema de las búsquedas estéticas no sólo de Gorostiza, sino de su grupo, y que en ese libro, estas búsquedas las hace con una mirada constante en el pasado reciente, en la tradición que les fue confiada y que, con la *Antología de la poesía moderna de México*, han declarado propia, pero un punto importante ha pasado de largo en estas páginas: no podemos, no debemos olvidar que no por nada esta generación, este grupo, este poeta, son nombrados constantemente a lo largo de su amplia bibliografía crítica, —la generación axial de la poesía

mexicana”, pues si bien se mantienen atentos a la tradición, la reformulan y la cuestionan, con su presente, con las influencias allende fronteras, con los movimientos literarios y culturales del resto del mundo mantienen una constante comunicación, en estos primeros momentos mediante la lectura, posteriormente, cuando ya se publique *Contemporáneos* y la revista haya construido su propio lugar, ese mismo contacto será directo, con traducciones y corresponsales, con producciones inéditas y publicaciones hechas *ad hoc*, pero, recordemos, apenas es 1925 cuando Gorostiza publica sus *Canciones* y apenas es 1928, mismo año en que se estrenan revista y antología.

La selección de la poesía de Gorostiza dentro de la antología incluye, además de varias piezas de *Canciones* (“¿Quién me compra una naranja?”, “El Faro”, “Oración” y “Otoño”), dos poemas que son piezas notables, no sólo por únicas, en la poética gorostiziana: “Panorama” y “Ventanas”, transcribo ambos:

—Panorama”

En la esfera celeste de tus ojos,  
de noche.  
La luna dentro, muerta  
en el gracioso número del naufragio.  
Después, apenas una atmósfera delgada,  
tan azul  
que lo azul era distancia  
del pensamiento a la mirada.

—Ventanas”

¿No es éste un viaje por tus ventanas?  
Mira: toda la ciudad enfrente  
¡miope!  
Con sus oscuras antiparras de niebla.  
¿O será que respiro  
tan cerca  
que te mancho los ojos?



Quiero escribir en el cristal –Te quiero.”  
¡pero toda la ciudad se enteraría! (Cuesta, 1998, 220, 221)

Estos dos poemas son *sui generis* en la producción del poeta tabasqueño esencialmente por dos razones: el tema amoroso<sup>13</sup> y la métrica, que no es ni verso libre ni blanco, sino una colocación diferente de los mismos metros clásicos que había venido manejando, pero esta otra disposición convierte estos dos pequeños poemas en una experimentación que no se había visto en su poesía, que lo acerca al trabajo de su amigo Carlos Pellicer, que desde *Colores en el mar* (publicado en 1920) ya toma en cuenta la disposición gráfica de sus poemas, véase el ejemplo de –Pintado el cielo en azul”<sup>14</sup>:

Pintado el cielo en azul.  
El mar pintado en azul.  
El alma suelta en azul.

Azul.

Azul.

Azul.

El día jugó su as de oro  
y lo perdió en tanto azul.

Y el silencio dijo *en coro*:  
–“Mañana no hay azul!” (Pellicer, 2003, 16, 17)

Jugar con la disposición versal implica alterar la lectura, el ritmo de la lectura en voz alta, que es la medida de todo poema. El salto de verso, aunque no rompe el ritmo, pues en su construcción métrica no hay nada que cambie, modifica la disposición del lector, lo mantiene atento al cambio, no puede leer

---

<sup>13</sup> Contada la excepción de los sonetos *Suite en dolor de Luz Veldarráin*, poemario en toda la extensión de la palabra que Gorostiza escribiera antes de *Canciones* (aunque en realidad no está fechado, la colocación del poemario antes de *Canciones* en todas sus recopilaciones apunta hacia esa fecha de elaboración), pero que no publicaría, las razones de tal decisión puede ser por la misma por la que se tardara tanto en publicar su ópera prima, o porque no lo considerara lo suficientemente bueno al finalizar su redacción. Además de este breve poemario, serían pocos los poemas en los que lo amoroso fuera el tema principal de algún poema del tabasqueño, ya en el capítulo anterior se tocó el tema.

<sup>14</sup> Poema sin título en *Colores en el mar*, tomamos el primer verso como tal.

de corrido aunque siga existiendo un ritmo constante.<sup>15</sup> Este “nuevo” metro no olvida la musicalidad, si bien se deshace de la rima —y por tanto lo acerca más al verso blanco—, posee una acentuación que no deja a un lado la musicalidad.

Otro elemento que salta al lector con “Panorama” y “Ventanas” es el lenguaje, más coloquial, más directo que el Gorostiza que puede leerse en *Canciones*, en especial el Gorostiza de las “Otras poesías”, incluso más que el lenguaje, es la construcción de las frases, ajeno a la fraseología normal del tabasqueño, lo que provoca la sorpresa en el lector de Gorostiza: estos dos poemas parecieran simular una conversación, le hablan a un “tú” elidido que puede ser una destinataria desconocida o el mismo lector, al que se le muestran, alejados y propios a la vez, los tres momentos que los conforman y los configuran. Podríamos colocar cada una de estas *escenas* en un verso, a la usanza del *hai kú*, pues, pareciera, que la concreción conceptual de estos dos poemas tiene más que ver con éstos que con la construcción normal de la poesía gorostiziana.

Si aisláramos por un momento la “tradición” del poema breve en la poesía mexicana nos quedaríamos sin mucho: un romanticismo que apuntaba hacia la épica, un modernismo que, regresando a los metros tradicionales, tiene el soneto como su voz más breve. La aparición de los poemas “sintéticos” de Tablada, la extraña forma que extrae de la tradición japonesa y la adapta a la mexicana es una irrupción. No tenemos poesía breve, menos aún una que con (por) su brevedad abra múltiples posibilidades de interpretación. Y es justo este poema breve por el que el desprendimiento del yo

---

<sup>15</sup> En un momento trataremos la influencia de Pound y el imaginismo en Gorostiza, pero es pertinente apuntar que la experimentación con la disposición gráfica de los elementos del verso también formó parte de los paradigmas estéticos del estadounidense, véase como ejemplo la primer publicación de “In a station of the metro”, en la revista *Poetry*, de 1913:

The apparition of these faces in the crowd  
Petals on a wet, black bough. (Pound, 2007, 488)

poético es posible, y no sólo esto, llega hasta su total nulificación, no es un “yo” el que “relata” el poema, sino una voz *en off* que presenta el poema, el lector es un espectador que tiene que verter parte de sí en el poema, tiene que interpretarlo. Octavio Paz, armado de un ensayo de Donald Keene<sup>16</sup> y un *hai kú* de Bashō, explica esta diferencia entre el lector y el espectador que ocurre al leer la poesía japonesa:

La rama seca  
Un cuervo  
Otoño-anocheecer.

El original no dice si sobre la rama se ha posado un cuervo o varios; por otra parte, la palabra anocheecer puede referirse al fin de un día de otoño o a un anocheecer a fines de otoño. Al lector le toca escoger entre las diversas posibilidades que le ofrece el texto pero, y esto es esencial, su decisión no puede ser arbitraria. La Capilla Sixtina, dice Keene, se presenta como algo acabado y perfecto: al reclamar nuestra admiración, nos mantiene a distancia; el jardín de Ryoanji, hecho de piedras irregulares, sobre un espacio monocromo, nos invita a rehacerlo y nos abre las puertas de la participación. Poemas, cuadros: objetos verbales o visuales que simultáneamente se ofrecen a la contemplación y a la acción imaginativa del lector o del espectador. (Paz, 1995, 238, 239)

Tablada irrumpe, ahora como vanguardista en la escena nacional con un pequeño libro, *Un día...*, que publica él mismo en 1919, un pequeño tiraje cuidado hasta el extremo: cada *hai kú* (cada poema sintético, como los denomina en el subtítulo del poemario) está acompañado de una pequeña ilustración hecha por el poeta. Su poesía es renovadora, como decíamos, se vierte hacia el lector y es éste quien tiene que descubrir la articulación de cada verso dentro de la breve totalidad que es la imagen que aporta el *hai kú* (o el poema sintético), dos ejemplos:

—“Chirimoyo”

La rama del chirimoyo  
se retuerce y habla:  
pareja de loros. (Tablada, 1971, 370)

---

<sup>16</sup> Aunque no menciona con exactitud ni el título ni la ficha del ensayo que parafrasea.

—La buganvilia”

La noche anticipa  
y de pronto arde en el crepúsculo  
la pirotecnia de la buganvilia. (Tablada, 1971, 383)

El cambio no puede llamarse pequeño, como dice Paz en *Los signos en rotación*, el arte occidental, la poesía mexicana hasta este libro, está acostumbrada a que sea el poeta el que le presente no sólo su obra, sino también el universo que ella contiene, en los *hai kú* de Tablada, la obra se vacía en el lector, no lo absorbe, no lo totaliza, se presenta a sí misma y deja todo en manos de un lector que no conoce, al que tampoco guía.

Es difícil hablar del porqué la escuela del *hai kú* no logró formarse, una respuesta fácil sería que —es un adelantado de su tiempo”, lugar común dentro de la crítica del japonista, pero si bien no podemos hablar de —escuela”, sí al menos de seguidores, un seguidor: ¿acaso los poemas breves de Gorostiza, esos pequeños de sólo uno, dos o tres versos, no tienen como premisa justo el volcarse hacia el lector, que cada palabra se convierta en una imagen?, —Oración”:

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! (Gorostiza, 2007, 85)

Este pequeño poema está construido con una sola escena, con tres imágenes componiéndola: desde la humanización de la barca, al darle las características de su dueño, la misma barca que ofrece una plegaria que sería del pescador. Son dos momentos los que se configuran: la descripción de la barca y lo que ésta pide, sin embargo, como en el *hai kú*, estos dos momentos están correlacionados,

imbricados en una sola escena, como lo veíamos con los hai kú de Tablada.

El orientalismo es una influencia que podría pasar de largo en *Canciones para cantar en las barcas*, si no fuera por un (¿un?) poema, incluido en “Dibujos sobre un puerto”, “Luciérnagas”. Dedicado a González Rojo, la estructura, el tema y su alineamiento estético con los hai kú tabladianos, incluso directamente con la poesía oriental—o los elementos más occidentalizados de la poesía oriental. Dividido en tres “escenas”, que fácilmente podrían conformar cada una un poema en sí mismas, podríamos verlo como el gozne entre “Dibujos...” y “Canciones...”, pues a la vez que el “yo” lírico se separa completamente de la escena, la imagen, o la serie de ellas, es el verdadero protagonista del poema, hay un hilo narrativo, un “tú” lector o destinatario del que el narrador se prende para consolidar el poema. Lo transcribo completo a pesar de su extensión, pues, además de la belleza de las imágenes, y a pesar de la posibilidad de compartimentarlo, es un poema que merece la pena ser leído en su totalidad:

1

Una delgada niebla  
florece las copas del durazno.  
Primaveral delicia se difunde en el aire  
rosa de la madrugada  
y entre las olas niñas  
de pie ligero como pluma de pájaro.

¿Qué buscará de noche la luciérnaga  
con su farol opaco?

2

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.

¡Qué lejanías  
tienes para jugar a las ausencias!  
Como el *huelede noche* embelesado,  
sólo das un perfume  
que se pierde distante a la sordina.  
¿Qué buscarás tan lejos, en la luna,  
sino luciérnagas?

3

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. (Gorostiza, 2007, 86-87)

Las menciones a figuras de la tradición china<sup>17</sup> hacen problemático decir que sólo Tablada fuera la lectura que acercó a Gorostiza al concretismo oriental, o, más bien, que ese elemento, la elisión del “yo” poético, la plasticidad que a primera vista tiene *Canciones*, sean elementos japonistas, como dice Jaime Labastida: “Los poemas parecen evocar algún tema de la poesía japonesa con imágenes tiernas, paisajes sencillos, versos apretados y breves.” (Labastida, en Gorostiza, 2007, 4) Aunque Tablada publicó un libro bajo el nombre del poeta chino —*Li Po y otros poemas*, publicado en Colombia, en 1920—, y podría tenderse desde ahí un puente entre la poesía oriental y Gorostiza, es la misma poesía de Tablada la que niega, o complica esa relación: si bien el libro *Li Po* y su antecesor, *Un día...* tienen

---

<sup>17</sup> Yang Kuei-Fei (siendo un nombre mandarín, la grafía del nombre es, cuanto menos, inestable) fue la consorte preferida del emperador Xuanzong, de la dinastía Tang, alrededor del siglo VIII, y pasaría a la historia china como una de las Cuatro Bellezas de la antigua China [[http://es.wikipedia.org/wiki/Yang\\_Kwei\\_Fei](http://es.wikipedia.org/wiki/Yang_Kwei_Fei)]. La peonía es una flor emblemática de China, por un breve periodo de tiempo fue la flor oficial del país, aunque no encontré información sobre esta fiesta en particular, se podría extrapolar que ésta es una fiesta ofrecida en el periodo de floración de la peonía. Li Po vivió durante la misma época que Yang Kuei-Fei, escribió durante el primer esplendor de la poesía china y es considerado junto con Wang Wei y Tu Fu, los poetas prominentes de dicho periodo, su obra sigue siendo una influencia constante en la actual poesía china y japonesa, el mismo Ezra Pound tradujo buena parte de su producción. (David Hinton, “Introduction” en *Li Po*, xiii)

una cierta relación con la tradición china y japonesa, respectivamente,<sup>18</sup> no es el acercamiento que se lee en Gorostiza, quien, pareciera, hace más que trasladar los elementos orientales a la lírica en español: retoma los puntos que ya hemos enlistado y no se preocupa por tratar de encontrar analogías entre tradiciones, no toma el hai kú o los versos pareados de Li Po, sino que parte de sus herramientas para encontrar una nueva manera de escribir, de acercarse a la poesía.

No es tan aventurado entonces comprender de dónde viene la concreción de este nuevo modo de hacer poesía gorostiziano, aunque no puede reducirse a la escena poética nacional, los puntos que hacen a Tablada, y posteriormente a Gorostiza, escribir con la intención pictórica de la poesía japonesa y el abandono de “yo” de la poesía china no sólo inspiraron a este par, empezaba a existir un profundo cambio en la poesía norteamericana, propiciado, en parte por la poesía oriental, en parte por las vanguardias europeas: el imaginismo, y, más específicamente, en la poesía de Ezra Pound.

David Hinton, en la introducción a su antología de la poesía de Li Po escribe:

Li Po's work is suffused with the wonder of being part of this process, but at the same time, he *enacts* it make it visible in the self-dramatized spontaneity of his life. To live as part of the earth's process of change is to live one's most authentic self: rather than acting with self-conscious, one acts with self-less spontaneity.<sup>19</sup> (David Hinton, “Introduction” en Li Po, xi)

La nueva poesía estadounidense se presenta ante los jóvenes poetas mexicanos —ante estos jóvenes poetas mexicanos— como una posibilidad más cercana a sus búsquedas que las europeas, pues en

---

<sup>18</sup> No entramos al debate sobre el japonismo en Tablada, si fue él y no Apollinaire el introductor del hai kú en la tradición occidental, etc., etc. ya tratado en libros como *El japonismo de JJT*, de Atsuko Tanabe y por Ruedas de la Serna en la introducción a su edición de *En el país del sol*, crónicas del viaje de Tablada a Japón; porque no es la intención de la tesis, y los anteriores críticos hicieron ya un gran trabajo sobre ello.

<sup>19</sup> —La obra de Li Po está cubierta con la sorpresa de formar parte de ese proceso, pero, al mismo tiempo, lo *representa*, lo hace visible en la autoinfligida espontaneidad de la vida. Vivir como parte del proceso de cambio de la tierra es vivir el más auténtico ser de uno: en lugar de actuar con consciencia de uno mismo, se actúa con desinteresada espontaneidad. La traducción es mía, con asesoría de Daniela Contreras.

buena medida no son propuestas iconoclastas ni extremas en términos estético-ideológicos, esta nueva poesía, que abreva de otras tradiciones totalmente ajenas a las que los ateneístas o los modernistas conocieron,<sup>20</sup> y que los vanguardistas decidieron rechazar. El imaginismo parte, en buena medida, de una lectura profunda de la poesía china, de la filosofía taoísta y la pintura japonesa: sus poesías más tienen forma de hai kú que de pentámetro yámbico.<sup>21</sup> Ezra Pund, fundador y quizá la figura más importante del movimiento, escribe y publica varios libros de poesía breve, antologándolos en *Personæ*, como ejemplo, “Liu Ch'e”:

The rustling of the silk is discontinued,  
Dust drifts over the court-yard,  
There is no sound of foot-fall, and the leaves  
Scurry into heaps and lie still,  
And she the rejoicer of the heart is beneath them:

A wet leaf that clings on the threshold.<sup>22</sup> (Pound, 2007, 22,24)

Lo que decía David Hinton sobre la poesía de Li Po no es ajeno a Pound, a su trabajo poético, en lugar de “actuar con conciencia de sí mismo”, es decir, construir un poema en el que la voz del poeta sea todo lo que en él predomine, busca desistir, desaparecer del poema, presenta una sola imagen sin necesidad de recargarla de adjetivos o de valoraciones morales, se aleja de ella, la deja ser a sí misma,

---

<sup>20</sup> Y, en realidad, no son tan ajenas estas tradiciones literarias, el Modernismo utiliza constantemente imágenes y recursos “exóticos”: paisajes, porcelanas, animales, personajes ajenos a la cultura del escritor aparecen no sólo en los versos, en los cuentos, las crónicas, las casas de los modernistas (los que visitaban la casa de Jesús E. Valenzuela mencionan los biombos, porcelanas y acuarelas que la decoraban). La diferencia, la verdadera diferencia está en el proceso de asimilación, éstos ven en Asia, Japón e India, principalmente, lo exótico, lo ajeno, un ejemplo perfecto de la alteridad en la que se podían refugiar de la modernidad voraz (véanse, como ejemplo ideal, las *Rimas japonesas* de Rebolledo, donde el soneto es la forma, el lenguaje es modernista y los temas, japonistas); los jóvenes, y entre esos jóvenes está Tablada, aunque no sea tan joven, asimilan esa cultura, no para apropiársela, sino se dejan confundir con ella, utilizan lo ya aprendido en la propia para enriquecer a la que van entrando, los hai kú de Tablada son el ejemplo perfecto.

<sup>21</sup> Metro inglés por tradición, es el que usó Shakespeare en buena parte de sus obras.

<sup>22</sup> “El susurro de la seda se interrumpe, / el polvo se levanta sobre el patio, / no hay ruido de pasos, y las hojas / corren en remolinos y quietas yacen, / y la que regocija el corazón es indigna de ellas: / una húmeda hoja que se adhiere al umbral.” Trad. Jesús Munáriz y Jenaro Talens. 23, 25



actúa, como Li Po, “con desinteresada espontaneidad”; ¿y no se parece este precepto a la poesía de Gorostiza?, “Cantarillo”:

Salen las barcas al amanecer.  
No se dejan amar,  
pues suelen no volver  
o sólo regresan a descansar. (Gorostiza, 2007, 83)

Ya lo decíamos desde el primer capítulo de esta tesis: ocurrió algo con Gorostiza en su viaje a Nueva York, algo de lo que no dejó registro en cartas ni en pláticas con nadie, algo de lo que sólo queda aventurar hipótesis que, aunque pueden ser comprobadas por nuestra interpretación del texto (y no sólo la nuestra), siguen teniendo el estigma de hechos no legibles en ningún lado, comprobables sólo en sesiones espiritistas, y puede que ni así. En ese viaje a Nueva York, Gorostiza pudo haber conocido más a profundidad el movimiento encabezado por Ezra Pound, del que ya tenía noticia por una antología de poesía contemporánea estadounidense realizada por Rafael Lozano y Salvador Novo para *La Falange*, y que sin lugar a dudas ha de haber generado varias pláticas entre el grupo falangista, pero no es lo mismo escuchar sobre esta nueva poesía o leerla en las traducciones que hacían sus amigos, que llegar al epicentro del movimiento, que si bien 1924 era ya un poco tarde para los imaginistas, pues el movimiento duró poco y se desperdigó pronto —para 1920, Pound mismo deja atrás su etapa de poesía breve para dedicarse a su gran poema largo, los *Cantos*—, no era tarde para leer tanto los resabios imaginistas como sus consecuencias en la poesía estadounidense del momento.

Resulta curioso el hecho —ya muchos hechos han resultado curiosos a lo largo de esta tesis— que no tengamos noticia alguna de que hiciera Gorostiza en la Gran Manzana, a pesar que nada menos que Tablada fue su cicerone por la Gran Urbe, a pesar que estando allá retomara contacto con la

*intelligenza* (auto)exiliada, con pintores, poetas y músicos mexicanos y latinoamericanos que hicieron de Nueva York su segunda casa. En el diario de Tablada, editado también por Guillermo Sheridan, sólo aparece una nota escrita por Sheridan sobre el encuentro de los dos poetas: “[La casa de Tablada] en Nueva York sigue siendo estación de los mexicanos que viajan a la Gran Urbe. Por ejemplo, en 1924, Tablada chaperonea a José Gorostiza y a Julio Torri[...]” (Tablada, 1992, 251)

Haya ocurrido como fuera, las similitudes entre los preceptos del imaginismo y el nuevo modo de hacer poesía de Gorostiza, el de “Dibujos en un puerto” y “Canciones para cantar en las barcas”, son demasiadas como para sólo considerarlas casualidades o procesos simultáneos en lugar de influidos. En un ensayo publicado en 1913, Ezra Pound escribe:

An “image” is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time.

[...] It is the presentation of such a “complex” instantaneously which gives the sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.

*It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works.*<sup>23</sup> (Pound, xx, 4)

La última línea parece que fue escrita por el mismo Gorostiza, que prefirió una breve obra publicada a un gran compendio de obras de las que se arrepentiría. Estas imágenes, guía central del movimiento vanguardista de Pound, se acopla a la poesía de Gorostiza, a este nuevo modo que entrega en *Canciones* y que cambia la manera de hacer poesía desde su momento de publicación. Dice Evodio Escalante:

¿Qué implica el hecho de que José Gorostiza abrace los preceptos del imaginismo? Implica, para decirlo rápido, que un cierto tipo de enunciación se vuelve, a partir de aquí, intransitable. Pongo por ejemplo el

---

<sup>23</sup> “Una imagen presenta un ‘complejo’ intelectual y emotivo en un instante temporal. [...] Es la presentación instantánea de dicho ‘complejo’ lo que produce esa sensación de súbita liberación; esa sensación de estar libre de los límites temporales y espaciales; esa sensación de repentino crecimiento que experimentamos ante las grandes obras de arte. *Vale más presentar una sola imagen en toda una vida que producir obras voluminosas.*” (trad. José Vázquez Amaral, 1970, 8-9) El énfasis es mío.

verso que dice: —Cuando llegue el minuto negro de *mi* borrasca”. Este verso, centrado en el personaje y en su previsible catástrofe emocional, teñido de acentos lopezvelardianos, tendría que quedar interdicto de ahora en adelante. Tal efusión lírica se convierte en un lastre, en un estorbo del pasado. El personaje deja de estar autorizado para decir —y”; ya no será posible que se explaye en torno a la pena que se supone puede segar su vida. Me parece ineludible que José Gorostiza se da cuenta de esta situación, y que se apresura a decirlo, de modo literario, en un par de líneas y que contienen una reminiscencia de su antigua poética, a la vez que, y aquí estaría lo esencial, su definitivo descarte... (Escalante, 49)

El “definitivo descarte” del anterior modo de hacer poesía puede entrecomillarse, pues, como ya habíamos mencionado en el capítulo anterior, mientras Gorostiza escribía los poemas que conforman “Dibujos sobre un puerto”, también redacta, e incluso publica con más frecuencia, los poemas de la anterior factura; a la vez que “El faro”, escribe “Pescador de luna” o “Una pobre conciencia”, poemas que incluye en “Otras poesías”. La lectura y la influencia de los postulados de la poesía de Pound aparecieron para Gorostiza en un momento crucial para su propia poesía, estando en el medio de un proceso de individualización de su obra: no necesita partir de cero, no quiere hacerlo, como lo hicieron los estridentistas o el mismo Pound en la tradición anglosajona, más bien, estas lecturas, este personaje dentro de la trama de *Canciones* es a la vez gestor, motivador y consecuencia del giro de tuerca que se presenta desde la primera página, el narrador, Gorostiza, conoce la obra completa, pero ese primer poema, “¿Quién me compra una naranja?” entra *in medias res*, nosotros los lectores estamos en la mesa de Alcínoo, esperando que se narre una historia que ya comenzó y que no ha terminado, *Canciones para cantar en las barcas* es un libro resultado de una larga negociación del poeta consigo mismo, con sus lecturas y su escritura, con sus maestros y sus compañeros, con la literatura que conoce de siempre y la que va leyendo apenas. ¿Por qué no decir que *Canciones* es la odisea de Gorostiza?

## CUARTA PARTE – UN PUERTO EN LAS ORILLAS DE ESTE MAR

---

*Si alguien desglosara mi cuaderno y me pidiera que ratificara aisladamente sus páginas, me negaría. No obstante, sí lo haría en su conjunto, porque de todos modos, deshilvanado, torpe y hasta contradictorio muchas veces, contiene mis ideas, mis acontecimientos, mis emociones. Puede no interesar a los demás, pero a mí, en su totalidad, no sólo no me expresa, sino que me desvirtúa y me traiciona, porque cada una de mis verdades deja de serlo si se le priva de su relación con las otras.*

Josefina Vicens, *El libro vacío*

*Obra en orilla, estoy de pie  
entre mi obra y tú. De ti me voy  
a ella, nuevo ejemplo,  
ejemplo libre de mi obra.*

Juan Ramón Jiménez, “El nuevo mar”

Negociar implica ceder, aceptar cambiar y amoldarse a las exigencias del momento; negociar implica una conciencia plena de uno mismo para no perderse en los límites del toma y daca. Negociar no es imponer, no puede serlo, por más que se le disfrace, está en contra de su misma esencia; negociar tampoco es renunciar, es alzar la voz y hacerse ver, dejar en claro las premisas y los límites, el plan general para no dar de más, pero también para no pedir de más.

¿Cómo es que se puede hablar de una poética negociada, o de una poética en negociación? Si el proceso creativo, la producción poética, es un acto personalísimo: el escritor frente a la hoja en blanco, pluma en mano, la creación parte de sí misma, la poesía brota del poeta hacia la punta de la pluma. Desde el Romanticismo la idea sigue siendo la misma: escribir es un arte solitario, ¿pero qué hay de los maestros de los que ese poeta recibió sus primeras críticas, qué de los libros que han modificado su manera de ver, de hacer poesía? Si bien es bastante solitario el estar sentado trazando palabras, la conformación de una voz propia no lo es tanto, pues se parte de lo que se vive, de lo que se lee, de lo que se platica y a (y contra) lo que se enfrenta. Escribir es un acto solitario, cierto. Publicar no. Corregir, antologar, tampoco; lo que pasa con la obra una vez que se deja de estar escribiendo –solo”, lo que ocurrió antes de sentarse sólo a escribir es un acto colectivo, puede que el poeta no lo vea, puede incluso no aceptarlo, pero no por ello deja de serlo.

¿Cuál es el elemento con el que un poeta negocia? Ni es una operación bursátil ni puede prometerle, como la princesa a Rumpelstilzchen, su primogénito a cambio de una poética renovadora, no se trata de una negociación en los términos –normales”, eso queda claro y hasta podría ser un tanto

reiterativo el decirlo, la construcción, la individualización de una poética, más bien, es un proceso complejo: existe una manera de hacer poesía que es la reglamentada, la legitimada por el grupo en el centro del campo intelectual y es a partir de ésta, siguiendo a Bourdieu, que se establecen relaciones de apego o rechazo, se generan tensiones, se busca un cambio rompiéndola, o una perpetuación siguiéndola. Veamos, pues, a la poética no sólo como una personalísima búsqueda estética sino también como una toma de posición dentro del campo, ¿hasta dónde cambiar la estética dominante no es desafiarla? Y ahí, justo en esa pregunta, comienza la negociación.

Sin embargo, las cosas no se facilitan desde este punto, pues, si bien la negociación entre poéticas, no es entre poetas, es dentro de José Gorostiza, dentro de su propia poética donde la negociación toma lugar. La pregunta ¿hasta dónde? se la hace él mismo y él mismo la responde. A diferencia de otros escritores de su época, quienes tenían confianza de su posteridad —o, mejor dicho, tenían muchas esperanzas en conseguirla— y por ello guardaron fielmente diarios o escribieron sus extensas autobiografías, como Alfonso Reyes,<sup>1</sup> González Martínez o Torres Bodet, Gorostiza no dejó escritos donde, aunque fuera de manera tangencial, describa el proceso, las lecturas, la búsqueda que lo llevó de:

Ya no espero más bien que tu presencia.  
Toda tú —exacta, material, precisa—  
dulcemente cifrada en tu sonrisa,  
como toda flor en una esencia. (—Presencia”, *Suite en dolor...*)

y:

---

<sup>1</sup> Apenas hace unos meses, el Fondo de Cultura Económica comenzó la publicación de un extenso trabajo editorial: los diarios de Alfonso Reyes, proyecto que comenzara José Luis Martínez. Uno de los trabajos recopilatorios más extensos que han habido sobre la obra del regiomontano, con todo y que él mismo mantuviera un orden preciso con sus libros manuscritos.

A veces me dan ganas de llorar,  
pero las suple el mar. (—Egía”, *Canciones para cantar en las barcas*)

a:

No es agua ni arena  
la orilla del mar.

El agua sonora  
de espuma sencilla,  
el agua no puede  
formarse en la orilla. (—La orilla del mar”, *Canciones para cantar en las barcas*)

Sin una descripción explícita de Gorostiza, sin que nos cuente paso a paso cómo fue que su poesía fue cambiando, es posible ver el camino que fue siguiendo: ya hemos apuntado las características esenciales de las dos principales poéticas de las que parte y cómo las configuró en su obra, a partir de esto, leer con atención para saber qué deja de una y acepta de la otra, el resultado de la negociación que iniciara Gorostiza es *Canciones para cantar en las barcas*, sin embargo, las cláusulas y los términos en los que esa negociación se fue fraguando son cada uno de los poemas que lo integran.

Si bien su primer poesía, de la que deja constancia en “Otras poesías”, tiene una clara línea gonzalezmartinista, no es la única lectura que se cuele por entre los versos. Cada uno de esos poemas fue reescrito, mantuvo el eje temático pero se decidió por cambiar prácticamente en su totalidad el enfoque, es decir, el lenguaje. Ya hacíamos la comparación en el apartado F, INTERLINEADOS, de la segunda parte,<sup>2</sup> entre la primera versión de “Nocturno” y la versión publicada en *Canciones*, así como también recuperamos un ejemplo que utilizó Guillermo Sheridan para ilustrar justo esto que estamos

---

<sup>2</sup> Véanse páginas 41 a 49

diciendo en *Los Contemporáneos ayer*: Gorostiza abandona dos elementos esenciales de la poesía de González Martínez, el enfoque del yo poético y el aire magisterial.

Regresamos por un momento al misterio que siempre fue Gorostiza en cuanto a su “vida” o su “escritura” pública: si bien por un lado comenzó un trabajo de crítico literario, no lo seguiría, no sería éste el camino por el que se abriera paso dentro del campo cultural, ya lo decíamos, tuvo una importante labor editorial, su imagen y sus letras quedaban detrás de los textos y las caras de quienes publicaba, ya fuera en las revistas que editó o las editoriales que dirigió.

El mito, el personaje del escritor es diferente, siempre lo ha sido, de aquel del editor, el primero siempre delante, siempre siendo por y en sí mismo, su búsqueda pareciera estar siguiendo su cola, la travesía nace de su propia escritura y en su misma escritura termina (si es que alguna vez una búsqueda concluye); el editor, si se atreve a escribir, camina por una cuerda floja: la lectura crítica es su obligación, no la escritura crítica, no la creación crítica, no es que no lo hagan, todo lo contrario —mejor ejemplo como el de Alí Chumacero no existe—, sino que por su misma vida en la tramoya, sólo la escuchan, pareciera que sólo los leen sus editados; si el editor se sube a la palestra del escritor lo hace sabiendo todo de todos, escondido entre las cajas del escenario sabe desempeñarse siguiendo los aciertos y evitando los errores de quienes corrigió una y mil veces, ¿el riesgo? Ser “la mejor versión de” sin llegar a encontrar su propia voz.

Dice Pierre Bourdieu:

La evolución concomitante del discurso del creador sobre su obra, del “mito público” de su obra y quizá, incluso, de la estructura interna de la obra, lleva a preguntar si las pretensiones iniciales de la objetividad y la conversión ulterior a la subjetividad pura, no están separadas por una toma de conciencia y una confesión a sí mismo de la verdad objetiva de la obra y del proyecto creador, toma de conciencia y



confesión que el discurso de los críticos y aun la *vulgata* pública de este discurso prepararon y propiciaron (2002, 24)

–El discurso de los críticos” posterior a la publicación de la obra, a que se refiere esta cita de Bourdieu, es la recepción, directamente en la palestra, donde el artista se amolda o lo contraría, pero reacciona a tal, su figura termina determinada por la relación de fuerzas que ejercen tanto la crítica como los lectores. El caso de Gorostiza difiere porque él forma parte del discurso crítico, él es su discurso crítico y la opinión que tuvo de la escritura de sus compañeros es pieza clave en su propia obra. A partir de ella es que comprende el cambio necesario en la manera en que la nueva generación debe construir su propia identidad, Gorostiza se da cuenta, mejor dicho, del cambio que necesita ejercer en *su* poética: no es posible ya que siga escribiendo como sus maestros, pero comprende también que no puede, o no debe, romper tajantemente con ellos, con su poética y su comprensión del quehacer poético y literario.

La negociación también se entabla en diversos planos, –atentar” contra la poética anterior implica poner en duda la posición que ésta tiene, no sólo es un cambio en la manera de hacer la poesía, sino que es más profundo, es declarar, sin decirlo realmente, la caducidad, o lo obsoleto de la generación anterior. Sin embargo, con todo y lo que implica proponer una nueva poética, el primer libro de Gorostiza es aceptado, o cuanto menos, no hirió sensibilidades ni levantó polémicas, tuvo pocas reseñas, todas con comentarios tibios, que leyeron apenas por la superficie un libro que proponía y desafiaba. Luis Urbina escribe desde Madrid:

El mar, quien mejor lo siente es José Gorostiza. Su musa hábil, fresca, impregnada de sal, es como una muchacha que acaba de salir del baño, y que desnuda, juega con las olas, a la orilla de la playa. En recorriendo el libro, me ha sucedido lo que en ciertos pueblos de pescadores en la costa del Mediterráneo. Todas las hojas son como callecitas que dan al mar. Me siento cautivo de la inmensidad

azul. Aquí no hay aventuras amorosas ni delirios sentimentales. Una profunda atención, una devoción, una fascinación ante las aguas vívidas, cabrilleantes, teñidas de añil, embriagan el alma del poeta. (—Ilíros de México bajo árboles de Castilla”, *El Universal*, 3 de octubre de 1926, pp. 3, 4)

No dejaremos de insistir en la labor editorial de Gorostiza: como decíamos en la segunda parte, *Canciones* es un claro ejemplo de la maestría que logró adquirir en ella, el orden de los apartados, de la selección de los poemas que las conforman,<sup>3</sup> todo con la intención de hablarle al lector, de relacionarse con él y no sólo la de presentar una nueva poética. Esta poesía que presenta Gorostiza requiere el esfuerzo constante del lector de seguirle el paso, más allá de “comprender” lo que está queriendo decir, busca que cada uno interprete a su mejor parecer la obra completa, siendo un poemario conformado por tal variedad de formas y poéticas, la lectura lineal y la aleatoria pueden combinarse, pero no por eso enredarse, una nos demuestra lo que venimos diciendo, una conversación con el lector: desde absorberlo dentro del “yo” poético hasta el dejarlo libre para que interprete los poemas-pintura, de presentarle lo novedoso hasta recordarle lo anterior; la otra, la lectura aleatoria deja siempre, en palabras de Evodio Escalante, “la sensación de novedad”.

Hemos hablado mucho sobre la poética, sobre las diversas poéticas, la negociación y el desarrollo poético de Gorostiza, pero no hemos, aún, profundizado en el análisis de la poesía que configura *Canciones para cantar en las barcas*. En orden de demostrar lo que hemos venido constatando, se analizarán cinco poemas, cada uno precedido por el poema en cuestión, enfocando la reflexión en los elementos que más destacan en cada pieza, pues, en orden de poder hablar de una negociación, es necesaria verla en todos los aspectos del libro; si bien *Canciones* funciona como

---

<sup>3</sup> El caso, ya comentado, de los poemas “Pausas I” y “Pausas II” dentro de la sección “Otras poesías”. Véanse los apartados C, COLLAGE, y D, INTERLINEADOS, de la segunda parte (pp. 26-30)

conjunto, es el trabajo individual de sus elementos el que así lo permite. Los poemas a analizar son:

- a. -¿Quién me compra una naranja?"
- b. -Se alegra el mar"
- c. -Pausas II"
- d. -El faro" y
- e. -Luciérnagas"

a) EL SÍMBOLO ES EL METRO  
“¿Quién me compra una naranja?”

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

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

10 Nadie me diera los suyos  
para besar.  
La blanda espiga de un beso  
yo no la puedo segar.

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

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

Y pues nadie me lo pide,  
ya no tengo corazón.  
¿Quién me compra una naranja  
para mi consolación? (49)

Como escribe James Valender en “Cernuda, Lorca y las naranjas del mar”: “La naranja, lo mismo que el limón, suele asociarse con el amor. Más concretamente: las naranjas suelen figurar como símbolos (o prendas) del amor que se declara o que se acepta.” (Amezcuca/Escalante, 201) Siguiendo la temática, el yo poético en este caso es un personaje, una mujer —mejor dicho, un personaje algo andrógino, pues si bien sí es una “frutera”, todo el poema está concordado en masculino— que ofrece naranjas (su amor),

el pregón lleva al terreno público la súplica amorosa, de sí misma íntima.

La incursión de elementos tradicionales de la poesía popular española en una poesía que no se acercaba al elemento "popular", como es la poesía mexicana de principios de siglo, ¿qué implica? Si Valender cita ejemplos de Cernuda y Lorca contemporáneos o posteriores a *Canciones*, tampoco es posible decir que Gorostiza se "adelante" a la poesía española, como hace Cuesta con el ánimo y acidez que siempre lo caracterizó, en su reseña del libro gorostiziano; lo que sí se puede decir es que Gorostiza conscientemente pone una barrera con el lector: si bien por un lado la forma y metros de sus *Canciones* pueden ser leídas y hasta cierto punto asimiladas por cualquiera, para una lectura profunda de esta poesía, el tabasqueño exige un lector que conozca, en este caso en particular, toda la profundidad semántica de la sola mención de las naranjas. Si bien los elementos que retoma provienen de la poesía popular (del s. XV y XVI; de esos siglos son las citas de los poemas populares en el ensayo de Valender), para el momento en que se publica *Canciones para cantar en las barcas*, momento en el que leemos la poesía gorostiziana, el lector ha de ser sumamente culto para comprender la profundidad de un texto en apariencia sencillo. Implica, también, una propuesta de una nueva forma de hacer poesía, una vanguardia que mira hacia atrás, hacia lo más remoto que, no obstante, se mantiene vivo en la tradición popular.<sup>4</sup>

Ya se había mencionado en capítulos anteriores que Gorostiza no es el primero en utilizar la figura del mar, pero sí puede decirse que es el primero en utilizar la imagen del mar como una

---

<sup>4</sup> Los azahares seguían siendo un símbolo inequívoco de matrimonio, cabe recordarse la película protagonizada por Joaquín Pardavé, Sara García y Fernando Soler, *Azahares para tu boda*, de 1950. El símbolo del azahar (y con ello, como menciona Valender, la naranja) se pasea indistintamente entre la tradición culta y la popular, en la primera es una recuperación, en la segunda, una constante prácticamente inconsciente. Aun hoy en día, la poesía popular recoge el símbolo de los cítricos (naranjas, limas y limones...) y sus flores como un claro símbolo del goce sexual, baste revisar algunos sonetos jarocho.

recuperación de su valor primigenio. Si González Rojo en *El puerto* escribiría en el poema que abre el libro:

Mar de todos mis sueños! De ti implora,  
próvido el canto, tu mejor destino...  
En la noche fatal prende una aurora  
de prodigio estelar, y el peregrino  
sorprenda tu sonora  
y vivida canción en su camino. (E.G.R., 48)

Poesía que abreva más de Góngora que de la popular española, aunque ambas, podemos decir, tienen el mismo origen. En la tradición popular, dice Valender,

El mar como símbolo tiene connotaciones más complejas. Porque si bien se asocia tradicionalmente con la muerte (como en las famosas coplas de Manrique), también se identifica con la mujer o con lo femenino, y de ahí con el amor. De modo que sumergirse en las aguas del mar significa, a la vez, adentrarse en el amor y acercarse a la muerte. El mar es el tiempo que hace y deshace, que trae el amor y también se lo lleva. Así, en la lírica popular el mar figura a menudo como trasfondo simbólico para esas ocasiones cuando el hombre (o la mujer) se interroga sobre el curso de su vida o de su amor. Como en estos otros versos, por ejemplo, también recopilados por Margit Frenk:

¿Dólos mis amores, dólos?  
¿dónde los yré a buscar?

Dígame tú, el marinero,  
que Dios te guarde del mal  
¿si los viste a mis amores,  
si los viste allá pasar? (201,202)

El final de “¿Quién me compra una naranja?” corresponde directamente con esta afirmación del mar como trasfondo de un encuentro, desencuentro en este caso, amoroso/ontológico, la voz poética se pierde en un mar de silencio, las naranjas no son compradas por nadie y se identifica con el mar: a la vez muerte, encuentro y desencuentro amoroso; también hay otra posible interpretación: el “yo” poético no es un pregonero, sino alguien pidiendo por quien le compre una naranja para su propio goce,

para su propia calma; esta ambivalencia de la construcción forma parte del juego de interpretación esperado por Gorostiza, no sabemos quién o para quién se piden las naranjas, hacia qué lado está corriendo el pregón. La sangre, en la tercera estrofa ("Nadie pidiera mi sangre/ para beber./ Yo mismo no sé si corre/ o si deja de correr."), corresponde con la imagen del mar que tendría Gorostiza en los poemas de "Dibujos sobre un puerto", ser a la vez fijo, si se observa a la distancia, pero que se sabe en constante cambio; la voz poética, en este caso en particular, se hace mar: no sólo la sal se queda en sus labios, sino que toda su sangre se convierte en agua de mar, no sabe si su sangre corre o deja de correr, como la imagen misma del mar desde una barca: se sabe que se mueve, nos movemos con él pero lo vemos fijo. En la siguiente estrofa lo confirma, se ha perdido como las barcas.

Aquí, y a todo lo largo del libro, la barca cobra un especial significado, pues si bien hay una correlación entre el mar y las voces poéticas, éstos no se sumergen en el mar: ven en él su símil, el mar es ellos mismos (como dice el poema "Elegía": "A veces me dan ganas de llorar,/ pero las suple el mar."), pero se colocan sobre y entre él, a través de la barca, sus canciones son para cantar en las barcas, no para introducirse en él, no son canciones para nadar en el mar,<sup>5</sup> son para ser cantadas sobre él. En un interesante ensayo que recupera los símbolos utilizados en la España bajomedieval para referirse a los reyes y los asuntos políticos, "Notas sobre el lenguaje político (símbolos e imágenes en torno al rey)", José Luis Bermejo Cabrero escribe que la figura del piloto y la barca en el medio del mar es un símbolo constante para referirse al Rey y el manejo del Estado, esta imagen que utiliza Gorostiza carga con una larga y pesada raigambre en cuanto a símbolos se refiere, la profundidad que al símbolo aporta este ensayo de Bermejo deja ver que ninguna imagen, ningún elemento dentro de la

---

<sup>5</sup> Con el juego interpretativo de los títulos, podríamos también interpretar los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de Oliverio Girondo, una poesía que se nutre de la misma ciudad y está pensada para funcionar en y para ella.

poesía de Gorostiza va de gratis; si bien la acepción política del término no es la recuperada dentro de *Canciones*, sí lo es la imagen en sí, pudiendo referirse al mar, a la orilla, al viaje marítimo en alguna de las tantas formas que éstos tienen, ¿por qué decidirse a una que carga tanto en sí misma?

El metro que utiliza Gorostiza no es el prototípico de la canción, no son versos octosílabos con una rima constante, busca este poema semejarse a la canción, pero alterando su forma básica: si bien la mayoría de sus versos son octosílabos, introduce un pie quebrado, y rompe así su semejanza métrica con ésta, la forma de "¿Quién me compra una naranja?" es un constante juego de máscaras, pues si bien venimos preparados para leer canciones al leer el título del libro, no bien comenzamos la segunda estrofa cuando aparece un pie quebrado trisilábico (en pos de una musicalidad más resonante) y trae al traste a la canción, vamos considerando que sea alguna otra forma que no mantenga una métrica uniforme.<sup>6</sup> Formalmente, la poesía gorostiziana se mantiene en constante juego con el lector para que éste se deje llevar más que por la forma, por la musicalidad que la inusitada métrica logra concertar. Siguiendo lo expuesto por Valender en su ensayo sobre Cernuda y Lorca, ambos poetas representan extremos dentro del uso de formas populares en la poesía española, como el autor dice, si bien Cernuda incorpora elementos de la poesía popular, lo hará después de un largo proceso de abstracción y reconstrucción de esos mismos elementos, mientras Lorca deja que su obra —su primera poesía, que no podemos decir lo mismo del *Poeta en Nueva York*— se llene de formas y temas populares, el *Poema del cante jondo*, el *Romancero gitano*, por simple ejemplo, pero ¿qué ocurre con Gorostiza? La respuesta simple es que se coloca, dentro de la poesía mexicana, en el punto medio, pero como empezábamos este análisis, no podemos quedarnos en ese punto gris, ¿qué implica que Gorostiza

---

<sup>6</sup> Edelmira Ramírez en la edición de Archivos da la forma exacta: un romance de pie quebrado con rima consonante en versos pares.



conforme, alrededor de una serie de elementos populares, una nueva poética?

b) EL METRO ES EL CANTO  
“*Se alegre el mar*”

Iremos a buscar  
hojas de plátano al platanar.

*Se alegre el mar.*

5 Iremos a buscarlas en el camino,  
padre de las madejas de lino.

*Se alegre el mar.*

Porque la luna (cumple quince años a pena)  
se pone blanca, azul, roja, morena.

*Se alegre el mar.*

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

*Se alegre el mar.*

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

15 *Se alegre el mar.*

Siete varas de nardo; sólo un aroma,  
una sola blancura de pluma de paloma.

*Se alegre el mar.*

20 Vida —le digo— blancas las desprendí, yo bien lo sé,  
para mi novia de lindo pie.

*Se alegre el mar.*

Vida —le digo— blancas las desprendí.  
¡No se vuelvan oscuras por ser de mí!

*Se alegre el mar. (51-2)*

Los dísticos de “Se alegra el mar”, con el estribillo de por medio, conforman un cosante.<sup>7</sup> Como indica Edelmira Ramírez en su edición de Archivos, es una forma escasa, pero de larga historia, pues proviene de la poesía popular y tiene gran arraigo en la lírica española; por ejemplo, el marqués de Santillana escribió un poema siguiendo esta forma, “Alba venid”<sup>8</sup>:

Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid.

Amigo el que yo más quería,  
venid al alba del día.

Amigo el que yo más amaba,  
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,  
non trayáis compañía.

Venid a la luz del día,  
non trayáis gran compañía.

Y la historia del cosante en la lírica mexicana no se quedaría con este poema de Gorostiza, Octavio Paz escribió también el suyo, titulándolo como la misma forma, “Cosante”:

Con la lengua cortada  
y los ojos abiertos  
el ruiseñor en la muralla.

---

<sup>7</sup> Domínguez Caparrós, en su *Diccionario de métrica española*, define el cosante como un “poema compuesto de estrofas de dos versos, generalmente de medida fluctuante y que riman entre sí. Después de cada dos versos sigue un estribillo breve. Cada pareado recoge parte del sentido del anterior y añade algún nuevo concepto.” (39)

<sup>8</sup> Navarro Tomás traza la utilización de esta forma popular a lo largo de la historia poética hispanoamericana, mostrando que rápidamente se diluye hasta que queda como remanente en algunos versos “parecidos a” un cosante pero que no lo son en el más estricto sentido. Estos versos los encuentra en poemas de San Juan de la Cruz, Sor Juana, Lope de Vega, Góngora, hasta autores contemporáneos, o, más bien, cercanos a Gorostiza: Juan Ramón Jiménez o González Martínez, sin embargo, sería Gorostiza, en México, y Alberti y García Lorca, en España, quienes rescatarían el cosante como una forma en sí misma, que conforme un poema. Véase *Métrica Española*, pp. 145, 213-5, 269, 445, 481-93

Ojos de pena acumulada  
y plumaje de sangre  
el ruiseñor en la muralla.

Plumas de sangre y breve llamarada  
agua recién nacida en la garganta  
el ruiseñor en la muralla.

Agua que corre enamorada  
agua con alas  
el ruiseñor en la muralla

Con la lengua cortada canta  
sangre sobre la piedra  
el ruiseñor en la muralla.

Es evidente en los tres textos, que la forma es de natural musical: dos versos, libres de un metro específico, aportan tanto ritmo como constancia (a la vez que concreción a la imagen), el estribillo, al no estar concatenado a la rima, la rompe y le imprime celeridad. Con sólo leer en voz alta "Se alegra el mar", podemos darnos cuenta de que la forma, el ritmo y su musicalidad, son la guía del poema, sin embargo, no sólo es la forma lo que aporta la lectura musical. Sí, el cosante es una forma en la que los versos pareados no tienen un "pero" ni una regularidad métrica, mas, como podemos ver tanto en el poema del Marqués de Santillana, como en otros cosantes, poseen un ritmo marcado, si bien no llega a convertirse en una cantaleta, sí es evidente su regularidad.

En el caso particular de "Se alegra el mar", los versos pareados muestran, más que ritmo, síncopa, los acentos no permanecen estables, no funciona una lógica simétrica, de espejo, en sus versos, y, sin embargo, funciona, como en una canción popular —en un son, por ejemplo —, el acento cae después o antes de lo esperado y no rompe el ritmo, acrecienta la ya tan mentada musicalidad. Veamos pareados particulares, el segundo (versos 4 y 5) y el último (22, 23): "Iremos a buscarlas en el camino /

padre de las madejas de lino", y "Vida —le digo— blancas las desprendí. / ¡No se muevan obscuras por ser de mí!", únicos pareados que tienen un ritmo regular, hasta simétrico, los acentos, en ambos, caen prácticamente en las mismas sílabas (primera, o segunda, sexta y penúltima), tres acentos que marcan un ritmo constante, simétrico, "normal".

Resulta curioso, por decir lo menos, que estos dos pareados no fueran dispuestos como espejos al principio y al final del poema, los versos 4 y 5 no abren un poema que, en su forma tradicional, debieran de ser la guía tanto temática como métrica de los subsecuentes, como ocurre, por ejemplo, con el cosante del Marqués de Santillana que nos sirvió de ejemplo: en él, el primer par de versos marcan desde el comienzo el tema y la estructura rítmica del resto de la pieza; aquí, en el del poeta tabasqueño, comienzan dos versos. "Iremos a buscar / hojas de plátano al platanar", un heptasílabo y un decasílabo, par que no se repetirá a lo largo de "Se alegra el mar", que tiene ritmo más de una especie de "pie quebrado invertido", el acento último en el endecasílabo, al estar al final del verso, absorbe al estribillo y liga al segundo pareado. Aunque es el inicio del "hilo narrativo" del poema, no por ello es la génesis temática ni una marca del ritmo, tampoco la musicalidad del pareado regirá el resto del poema. Como veíamos sobre el manejo de la simbología popular en el caso de "¿Quién me compra una naranja?", la poesía de Gorostiza no busca sólo recuperar, sino llevar más allá, renovar una tradición que ya no lo es tanto, si lo veíamos con el particular de la naranja, en este caso reestructura una forma tradicional, no sigue lo que dice el libro sobre el cosante, no construye, en realidad, un cosante en toda la expresión de, más que la palabra, la tradición. Prácticamente cada pareado tiene su diferente ritmo, y sin embargo, el poema como conjunto funciona, puede ser por la misma forma del cosante, el estribillo le permite más libertad en el reducido espacio de dos versos, o por la necesidad musical del poema mismo, allende la

forma.<sup>9</sup>

Vamos leyendo en voz alta el poema, quizá la única manera de apreciar los cambios sutiles de velocidad y ritmo, cuando de repente salta, por varios aspectos, el sexto pareado (versos 16 y 17): "Siete varas de nardo; sólo un aroma, / una sola blancura de pluma de paloma."

Primero el ritmo, el primer verso tiene tres acentos fuertes (en la tercera, sexta y decimoprimer sílabas), y esto alarga la lectura del verso, las sílabas se expanden y podría pensarse que así seguiría en el verso siguiente, pero la mezcla entre las aliteraciones y los acentos altera el ritmo y acelera su lectura, "una sola blancura de pluma de paloma", esas dos palabras, "de pluma", son lo que en música podría denominarse una síncopa, atrasa la entrada de las notas fuertes al comienzo del compás con la intención no sólo de frenar el ritmo anterior, sino de alterarlo, presentarlo al oyente/lector de una manera totalmente diferente a la que pudiera haber imaginado, si oímos, el acento que cae en "pluma" altera el verso completo, de no estar ahí esas dos palabras, la estructura rítmica sería exactamente la misma en el pareado, como ya habíamos revisado que ocurría con la segunda y última estrofas.<sup>10</sup> Segundo elemento a resaltar del pareado: su rima interna. No es sólo la aliteración y el ritmo lo que provoca tal musicalidad, también hay una rima asonante interna (sola/paloma, blancura/pluma), todo podría apuntar hacia una cacofonía, una rima mal lograda, una aliteración forzada, hacer rimas internas, asonantes además, va en contra de lo que todo libro, manual o guía de versificación indica, pero curiosamente, extrañamente, por obra y gracia del verso, funciona, y no sólo eso, la suma de las partes:

---

<sup>9</sup> Pues si algo hemos encontrado constante en la totalidad de *Canciones para cantar en las barcas*, ha sido la musicalidad que rige cada pieza del libro.

<sup>10</sup> Un pareado que tiene una estructura tanto rítmica como métrica regular —habíamos visto que en el caso de las dos estrofas analizadas sí había una simetría en el ritmo, pero no en su metro—, es el cuarto, interesante además, porque el tratamiento temático abre los tres pareados siguientes, es a partir de éste que dejan de ser imágenes para convertirse en fragmentos de una escena completa.

aliteración, rima interna asonante, rima externa consonante, acentuación, metro, crean no sólo música en el pareado, sino una atmósfera completa que engloba al poema entero, si decíamos que en el cuarto pareado las imágenes se vuelven fragmento, en éste tenemos una buena idea de la pieza completa.

- No canta el grillo. Ritma  
la música  
de una estrella.
- 5 Mide  
las pausas luminosas  
con su reloj de arena.
- Traza  
sus órbitas de oro  
en la desolación etérea.
- 10 La buena gente piensa  
—sin embargo—  
que canta una cajita  
de música en la hierba. (71)

Las "Pausas" aparecen como islotes en un mar de piezas que Gorostiza rescata de su pasado poético. Ya se ha tratado sobre el "retoque" que Gorostiza da a su primera poesía, pero es necesario subrayarlo para poder tratar las "Pausas", y, más particularmente, "Pausas II". Este retoque no tiene nada de inocente ni de vanidoso, como ya se advirtió en el apartado C de la segunda parte, Gorostiza elimina en esos poemas toda (o prácticamente toda) presencia del yo poético gonzalezmartinista, un yo que totaliza la lectura, que absorbe al lector y no propone, sino que impone una lectura. Ya se han ofrecido, contrapuestas, las primeras versiones y las publicadas en *Canciones*, de "Balada de la luz sumisa" y del "Nocturno" y vemos ese desplazamiento de la voz poética, se abandona el "yo" por una tercera persona, si bien no en todos los poemas de "Otras poesías" se elimina ese "yo" que engloba el poema y su lectura, sí se retrae, deja el centro de la escena y permite que sea el lector el que tome las riendas.

El que el título de "Pausas II" sea más musical que plenamente literario obedece a esta relación



que desde un principio Gorostiza plantea con el lector. La música desarrolla una relación ambigua con su ejecutante y con su escucha: a diferencia de la poesía, o incluso de la pintura, la música tiene dos lenguajes claramente delimitados, uno, el que lee el ejecutante (que es forzoso que domine, controle, interprete y ejecute, todo de una vez), y el que percibe el escucha, ambos son el mismo (no existiría uno sin el otro), pero a la vez se mantienen separados, es más, una sinfonía es la suma de muchos de los primeros para lograr un complejo segundo lenguaje. Esto propone Gorostiza a lo largo del poema, construye *Canciones* como una sinfonía, en la que cada elemento, aunque trabaja por sí mismo, forma parte de un conjunto, y es labor del lector reconstruir esta simple (en apariencia) y compleja (en concepción y construcción) sinfonía. Las "Pausas" funcionan como recordatorio de que lo que estamos leyendo en "Otras poesías"; es más un *intermezzo* que un movimiento de la sinfonía, ambas piezas están colocadas de forma estratégica y responden, tanto en su colocación como en su construcción, a este ordenamiento pensado hacia el lector más que para el poeta; "Pausas II" está situado justo en el medio de dos poemas muy particulares: "Elegía", poema que compuso tras la muerte de Ramón López Velarde, y que sigue la estética propuesta por el jerezano, como ejemplo, las dos primeras estrofas:

Solo, con ruda soledad marina,  
se fue por un sendero de la luna,  
mi dorada madrina,  
apagando sus luces como una  
pestaña de lucero en la neblina.

El dolor me sangraba el pensamiento,  
y en los labios tenía,  
como una rosa negra, mi lamento. (69)

Y después de "Pausas II", está un poema cuya catalogación causa conflicto, "Acuario", dedicado a

Xavier Villaurrutia, coloca su hilo narrativo en la estancia de una soprano en Nueva York, hasta ahí el poema bien podría pensarse como un ejercicio estridentista, el problema aparece cuando nos damos cuenta que la soprano es Jenny Lind, y el Nueva York es el de 1840, como Gorostiza hace siempre, lo que podría ser una intentona vanguardista, tan sólo por el tema (y luego, tras la lectura atenta, por el lenguaje y su propia estética) no lo es tal, o no el vanguardista que se esperara. Copio el poema completo:

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.

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

Iremos a Battery Place  
—aquí, tan cerca—  
a recibir saludos de pañuelo  
que nos dirigen los barcos de vela.

Y las sonrisas luminosas  
de las cinco de la tarde,  
oh, si darían  
un brillo de luciérnaga a las calles.

Luego, cuando el iris del faro  
ponga a tiro de piedra el horizonte,  
tendremos pesca  
de luces blancas, amarillas, rojas,  
para olvidarnos de Broadway.

Porque Jenny Lind era  
como el agua reída de burbujas  
donde los peces de colores juegan. (72, 73)

Pareciera que ninguno de los tres poemas tiene alguna relación, más allá de que fueron escritos por el mismo autor, pero basta ver que "Pausas II" funciona como un puente entre ambas poéticas: de "Elegía" a "Acuario" hay un salto muy grande, el lector viene de poemas tradicionales y los dos primeros versos del segundo serían un portazo en la nariz sin la pausa que marca, tanto en el título como en su composición, el poema que los separa. "Pausas I", rodeado de poemas reconfigurados de la primera estética gorosticiana, funciona como un recordatorio de que estamos leyendo no una recopilación sino un libro completo, pensado como unidad, propositivo y que requiere el involucramiento activo del lector; "Pausas II" es a la vez una advertencia y un puente: lo que recién leímos, "Elegía" es una poética, el comienzo de una búsqueda, "Acuario", la primera escala, ese breve poema del grillo nos advierte que el cambio estético comienza a partir de él, si la sección de "Canciones..." nos presentó el resultado final de esta búsqueda, desde este pequeño poemita leeremos (y tenemos que seguir el paso) su caminar.

Incluso los poemas que conforman "Canciones para cantar en las barcas" siguen una forma determinada: metros y rimas son una constante, puede mantenerlas o actualizarlas, ya lo habíamos visto con "Se alegra el mar", la poética gorosticiana, las formas métricas se respetan para ser remodeladas; la sección en la que se encuentra "Pausas II" exhibe, ya lo dijimos varias veces, los poemas "de la vieja escuela", en esta sección, la renovación formal no es la primera en la lista, sí la semántica, la estética, "Pausas II" entra como un poema de muy difícil catalogación: una base heptasilábica y algunos eneasílabos, octosílabos y hexasílabos, rima asonante al final de cada estrofa y una disposición gráfica

por demás vistosa. El poema no llega a ser de verso libre, pues persiste la rima, aún una asonante a final de estrofa sigue siendo rima, ni verso blanco, pues, de nuevo, persiste la rima, podríamos decir, si se me permite, que es un verso licenciado, no hay otro poema que siga la estructura métrica de "Pausas II", heptasílabos y eneasílabos por una sílaba se alejan de la zona de confort del octosílabo (con que están contruidos la mayoría de los poemas de "Otras poesías") y, a pesar de eso, la lectura no se dificulta, la misma estructura del poema hace que sea tan sencillo repetirlo, memorizarlo, que no se ve la mano y el sudor del poeta. Dice Gabriel Zaid, sobre el eneasílabo:

Pedro Henríquez Ureña (en su *Antología de la versificación rítmica* y en sus *Estudios de versificación española*) mostró cómo la presencia de un solo ~~e~~neasílabo predominando, da carácter al movimiento rítmico [...]. Un sólo verso de nueve sílabas basta para imprimir aire a un grupo” de distintos metros. [...] De hecho, ~~e~~neasílabo no existe entonces como tipo métrico aceptado en la versificación regular”; existe ~~h~~ado a la versificación irregular”. Es el condimento que vuelve sabrosa una ensalada de metros. (297-8, *Leer poesía*)

Parafraseando a Zaid, "Pausas II" se configura como una mezcla de versos en la que los eneasílabos de los versos 4 y 5 ("Mide / las pausas luminosas") y 7 y 8 ("Traza / sus órbitas de oro") rigen el ritmo general del poema, sin embargo, Gorostiza decide disfrazar los eneasílabos, los divide y genera un efecto visual un tanto sorprendente: la disposición gráfica de "Pausas II" es totalmente irregular, la segunda y tercera estrofa se corresponden, sin embargo, la primera y la última no mantienen la simetría: el primer verso del poema, aunque un heptasílabo, se siente (y se lee) más largo que los otros versos con mismo número de sílabas en el poema; el resto de la estrofa, constituida por dos tetrasílabos, acelera el ritmo, hasta que se llega a lo que uno cree es un disílabo.

Ya lo habíamos mencionado con otros dos poemas de Gorostiza<sup>11</sup>, que se mantienen inéditos hasta la *Antología de la poesía moderna de México*, editada por el grupo completo de Contemporáneos: la disposición gráfica del poema afecta la lectura del mismo; apuntábamos, también, que este juego gráfico se acerca a la experimentación vanguardista que inclusive años antes ya habían comenzado Pellicer y los estridentistas. Para Gorostiza, la edición, como un trabajo completo, como parte misma de la lectura es tan importante como la escritura de la poesía, si no fuera así no se entendería el cuidado, el tremendo cuidado, que dedica a su ópera prima, donde todos los elementos, desde la escritura hasta la impresión se conjugan para crear un producto que no se esperaba, que tan no se esperaba, que creó un silencio a su alrededor, como cuando llega a la fiesta alguien a quien no se quiso invitar.

Ya lo decíamos, "Pausas II" es una puerta, dentro de la sección dedicada a la primera poesía del tabasqueño, a la nueva estética, este poema da la bienvenida a la experimentación, está a sólo dos poemas de "Dibujos sobre un puerto", y son dos poemas (ya mencionábamos "Acuario") que no se rigen por la estética gonzalezmartinista ni por la velardiana. "Pausas II" tampoco responde a las formas tradicionales que Gorostiza había respetado en "Otras poesías", donde reconfigura el contenido, pero deja la forma sin cambios: octosílabos y endecasílabos en su mayoría, metros tradicionales para contenido un tanto tradicional, como el resto del libro (pensándolo como una unidad). "Pausas II" no es una raya infranqueable, está en constante comunicación con su pasado: cierto lenguaje, el uso de símbolos pertenecientes a la larga tradición hispánica..., aunque de manera innovadora, figuras retóricas y formas que no se habían visto pero que son un recorrido inevitable. Lo que Gorostiza hace en este

---

<sup>11</sup> En la tercera parte, en el segundo apartado, *Las voces imaginadas*, se citaron y comentaron los poemas "Panorama" y "Ventanas".

poema en particular es llevar hasta sus últimas consecuencias su misma poética, aquella que venía siguiendo y de la que nos ha hecho partícipes.

No es difícil leer entre líneas el poema como una especie de "Arte poética", la configuración, el lenguaje, hasta la temática lo acercan más a una declaración de principios que a un poema inocente sobre un grillo. Sin embargo, Gorostiza decide no titularlo ni como arte poética ni como declaración ni como nada, el poema está titulado según la función que cumple en la disposición estética de la sección y del libro, "Pausas II" es más bien un título inocente para todo lo que en realidad está diciéndonos.

El elemento metapoético de esta pieza está situado entre una anécdota nimia: un grillo cantando en la hierba, como dice Alberto Vital sobre el "Arte poética" de Jaime Torres Bodet, "a la manera de los maestros Stéphane Mallarmé y Paul Valéry y del contemporáneo Jorge Cuesta, Torres Bodet [y José Gorostiza] centra y concentra el poema en una acción mínima, nimia, pero esencial..." (181), esta anécdota nimia, que con trabajos podríamos llamar acción —pues no hay algo que la voz poética "haga", o que indique que realice— centra y concentra, parafraseando a Vital, la idea de poesía, o más bien, de poeta, de Gorostiza: el poeta es un grillo que canta, pero el suyo no es un simple canto, este canto tiene un valor, una significación universal, el canto de este grillo mueve y labora sobre los elementos de las altas esferas, hila lo sublime y lo cotidiano con la facilidad misma con la que para el mundo canta, el poeta, nos está diciendo Gorostiza, escribe sobre las altas esferas, hila lo sublime y lo cotidiano, y lo hace por el mismo hecho por el que escribe poesía, tan fácil como le es escribir poesía, o más bien, pareciera fácil, pero lo hace por la práctica y la labor que, de a tanto hacer, se ha convertido en un hecho natural.

Si seguimos leyendo *Canciones*, el último poema del libro, "Luciérnagas", da una línea de

lectura, hace un guiño al lector para que regrese sobre sus pasos y reconsidere cualquier interpretación que haya dado a “Pausas II”: “Luciérnagas” tiene como eje metafórico, narrativo incluso, la cultura y simbología china, ya se hablará a profundidad del poema en el siguiente subapartado, pero es necesario mencionarlo en este momento, pues es en esta cultura que el grillo tiene un valor que trasciende la del “simple” insecto cantor que tiene para el lector occidental. Jin Xing-Bao, miembro del Instituto de Entomología de Shanghai, escribe un amplio ensayo describiendo el enorme valor que para la cultura china tiene el grillo, su nacimiento en primavera, el canto a lo largo del verano y el otoño, su muerte a comienzos del invierno, guardan relación directa con la vida hogareña, con los ciclos agrícolas; cada especie cantora tiene un nombre específico y se reconocen sus diferentes “voces”. Xing-Bao menciona varios libros, crónicas, incluso puestos gubernamentales dedicados exclusivamente para lo relacionado con los grillos, menciona algo que es de vital importancia para la lectura de “Pausas II”: las concubinas del emperador guardaban ciertos grillos cantores en cajas hechas de jade, oro o marfil, una costumbre que no se sabe si nació en Palacio y se difundió entre el vulgo, u ocurrió justo lo contrario, lo interesante es la relación que Xiang-Bao encuentra entre el grillo y la concubina:

Most of the ladies of the palace were concubines to the Emperor. With emperors typically having three thousand concubines, their life was typified by a rich material life but starved emotional and cultural experience. A similarity can be drawn between the concubines and their captive crickets in their golden cages. Rather than enjoying the sweet chirps of the crickets, the concubines heard a reflection of their own sadness and loneliness in the cricket’s chirp.<sup>12</sup> (Xiang-Bao)

---

<sup>12</sup> “La mayoría de las damas del Palacio eran concubinas del emperador. Normalmente teniendo alrededor de tres mil, la vida de las concubinas por lo general era tipificada como una llena de lujos materiales pero vacía de experiencias emocionales y culturales. Puede trazarse una similitud entre las concubinas y sus grillos cautivos en jaulas de oro. En lugar de disfrutar el dulce canto de los grillos, escuchaban en él el reflejo de su propia tristeza y soledad.” La traducción es mía.

Así, el grillo y la "cajita / de música en la hierba" de "Pausas II" son uno solo: el primero un ser natural, que encierra en sí mismo, en su canto, el significado de la vida, que logra trazar órbitas de oro, diferenciar con su canto el otoño del invierno, la otra, el ser desprovisto de su naturaleza, encerrado en una caja queda como un reflejo de otro, del alguien más que le impide ser en sí mismo (¿el lector?, ¿la tradición?).<sup>13</sup>

El grillo, el poeta, no canta, ritma.<sup>14</sup> Sin embargo, es un oficio amarrado a la existencia, "mide/las pausas luminosas/con su reloj de arena", y al mismo tiempo, podría ser tan sublime y eterno como él mismo quiera, pero sigue regido por las reglas de todos, por más que el reloj sea suyo, el tiempo corre y sólo la poesía permite su trascendencia. Sin embargo, con todo y lo vital y trascendente que es, o quizá por eso mismo, el poeta trabaja en absoluta soledad, "Traza / sus órbitas de oro / en la desolación etérea". Resulta evidente en este momento la conjugación de dos elementos: por un lado, la grandilocuencia de la poesía, del poema creado, pero, por sobre todo (y esto continúa la idea de poesía de Gorostiza), el poema escuchado, y, por otro, la situación del poeta dentro de la sociedad, que ve reducido su trabajo, su gran poesía a algo ambiental, ni siquiera de un elemento natural (y por tanto eterno, constante en la historia humana), sino mecánico, producido y reproducido: "La buena gente piensa / —sin embargo— / que canta una cajita / de música en la hierba.", aquí es algo ambivalente quién o qué es "la buena gente", pues, si bien una lectura un tanto literal podría equipararla a la sociedad en general, así "Pausas II" vendría a ser una versión actualizada del "Rey burgués" de Darío, o

---

<sup>13</sup> Aunque la lectura como símbolo chino no cancela la que se había estado desarrollando, es de notar la ambivalencia del grillo, de los símbolos usados por Gorostiza, un poema que podría pasar desapercibido como éste tiene todos los elementos, para poder realizar una lectura profunda.

<sup>14</sup> No es ni errata ni mero arcaísmo el que el tabasqueño se decidiera por "ritma" en lugar de "rima", prácticamente todo el lenguaje de "Pausas II" está pensado en razón de la música, "ritma" tiene más parecido a "ritmo" que a "rima", es más cercana a la música que a la poesía.



es que Gorostiza tenía una idea de la recepción que tendría *Canciones para cantar en las barcas*, pequeñas canciones de tan aparente sencillez que pareciera que cualquiera pudiera escribirlas, el trabajo poético, inclusive vanguardista de *Canciones* (la música de una estrella, las pausas luminosas...) queda reducido a un trabajo poético más (la cajita de música).

Hay en este poema un tratamiento diferente de la "poética", comprendida ésta más como un estatuto, como la toma de postura prototípica de las vanguardias que, durante los mismos años de *Canciones*, la tomaron como un postulado preceptista. Resulta curioso que el mismo año en que Gorostiza publica *Canciones*, Alfonso Reyes, desde Francia, publica un poema, este sí titulado "Arte poética", el cual transcribo completo:

1

Asustadiza gracia del poema:  
flor temerosa, recatada en yema.

2

Y se cierra, como la sensitiva.  
si la llega a tocar la mano viva.

3

—Mano mejor que mano de Orfeo,  
mano que la presumo y no la creo,

4

para traer la Eurídice dormida  
hasta la superficie de la vida. (Reyes, 113)

"Pausas II" no toca el tema de la creación poética, no habla tanto del poeta como de su manera de entenderse a sí mismo, y la forma en que la "buena gente" lo ve, contrapone la visión que todo poeta posee de su obra con la que el resto de la gente tiene de la misma; en Reyes, la creación poética, lo creado, es lo que toma el lugar central, con una clara influencia de Juan Ramón Jiménez (cuando el

moguereño en *Piedra y cielo*, escribió: "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!" (JRJ, 237)), donde la poesía, como la planta que al roce de los dedos se cierra, escapa a aquel que la acomete directamente. Alberto Vital da una lista de características que configuran, según su lectura, a los poemas titulados "Arte poética":

1) Un yo como eje de la percepción de la poesía y del mundo, 2) un individualismo, por ende, en distintos grados, 3) un poeta que libra combates en el escenario de las grandes instituciones internacionales, ya sea para fustigarlas, ya sea para crearlas como instancias de transformación dentro y fuera del medio literario, 4) una tensión dinámica entre el afán individualista del poeta y el afán influyente del vanguardista sobre el imaginario colectivo, y 5) un esteticismo también en diferentes matices como fruto de una diversificada vinculación con las vanguardias de los años diez, veinte y treinta. (Vital, 186-7)

Comparando ambas poéticas, y ante los postulados de Vital, "Pausas II" no se configura como una poética como tal, no intenta dejar en claro los postulados estéticos o ideológicos, no hay un yo que centre la acción, o que, como una especie de narrador, describa el qué hacer —el cómo hacerlo—, pero es innegable el elemento metapoético en esta pieza, elemento que para Gorostiza nunca queda afuera de su obra, si acaso pareciera que lo elude a lo largo de *Canciones*; el libro mismo responde como un ejercicio crítico a la poesía del momento, reconstruir y reconfigurar formas tradicionales, pensar en cada elemento, como el ordenamiento de los poemas o su disposición gráfica, el que a partir de éstos un poema tan importante para *Canciones*, como éste que venimos analizando, tenga un título que responde más a la unidad del libro que a su contenido (aunque no están dissociados), todo configura un discurso metapoético, es pintar la raya sin en realidad hablar de la raya, veinticinco poemas que, al fin y al cabo, buscan decir lo que escribe en "Pausas II": hace falta otro grillo para ritmar la música de una estrella, pues para los demás, no es más que una cajita de música perdida entre la hierba.

Rubio pastor de barcas pescadoras. (84)

La última sección de *Canciones para cantar en las barcas*, aunque la más "experimental", no podemos afirmar que sea el último estadio de la poética de este libro, ya lo decíamos en la segunda parte, apartado c, *Collage*, la sección en la que se encuentra "Elegía" se contrapone a la anterior, "Otras poesías", pero, también como ya recién vimos con "Pausas II", esta contraposición se complica un poco, pues desde ese poema, Gorostiza nos viene advirtiendo un cambio en la poética, en la manera en que va a tratar la poesía, y por lo tanto, la manera en que involucrará al lector, esta separación pareciera que no está escrita en piedra y Gorostiza es consciente que los cambios drásticos en el quehacer poético no ayudan a la lectura de su libro, así, en lugar de cambiar de golpe de una sección a otra, va alternando de a poco hasta llegar a la separación de secciones: "Pausas II", "Acuario" y "Romance" son pequeños escalones para arribar sin problemas a "Dibujos sobre un puerto". Hay que leer el poemario como unidad, si se acepta pensar ciertos libros de cuentos como una unidad propositiva, donde cada uno de sus elementos se configuran para crear un efecto en el lector (pues la disposición, los títulos, a veces hasta los personajes, funcionan hacia el lector, no tanto para el escritor), sin problema podemos pensar que este libro está pensado para llegar al lector en ese mismo nivel: una unidad de significado. En palabras del propio Evodio Escalante: "Excelente editor de sí mismo, Gorostiza coloca al frente de su libro tres de sus poemas del 'modo nuevo', y luego, distribuyendo astutamente los ingredientes, entrevera algunos de estos textos de 'ruptura', por decirlo así, con los del 'modo antiguo', *equilibrando*

*de tal suerte los materiales que el efecto que queda flotando en el lector es de la novedad.*”<sup>15</sup> (46)

Ya lo habíamos esbozado, la disposición de las secciones corresponde más al camino que Gorostiza siguió y que nos quiere mostrar, que a una cronología, si primero nos muestra el resultado, es para después conducirnos por el trayecto que siguió hasta “Canciones...”. Las otras dos secciones son parte del camino amarillo, no por ordenación cronológica,<sup>16</sup> sino por un camino estético, el resultado final, constatábamos con “Se alegra el mar” y “¿Quién me compra una naranja”, es la colisión entre tres elementos: el pasado lejano (la larga y rica tradición lírica hispánica), el pasado reciente (el modernismo, pero particularmente González Martínez y López Velarde), y el presente, una poética que no sólo sea vanguardista, de esas ya había muchas para 1925, sino una que concuerde con su propia búsqueda e intereses, Evodio Escalante apunta al imaginismo como la fuente primordial de ciertos cambios en la poesía gorostiziana.

En este poema, en esta sección completa, Gorostiza comienza a experimentar con el alejamiento del yo poético del centro de la escena, la brevedad de las piezas, Evodio Escalante señala que justamente es “Dibujos sobre un puerto” la sección más interesante, “la que tiene un pie en la vanguardia” (46) y reduce a cuatro puntos los elementos principales de la poética que Gorostiza sigue en la sección completa (transcribo el párrafo completo):

a) *Depuración del lenguaje*. Se abandonan los tics y los metros característicos del “viejo modo” de hacer poesía. Se aprieta la expresión, en un afán de economía de medios. La palabra aspira a ser, de modo inmediato, imagen. El ritmo abandona la regularidad métrica y trata de ajustarse al correr de los asuntos y las emociones. b) *Deposición del sujeto lírico*. La expresión de las emociones de un personaje

---

<sup>15</sup> El énfasis es mío.

<sup>16</sup> En la edición de Archivos, dirigida por Edelmira Ramírez podemos ver que la datación de los poemas inmediatamente contrariaría esta hipótesis, los poemas que Gorostiza incluye en las diferentes secciones de *Canciones* no dependen de su fechado sino de su estilo: fechados en 1923 está “Pescador de luna”, poema de una clara influencia gonzalezmartinista, y, fechado un año antes, está “Pescador”, poema incluido en “Dibjos...” que ya trataremos en esta sección.

privilegiado que siempre dice —yo” pasa a un segundo plano, o incluso desaparece. La lírica, entendida como expresión —yoica”, centrada en el sujeto, del cual no sería sino su expresión, está ahora en entredicho. Con ello se evita recaer en una suerte de verborrea sentimental convertida ya para entonces en una plaga poética. c) *Objetivismo*. En lugar del antiguo personaje emotivo, que se apoderaba del escenario, lo que campea es una atención especial al paisaje; a la escenografía como tal, que ya no necesita de un centro emotivo para desplegarse tal como es. Lo que domina es el exteriorismo. d) *Brevedad*. En lugar del poema discursivo, marcada preferencia por el poema breve, a veces de una sola línea. (46-7)

Esta breve poesía, ajena de rima pero no de ritmo, esta breve poesía sin un —yo” que cante, pero sí con un nosotros que la tarareamos, esta poesía volcada, por tanto, hacia el exterior, hacia lo que queda una vez que se retira el personaje, esta poesía tan breve que hace dudar que sea un poema, esta es la poesía de —Dibujos sobre un puerto”, esta es la poesía que ejemplifica a la perfección —El faro”: un poema en el que no sobra una sola palabra, donde tan no sobran que con once sílabas Gorostiza pudo construir una imagen que queda en nosotros, los lectores, no descifrarla (no hay ocultos augurios detrás de ese endecasílabo), sino interpretarla, pues, a diferencia de la música, que podemos comprender si queremos, la pintura —los dibujos sobre un faro— *exigen* al espectador llenar los vacíos: el más evidente, la anécdota y quién la personifica.

—El faro” excluye cualquier personaje, sin algún rastro de alguien que —eunte” la pieza, no hay espacio para sus sentimientos, sus impresiones o sus ojos, esta decisión desnuda el poema. El sujeto lírico, que funcionaba como el vehículo por el cual comprendemos el poema —el medio a través del cual sentimos empatía, un —yo” o un personaje sobre el que versa la anécdota del poema totalizan el poema y dejan en el lector el descifrar metáforas y figuras retóricas— se transforma en una imagen, único elemento del poema que abre paso al lector, el proceso creativo, las peleas con la pluma, las primeras versiones no existen (o no se han encontrado todavía), no tenemos la voz del poeta, la pluma

del poeta guiando la lectura tampoco, tan sólo una imagen. Escalante dice:

Lo anterior conlleva de modo implícito el eclipse del personaje lírico, que casi, podría decirse, enmudece o que, cuando menos —esto podría ser acaso lo más importante— deja de ser el motivo central del texto. El lenguaje entendido, no a la manera discursiva, como monólogo expresivo de un —yo” lírico, sino como sucesión de imágenes o de metáforas, es el que toma de ahora en adelante su lugar. [...] El poema no sería sino el sistema de los reflejos que se envían unas a otras estas palabras dotadas de autonomía, cuyos destellos relumbran como una estela de fuego sobre piedras preciosas, y que de esta manera remplazan, en términos de Mallarmé, —a respiración advertible en el antiguo aliento lírico o la dirección personal entusiasta de la frase”. (48)

Este “eclipse” del personaje lírico mueve al centro de la palestra no al poeta, no al poema en sí sino al lenguaje, él es quien brilla ante la falta de un medio transmisor. Los puntos que antes señalaba Escalante funcionan en conjunto para que sea la imagen (a través del lenguaje) la que domine el poema, no más el sentimentalismo modernista o la enseñanza gonzalezmartinista, no más, tampoco, la duda a resolver velardiana. Escalante indica a la “poesía pura” de Mallarmé, la de Juan Ramón Jiménez, como un antecedente claro de este acercamiento al lenguaje gorosticiano, aunque, también como ya decíamos, están el imaginismo y la poesía japonista de Tablada como otros antecedentes, todos con resultados semejantes: una poesía donde el lenguaje es el personaje principal, todos siguiendo caminos diferentes.

“Dibujos sobre un puerto” pone en duda una aseveración sobre el lenguaje poético que hiciera

José María Pozuelos Yvancos:

Cuando M. Bajtin contrapuso una concepción —ploméica” del lenguaje a una concepción —gileana” pudo observar la propiedad intensamente monológica y absolutizadora del lenguaje del poema, a diferencia del lenguaje polifónico, plural y ampliamente abierto a los discursos sociales del género novela. Bajtin llamaría lenguaje autoritario al de la lírica precisamente por este fenómeno particular de proponerse como singular y único, alejado de los dialectos sociales no literarios. (185)

Este poema, “El faro”, cobra significación no en el sujeto lírico, tampoco en el ritmo del verso, sino en la parte visual: éste es un poema pictórico, a diferencia de “Pausas II” o los poemas de “Canciones para cantar en las barcas”, que ya hemos analizado, donde es la musicalidad la que impera, —aunque esto no significa, como ya lo vimos, que la musicalidad sea el único elemento en las piezas que conforman la sección. Son aquí unos ojos que no están viendo (en el sentido literal), sino que construyen la imagen a voluntad propia de quien lee; la labor interpretativa pasa de la pluma del poeta —quien construía las palabras y las rimas para estructurar una poética musical— al lector, que requiere apropiarse de la imagen que esas cinco palabras componen. Lili Litvak escribe sobre la cualidad pictórica del poemario completo:

A menudo, el poeta expresa la esencia del objeto en forma de imágenes visuales realizadas por el uso de colores que a más de sus cualidades calificativas despoja al mundo de su envoltura material y le confieren su verdadero ser. [...] El objeto de estas imágenes, no es reproducir un fresco o un cuadro, sino una atmósfera que crea por alusión a un ambiente, formando un paisaje aun sin tomar de la realidad los detalles materiales, usando únicamente su poder evocador. [...] El paisaje aparece así decantado, desprovisto de todo accesorio, traspuesto por la conciencia del poeta, y el poema se cierra y se purifica hasta no dar del universo sino una visión esquemática reducida a la evocación de su esencia.<sup>17</sup> (79-81)

Esta “esencia evocada” es el trabajo interpretativo del lector gorosticiano, el autor no sólo está pidiendo un lector que, junto con él, construya el poema, está exigiendo un lector, poeta como él, que construya (no sólo “rellene”) todo lo que soporta a la imagen, ya lo habíamos visto con la parte musical del

---

<sup>17</sup> Aunque el ensayo de Litvak cae en ciertas generalizaciones contra las que hemos estado luchando desde el principio de la tesis, los puntos que toca, lo elementos que evoca, tratados con la debida precaución y sin generalizarlos, son esenciales para el estudio de *Canciones para cantar en las barcas*, como el manejo del tiempo y la materialidad, que quedan fuera de este análisis, pero que no se excluyen. En añadidura, el artículo de Litvak, publicado en *Ábside*, ha sido uno de los pocos acercamientos serios al primer libro de José Gorostiza, la investigadora hace un breve estado de la cuestión que, fuera de dos o tres comentarios positivos y el doble de menciones denostantes sobre *Canciones*, no hay más, es campo estéril.

poemario: las exigencias al lector no son pocas, no son sólo aprehender un discurso y transformarlo en una interpretación más, la poesía que Gorostiza propone con “El faro” involucra al lector al grado mismo de convertirlo a él en personaje: desaparecer el personaje lírico, convertir todo en una imagen a reconfigurar, como una pintura de Velázquez, el lector se sabe visto desde todas las esquinas del verso por todos los elementos del poema.<sup>18</sup> Escalante escribe, al analizar “Elegía”<sup>19</sup>:

El desdoblamiento irónico permite que aflore en este caso un temperamento impersonal. Me gustaría decir que esta es la clave del “nuevo modo” poético abrazado por Gorostiza: la deposición del yo, la impersonalidad. El poema en el que me he detenido es un ejemplo difícil de mejorar, pues se diría que se inserta en el momento álgido de la transición. Ya se vio: primer verso, confesión emotiva, y reminiscencia viva del modo antiguo de hacer versos; segundo verso, denegación y giro violento hacia el exterior. En lugar de sujeto, paisaje; en lugar de emociones, una inmensa cantidad de materia, que no deja de estremecerse. En lugar de efusión lírica, exterioridad. (50)

“Dibujos sobre un puerto” se caracteriza por los elementos que ya se han establecido: el lenguaje medido, el alejamiento o desaparición del “yo” poético, la exteriorización y la brevedad, pero el que los siete poemas que conforman la sección compartan la misma estética no implica que sigan la misma forma. “El faro”, ya lo hemos dicho, es una sola imagen, pero a lo largo de “Dibujos sobre un puerto”, no todas sus piezas son imágenes, este estadio de la poesía gorostiziana está fundamentado en la poesía breve en general y no en uno de sus elementos específicos, incluso a lo largo de la sección, las diferentes formas en las que Gorostiza elabora los poemas que configuran “Dibujos sobre un puerto” dejan ver que no está muy seguro sobre la elección de una sola forma de poesía breve: en la sección se

---

<sup>18</sup> “Las Meninas” le sirven a Michel Foucault para comenzar *Las palabras y las cosas*, quizá uno de sus más importantes libros, del que tomo una cita que, haciendo referencia al famoso cuadro de Velázquez, nos sirve para el pequeño poema de Gorostiza: “Desde los ojos del pintor hasta lo que ve, está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el cuadro real y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que vemos al pintor que nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del cuadro.” (14)

<sup>19</sup> “A veces me dan ganas de llorar, pero las suple el mar.” (82)



pueden encontrar desde imágenes, como “El faro”, fragmentos que constituyen un todo, como “Luciérnagas”, y hasta piezas tan difíciles de catalogar como “Elegía”. Lo que decíamos con anterioridad sobre los diferentes posibles antecedentes de esta poesía breve, lo podemos decir sobre las diferentes formas que aparecen en “Dibujos sobre un puerto”: caminos alternativos para el mismo fin. La concreción de la imagen o la incertidumbre del fragmento, ambos juegan con el lector y lo introducen en el breve mundo que son, la cita de Escalante sobre “Elegía”, si bien diferentes formas responden a diferentes búsquedas, podríamos decir que esta última sección de *Canciones* es en realidad un campo de experimentación, donde Gorostiza establece la meta pero deja abiertos los caminos a seguir.

Siguiendo lo apuntado por Escalante, “Elegía” y “El faro” son puntos dentro del mismo sendero, “Elegía” explicita lo que en “El faro” es ya evidente, el llanto materializado, el yo que se deshace frente al ojo del lector abre paso a una escena que, pictóricamente, caería en el cliché: una marina, pero que literariamente rompe el paradigma de una poesía con “personajes”, el primero es el cambio; el segundo, el nuevo paradigma, el nuevo modo que, como dice Evodio Escalante, queda al leer *Canciones para cantar en las barcas*.

1

Una delgada niebla  
florece en las copas de durazno.  
Primaveral delicia se difunde en el aire  
rosa de la madrugada  
5 y entre las olas niñas  
de pie ligero como pluma de pájaro.

¿Qué buscará de noche la luciérnaga  
con su farol opaco?

2

10 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.

15 ¡Qué lejanías  
tienes para jugar a las ausencias!  
Como el *hueledenoche* embelesado,  
sólo das un perfume  
que se pierde distante a la sordina.  
20 ¿Qué buscarás tan lejos, en la luna,  
si no luciérnagas?

3

Pobre de mí, borracho.  
Li-Po desandaré conmigo  
las acuarelas malvas del crepúsculo,  
25 y desde las colinas taciturnas  
haremos de luciérnagas perdidas,  
con los faroles de papel al hombro. (86-7)

Si, sin ninguna explicación ni contexto, alguien le diera a leer “Luciérnagas” a un lector de Gorostiza acostumbrado a *Muerte sin fin*, acostumbrado, incluso, a los poemas más importantes de *Canciones*

*para cantar en las barcas*, podría ser que no atinara a reconocer detrás del poema al mismo autor, ¿*Tablada?*, podría ser, ¿*Rebolledo?* aunque no muy su estilo, pero quizá, hasta, extendiendo las opciones, podría parecer más un experimento de Novo antes que un poema del mismo poeta que escribiera “¿Quién me compra una naranja?”, y es que en realidad “*Luciérnagas*” es una pieza extraña dentro del poemario si no tomamos en cuenta todos los elementos que ya hemos analizado en los anteriores poemas.

Algo más allá del estilo y el tema choca al tener los dos poemas frente a frente, ¿cómo puede ser que alguien pueda escribir desde tan divergentes polos, cómo pueden convivir en la misma pluma piezas tan diferentes? “¿Quién me compra una naranja?” y “*Luciérnagas*” parten de visiones y acercamientos poéticos, sino opuestos, por lo menos nacen en puntas opuestas: mientras que “¿Quién...?” está enraizado en la tradición popular hispánica, en sus símbolos, sus ritmos y sus rimas, su estructura y sus construcciones, “*Luciérnagas*” nace de un reciente (re)florecimiento de la cultura china en la poesía occidental —que decir que nace de la tradición poética china no sería del todo sincero, ¿dónde quedaría Pound?—, donde la imagen, la atmósfera pictórica en la que se inserta el poema puede más, atrae más la atención, se convierte en el nuevo “*avant tout choses*”, que Verlaine le diera a la musicalidad. Contraponer estos dos poemas es en realidad presentar una especie de cisma en el ser de Gorostiza, ¿cómo podría escribir piezas tan divergentes sino es un conflicto de identidad que trata de resolver a lo largo del poemario (aunque, claro, esto podría caer en la crítica psicologista)? No es gratuito, como no lo es nada de *Canciones*, que son los extremos del libro, que guardan la entrada y la salida del lector.

“Luciérnagas” está casi al final del libro,<sup>20</sup> lo que apunta más hacia un epílogo, la forma en que Gorostiza intenta cerrar este poemario de difícil composición, visto de esta manera, el “pie en la vanguardia” que Escalante advertía sobre la sección completa de “Dibujos sobre un puerto”, es en “Luciérnagas” el paso seguro y confiado, ¿por qué dejar hasta el final un poema como éste?

Éste ya no es el resultado de una negociación: forma, tema, estética, todo configura un paradigma totalmente nuevo que, aunque no se identifica como tal, es decir, no configura en sí mismo un “Arte poética”,<sup>21</sup> sí representa el lado más “transgresor” de su poética, son este par de poemas (“Luciérnagas” y “Otoño”) los que instalan *Canciones para cantar en las barcas* dentro de la “vanguardia”, los que lo acercan, en el temprano 1925, más a lo que Novo y Villaurrutia hacían que a la poética de Torres Bodet, o del mismo poeta al que está dedicado el poema, Enrique González Rojo. Sí, el libro como un todo propone una estética completa, pero, observando con atención, es la suma de todas las partes: de cada poema y de cada sección, la manera en cómo y dónde están ordenados, la estética y los valores literarios que los concretan los que trabajan entre ellos para brindar esta idea de negociación que propone esta tesis. Si en “Otras poesías” hay piezas como “Una pobre conciencia” o “Elegía” que hacen evidente el pasado poético de Gorostiza, también poemas como éstos equilibran la balanza, dejan abierta la posibilidad de “lo que vendrá” en su obra.

Si algo se hace evidente en una primera lectura de “Luciérnagas”, es la forma. Hasta este momento, Gorostiza nos había presentado poemas de una sola escena, piezas de un solo acto que no

---

<sup>20</sup> Penúltimo poema de *Canciones*, sólo le sigue “Otoño”, poema que ya trataremos en este análisis de “Luciérnagas”.

<sup>21</sup> Como ocurrió en el análisis de “Pausas II”, es evidente que la intención de Gorostiza no es crear una nueva escuela ni fundar una estética renovadora, sino plantear la propia, su vanguardia no es una vanguardia colectiva ni volcada hacia todo el campo cultural, le ocupa su poesía, se preocupa por su lector aún sin conocerlo (teniendo, sin embargo, una buena idea de quienes serían).

requerían que alguien bajara el telón o girara la escenografía; si bien sí segmentó las secciones “Canciones” y “Dibujos sobre un puerto” para dar la idea de bloque, la brevedad de los poemas hacían innecesaria la separación de cada poema. Sin embargo, llegamos a “Luciérnagas” y está compuesto de tres escenas, tres “actos” que no sólo dividen acción, también separan disposición métrica e incluso el ritmo. Como en un texto dramático, “Luciérnagas” presenta una atmósfera, como ya estábamos acostumbrados con los poemas de “Dibujos sobre un puerto”, no hay un yo describiendo o un personaje escribiendo. En la segunda escena irrumpe un “te pareces” (v. 9) y es entonces cuando quedan determinados los personajes del poema: un “yo” implícito, hasta el momento, que escribe sobre una tercera, pareciera que es un poema “dedicado” a una mujer, y tiene un poco de poema amoroso no tanto por los personajes, sino por el lenguaje, la relación que sin problema puede advertirse entre ellos; también, además de los personajes, la segunda escena presenta un doble plano espacial en el poema: ese mismo “te pareces” del noveno verso abre tanto el plano amoroso (por falta de una mejor descripción por el momento) como un motivo no tratado en la poesía mexicana: la cultura china,<sup>22</sup> los personajes históricos que menciona, las fiestas, incluso la creación de la atmósfera forman un paralelismo entre los dos personajes (el que escribe el poema y a quien lo “dedica”) y la China clásica. La tercera y última escena funde esos dos planos, ahora el “yo” lírico no se parece a nadie, sino que Li Po lo acompaña en su noche y se conmisera con él, junto con él se convierte en algo más y se pierde en lo profundo del paisaje, esta escena final redondea y justifica a los personajes, le da al “yo” lírico un

---

<sup>22</sup> Cuando comenzamos el análisis de este poema se mencionaron dos autores que inevitablemente recuerdan que el orientalismo no le es ajeno a la literatura nacional: Efrén Rebolledo y José Juan Tablada, sin embargo, ambos tratan un orientalismo, el de la cultura japonesa; uno, diplomático en el país del Sol Naciente, viajó y conoció de primera instancia la vida en el Japón, su poesía no se altera en la forma, pero sí en el contenido, sus *Rimas Japonesas*, publicadas en 1907 y 1915 siguen plenamente la estética modernista que lo caracterizó en toda su poesía; por el otro lado, Tablada reformó su poesía, si bien los temas no eran totalmente japoneses (sus *hai kú* son más sobre flora y fauna nacionales que nipones), alteró no sólo la manera en cómo se presentaba un poema, sino cómo pensar el poema.

cuerpo y un situación particular que, como con “Elegía”, termina fundiéndose con y dentro del poema.

La rima es una presencia constante a lo largo del poemario, incluso ciertas piezas que pareciera carecen de rima, como “Pausas II” (que ya analizamos), resulta que sí la tienen, en cambio en “Luciérnagas” no hay siquiera el intento por armar una rima asonante cada cierto número de versos, esto, claro, no afecta la musicalidad del poema —Gorostiza no deja nunca de lado este aspecto en su poesía, y lo comprobamos con este poema sin rimas—, pues ésta recae en el ritmo y la acentuación, como ocurre con los otros poemas breves de “Dibujos sobre un puerto”. Si bien el verso pareciera corre libre por el poema, que no hay alguna regla que lo limite o una medida que lo controle, en realidad sí hay una medida uniforme, aunque la musicalidad del poema lo disipa, “Luciérnagas” es bastante constante en la métrica: endecasílabos la mayoría de los versos, heptasílabos y unos cuantos metros que, además de variedad métrica, o aceleran o ralentizan la lectura del poema. El endecasílabo es el principal metro dentro de, no sólo “Dibujos para cantar en las barcas”, si no de *Canciones* completo, además de actuar como una cierta medida homogenizadora dentro de todo el poemario, demuestra un evidente apego a uno de los metros más usados en la tradición hispánica, no se decide a seguir las formas “comunes” como el soneto, sino va por un guiño, una clave que requiere trabajo del lector para reconocerla.

“Luciérnagas” abre con una estrofa en la que sólo se repite un heptasílabo y un endecasílabo:

Una delgada niebla	[7]
florece las copas de durazno.	[11]
Primaveras delicias se difunde en el aire	[14]
rosa de la madrugada	[8]
y entre las olas niñas	[7]
de pie ligero como pluma de pájaro.	[11]

El ritmo, el vocabulario elegido, los mismos encabalgamientos, hacen de este poema una lectura difícil, no corre naturalmente como “Se alegra el mar” o “¿Quién me compra una naranja?”, sin embargo, ya decíamos, la musicalidad no se queda atrás, con todo y la lectura pausada, Gorostiza no deja que el ritmo y la música se escondan. La cuarta estrofa resalta en el poema por su extraña construcción, y por una musicalidad que, aunque diferente de la que venimos acostumbrados en *Canciones*, funciona con el texto, único en el poemario. “¿Qué lejanías / tienes para jugar a las ausencias! / Como el *huelede noche* embelesado” (v. 15-17) posee un ritmo extraño: un pentasílabo acentuado en la cuarta sílaba que no encuentra otro acento hasta el siguiente verso en la sexta sílaba, y de nuevo hasta la décima, la musicalidad pareciera así descrita podría no servir, los acentos están muy alejados, la mezcla de metros muy forzada, pero, como ocurre siempre con la poesía del tabasqueño, funciona: el alejamiento de los acentos amplía el ritmo, ralentiza el verso y lo convierte más en una panorámica que retrata la construcción de la atmósfera, pero algo curioso ocurre en el tercer verso: la palabra “*huelede noche*”, presentada como un solo vocablo genera, de inmediato, dudas para su acentuación, para el mismo ritmo de la palabra, ¿será que se ha de leerse y acentuarse como tres palabras diferentes, o es que en realidad es una sola palabra, una larga palabra y, como tal tiene que respetarse su ritmo, su acentuación? Gorostiza sabe de la licencia que toma al incluir la palabra, no por nada está en cursivas, y no por nada tampoco, la palabra, colocada justo en el medio de un tridecasílabo, impide separar el verso en hemistiquios, alargando el (ya de por sí) extenso verso, esta sensación de amplitud se intensifica por la nada corta palabra que redondea el verso, no fue suficiente con *huelede noche*, Gorostiza termina el verso de trece sílabas con “embelesado” y el siguiente es un eptasílabo (“sólo das un perfume” v. 18) que acaba tan pronto que parece más el hemistiquio frustrado del anterior que un pie quebrado.

Diez años antes, en 1915, Ezra Pound publica *Cathay*, un libro de poemas del que escribe en el breve prólogo: "For the most part form the Chinese of Rihaku (Li Po), from the notes of the late Ernest Fenollosa, and the decipherings of professors Mori and Ariga"<sup>23</sup> (Pound, 259). Éste no es ni un libro de traducciones ni tampoco uno de interpretaciones, como la misma declaración de Pound deja claro al comienzo del libro, es un híbrido entre trabajo académico, interpretativo y creativo, es el primer acercamiento del poeta estadounidense a la poesía china, y no será el último. ¿Por qué comenzar a hablar de este poemario? No es gratuita la aparición de elementos chinos en la poesía de José Gorostiza, no viene de la nada ni la mención de Li Po ni los elementos de la cultura china, no fue aparición espontánea, tampoco, la hechura de un poema que en una primera lectura podría pasar por poema amoroso y que, tras otra lectura más atenta, se convierte en un poema exteriorizador, como todos los de "Dibujos sobre un puerto", donde lo importante es todo lo que no incluye a los personajes que están en el poema. Incluido en *Cathay*, y formando parte de un cuarteto de poemas bajo el título de "Four Poems of Departure" ("Cuatro poemas de partida"), puede leerse "Faking Leave of a Friend" ("Despidiéndose de un amigo"), un poema que se parece mucho a "Luciérnagas":

Blue mountains to the north of the walls.  
White river winding about them;  
Here we must make separation  
And go out through a thousand miles of dead grass.

5 Mind like a floating wide clouds,  
Sunset like the parting of old acquaintances  
Who bow over their clasped hands at a distance.  
Our horses neigh to each other  
as we are departing.<sup>24</sup> (280)

---

<sup>23</sup> "La mayor parte procede del chino de Rihaku (Li Po), de las notas del difunto Ernest Fenollosa y de las interpretaciones de los profesores Mori y Ariga." (259, trad. Jesús Munárriz y Jenaro Talens)

<sup>24</sup> "Montes azules al norte de las murallas, / un río blanco serpenteando entre ellas; / aquí debemos separarnos / y recorrer



Si bien, como hace Escalante, leer los postulados imaginistas y compararlos con la poética de *Canciones para cantar en las barcas* aporta una serie de puntos de contacto, la comparación directa de la poesía del impulsor de esta vanguardia estadounidense con la de Gorostiza rebasa la teoría, tener frente a frente poemas como estos permite observar que la lectura planteada por Escalante es no sólo teórica ni meramente retórica, ambas poesías se encuentran, se reconocen, y mejor ejemplo que estos dos poemas que contraponemos, hasta el momento no ha habido.

Ambos se centran en describir un paisaje, en ambos aparecen dos personajes, uno que relata y al que se le relata el poema, y, sin embargo, no son éstos sobre los que giran las piezas, es el paisaje, el exterior, pero no a la usanza romántica, donde éste era el reflejo o, mejor dicho, la extensión del sujeto lírico, aquí lo "externo" se convierte en un personaje más, un tercer elemento en el poema que incluso deja en un segundo plano a los personajes humanos. En el poema de Pound sólo son dos pares de versos los que hacen referencia a los sujetos, el encabalgado 3 y 4, y el otro encabalgado 8 y 9. Otro tanto ocurre con el poema de Gorostiza, sin embargo, en el del tabasqueño la aparición de los personajes líricos permite, como ya lo habíamos mencionado más arriba, abrir dos planos retóricos en el poema: el "ahora" en el que el yo lírico escribe sobre la mujer y sobre sí, y uno metafórico, donde la compara con Lady Kuei-Fei, donde él y Li Po se funden en uno para perderse como luciérnagas. La creación de la atmósfera (que Gorostiza hace en la primera escena del poema, y Pound en la primera estrofa), la presentación de ese exterior sobre el que girará el poema es la principal tarea de ambos, no muy diferente a los hai kú de José Juan Tablada, con todo y que su poesía proviene de una diferente

---

mil millas de hierba muerta. // Mente como una gran nube flotante, / crepúsculo como separación de viejas amistades / que a distancia se inclinan sobre sus manos apretadas. / Nuestros caballos se relinchan / mientras nos vamos alejando. (281, trad. Jesús Munárriz y Jenaro Talens)

tradición, el elemento que "debe" describir el hai kú es más importante que el yo que narra la breve escena, ponemos de ejemplo "Violetas":

Apenas las he regado  
y la mata se cubre de violetas,  
reflejos del cielo violado. (Tablada, 375)

No podemos decir que el "yo" poético de cualquiera de los tres poemas sea un "yo" falso, más bien podríamos compararlo con un cuadro en el que vemos a alguien apreciando un cuadro, o incluso vemos al pintor creando el cuadro —y es inevitable relacionar esto con "Las meninas" de Velázquez—: el poeta y su "yo" abandonan la palestra para que sea el poema el que brille, el lenguaje mismo en su calidad simbólica, sensorial, pictórica, musical... siendo todo y a la vez nada si no hay un lector que siga el juego de reflejos y sonidos.

En este poema, Gorostiza, ya lo decíamos, termina de asentar un pie en la vanguardia, pero a pesar que está dejando impronta en ese predio, no abandona el anterior, la poética de *Canciones*, ya lo decíamos, no es una a lo largo del poemario y, sin embargo, es una si apreciamos la pintura completa: podemos ver a Gorostiza pintarse pintando, o, para ponerlo en términos literarios, ritmando que ritma.

## QUINTA PARTE – UNA CAJITA DE MÚSICA EN LA HIERBA

---

*El poeta se embriagaba  
en medio del estruendo.  
Ahora, el poeta se mete dentro de sí mismo  
y allá dentro, dirige su orquesta.  
Nicolás Guillén, “La nueva musa”*

*Cuando resurrezcamos  
—yo tengo pensado hacerlo—  
entre nosotros y este siglo  
habrá una asociación de ideas  
a pesar de nuestro formato.  
Salvador Novo, “Resúmenes”*

1. ABRIENDO VEREDA  
*Los nuevos caminos trazados*

Éste podría haber sido un viernes normal: trabajar hasta tarde en las correcciones de *Cvltvra* que llevaba de contrabando a la Secretaría de Salubridad—los libros nunca dejan de llegar, las correcciones nunca dejan de aparecer en su escritorio, y, tenía que aceptarlo, el trabajo en la editorial (por mucho que sea en *Cvltvra*) no es el que paga las cuentas—, dejar pendiente dos que tres encargos burocráticos, salir corriendo a alcanzar el último tranvía y esperar que la siguiente semana no sea tan rutinaria como ésta. Éste podría haber sido un viernes normal, pero no lo era.

El lunes le llegó el aviso a su oficina en la editorial: su libro ya estaba listo, el último ejemplar del tiraje ya estaba encuadernado y le preguntaban el número exacto de libros que quería que le subieran para que pudiera regalar entre sus conocidos. Pensó primero en los amigos: Carlos, por supuesto, Jaime, Bernardo, Enrique —mataría dos pájaros de un tiro, y se los dedicaría a Enrique, padre, y a Enrique, hijo—, Jorge y Xavier; también para los que tenían algún poema dedicado: Luquín, Montenegro, Méndez —había que agradecer de alguna manera el viajecito del año pasado—, podría mandar algunos a Madrid, allá estaban Reyes y Urbina, y a Nueva York, a donde Tablada, siempre atentos con él y dispuestos a darle una honesta opinión, también había que pensar en los jefes, Torri, Toussaint y el doctor Gastélum. Viéndolo bien, mejor había que hacer una lista y contar cuántos libros necesitaba para regalar.<sup>1</sup>

---

1 Pellicer, Torres Bodet, González Rojo (y González Martínez), Cuesta y Villaurrutia, compañeros de generación de Gorostiza, unos más amigos suyos, otros tan solo compañeros. Luquín y Montenegro, activos miembros de la cultura mexicana, el último, amigo íntimo de Pellicer y Gorostiza, fue pintor, protegido de varios escritores y mecenas de la época, Gorostiza le dedica completos, sus *«Dibujos sobre un puerto»*, Ciro Méndez, patrocinador del viaje que hiciera el autor a Nueva York (véase p. 2n), le dedica *«Mujeres»*. Con Reyes, Urbina y Tablada, Gorostiza mantuvo una relación

—Para el miércoles ya estará en librerías, don José”, le aseguró el jefe de imprentas. Ese viernes no era un viernes cualquiera, esa semana se convirtió en un escritor publicado, con su nombre en el lomo y la portada, y era algo que celebrar e, incluso, es algo para sentirse orgulloso. Sale temprano, el Doctor no le puso ningún pero, aunque no aceptó la invitación al bar porque tenía que terminar unos encargos de Vasconcelos. Camina unas cuadras y se encuentra con el grupo, por alguna razón Salvador recomendó el bar —La Ópera”, él hubiera querido tomar sólo un café en el —Sanborn's”, pero, como siempre, Novo y Xavier eran los que tenían la última palabra. Después de la cena, después del café que se le había antojado desde la comida, llegó el momento del brindis; el más joven de los viejos, el más callado de los más gritones por fin alzó la voz, todos, con las copas en alto, se vieron a los ojos esperando que a alguien se le ocurrieran unas palabras, algunas, las que fueran, al parecer lo que todos se decían sin abrir los labios era un —¿tú sí lo leíste?”, o un —¿tú sí le entendiste?” Alguien, algún valiente, dijo algo sobre el mar y Villahermosa (lástima, era río), la cena terminó, el brindis fue, para el celebrado, un chasco y, cabizbajo, regresó a su casa pensando que éste debió haber sido, mejor, un viernes cualquiera. Abrió la puerta de su casa pensando, quizá, lo que Sabines unas cuantas decenas de años después: —¿Por qué los poetas no tienen una estrella en la frente, o un resplandor visible, o un rayo que les salga de las orejas?” (397)

Pasaría un buen rato para comprender el porqué del silencio en la mesa del bar, pasaría muy buen tiempo para poder comprender hasta dónde impactó *Canciones para cantar en las barcas* dentro de su generación. El problema con los poetas, al menos con los que compartió publicaciones, es que, si

---

epistolar nutrida, principalmente con el regiomontano, que le aconseja formar parte del cuerpo diplomático; Tablada, en NuevaYork le da asilo en su casa; Torri y Toussaint eran sus jefes en Cvltvra, y Gastélum, secretario de Salubridad, en buena medida funcionó como mecenas del —pequeño grupo de Salubridad” como en aquellos años se nombraba la camarilla que, casi completa, laboraba dentro de las oficinas de la Secretaría.

no es un autor desconocido, o un poeta conocido por todos, no lo aceptan como una lectura renovadora de su propia poética. 1925 se convirtió en un año axial para la poesía que haría posteriormente la generación, no tanto porque Gorostiza creara una escuela, sino porque sentó un precedente, y, por lo general, las licencias son lecturas que se mantienen en el cajón.

El último poema que figura en *Canciones* es “Final”, escrito por Jaime Torres Bodet, y salta inmediatamente al lector, pues no es la pieza que uno esperaría para cerrar este primer libro de Gorostiza. Lo decíamos en el capítulo anterior, antes que “Final” están “Luciérnagas” y “Otoño”, poemas que, con el pie plantado en la vanguardia, representan un epílogo a una obra que se plantea como un punto de encuentro, como el resultado de una negociación. Comenzamos a leer “Final” y, de acuerdo a lo que veníamos leyendo, parece fuera de lugar, no embona. Transcribo las tres primeras estrofas:

José Gorostiza:  
del mar y del viento  
es tu poesía.

Perla fina, aroma  
de luna en la brisa,  
desliza en el alma  
tu melancolía.

Haces, con cipreses,  
cuerdas a tu lira  
y las pulsa el viento  
bajo la llovizna. (89)

Ser elegido para cerrar el poemario de un compañero —y no cualquier poemario y no cualquier compañero— debería de ser un honor digno de mención, y Torres Bodet tiene toda una saga de

autobiografías en las que deja una amplia estampa de su vida, sus compañeros y su ciudad; curiosamente, en *Tiempo de arena* tan sólo dice del primer libro de Gorostiza:

Se le acusaba de ser más músico que poeta. Error curioso, que provenía de una lectura imperfecta de sus *Canciones*, en las que algunos advertían tan sólo la excelencia acústica del lenguaje. Es cierto; había en su obra todo un sector que la música atravesaba. Pero, inclusive ahí, su talento se defendía de los sentidos, limitándolos, decantándolos y procurando filtrarlos conscientemente. Esa parte del alma humana —*apaz de gozar de las cosas sin comprenderlas*” se encontraba laminada en la suya y como pendiente del fallo de un juez secreto y sin compasión. (2002, 185)

Como en el brindis —y como en las pocas reseñas que tuvo su libro el año de publicación—, comentarios grises, cumplidos fáciles que intentan más quedar bien que profundizar. La poesía que Gorostiza entrega en *Canciones para cantar en las barcas* no es del todo bien aceptada, quizá haya sido la brevedad del libro, quizá el extraño orden o quizá que todos esperaban algo más del siempre editor José Gorostiza.<sup>2</sup>

Pero sí había *—algo más*”, ya lo decíamos, ese primer libro no creó una escuela, como años antes había logrado López Velarde, o como entre ellos mismos había establecido González Martínez, pero sí sentó un precedente: la vanguardia no tiene por qué estar peleada con la tradición. En el poema que escribe Torres Bodet como final para *Canciones*, esta intención del poemario no es algo que quede claro, su lectura de la poesía gorostiziana cae, como el mismo Torres Bodet dice, en una lectura imperfecta —*diplomático tenía que ser, evita la idea del error*—, pues, igual que a quienes critica, *—Final*” cae en la musicalidad fácil, tanto que se torna cantaleta, el simbolismo psicologista de González Martínez es el que arma el poema y, contrario a lo que el tabasqueño ha trabajado a lo largo

---

2 En la segunda parte, el subapartado e.1, Ellos los receptores (pp 35-9) tratamos el silencio de los contemporáneos de Gorostiza ante la publicación de *Canciones*.

de su libro, en “Final” es de nuevo el vetusto personaje lírico quien toma las riendas del poema que, en un curioso juego de ironías, resulta siendo Gorostiza ese personaje totalizador.

Leer *Canciones* como un precedente de las búsquedas poéticas de cada uno de los miembros de la primera mitad de la generación de Contemporáneos (Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo, el mismo Gorostiza) es una lectura engañosa, más bien ¿cómo entendemos un precedente? debería de ser la primer pregunta que salte en este apartado. Decíamos desde la primera parte de esta tesis que una es la poética que sigue cada miembro de la generación, antes de *Canciones* y otra la que siguen posteriormente a su publicación, el “precedente” no puede ser medido ni cuantificable, pues en realidad no es una influencia, pero sí es una licencia: lo que *Canciones* permite a la generación completa, al menos al grupo de cuatro que entonces conformaba a la “generación”, es un acercamiento distinto a la poesía al cambiar los paradigmas dentro de su poemario sin imponer el cambio, al romper más que una tradición, una inercia, no frenando de golpe, sino apenas desviando el rumbo. Una muestra de este cambio está en la poesía de Enrique González Rojo, transcribimos el último poema de *El puerto y otros poemas* (“Diálogo”), publicado en 1923, y, completo, el primero de *Espacio* (“Los cuatro mares, I. Mar del amanecer”), de 1926:

—Diálogo”

—¿Qué has hecho de tu vida?— me preguntas.

Y te muestro, con gesto de cautivo,  
mis manos pálidas y juntas.

—¡Piedad! Yo ya no sé para qué vivo...”

Y el diálogo se torna lento y hondo,  
hasta extinguirse con la luz serena,  
y clausuro mi cofre, donde escondo  
mi alegría, lo mismo que mi pena...



—Los cuatro mares”  
a Jaime Torres Bodet

I. *Mar del amanecer*

Alegre, tranquilo,  
acaricias la nave.

Tan sereno  
como el monte,  
tu guardián eterno.

La leve música del agua  
se confunde con el silencio.

Claro murmullo,  
como el lento  
pasar de pájaros  
en vuelo.

La espuma de tus ondas  
bañan la luz y el fuego  
del sol, que las adorna  
con los colores del espectro.

Una banda de peces voladores,  
como una procesión de puntos negros,  
te arroja su mancha de tinta...  
Al golpe, repentinamente ciego  
chocas contra los flancos de la nave,  
que regocijas con tu juego.

¡Mar del amanecer, mar que eres niño,  
rosado por la aurora, movido por el viento,  
cantado por los hombres  
y acariciado por el pensamiento!... (88-90)

En apenas tres años, el cambio es evidente: el primero, un verso de metro regular (endecasílabo) y rima consonante, “Diálogo” está construido en buena medida como los poemas tenían que hacerse para 1923,<sup>3</sup> una poesía que está siempre en la frontera entre ser una imitación y un homenaje. “Mar del

---

3 La edición de Miguel Capistrán y Jaime Labastida, publicada por Siglo XXI y El Colegio de Sinaloa, no aporta datos

amanecer”, por otro lado, responde a una búsqueda poética contrapuntual: no hay un metro constante, tampoco hay rima, y, aunque hay dos personajes líricos (el ~~n~~arrador” y el mar), no son los ejes sobre los que gira el poema, al contrario, es difícil reconocer ese eje, las metáforas y los recursos retóricos difieren completamente del primero.

Sin embargo, no nos es posible decir que el cambio radical en la poesía de la generación fue causa exclusiva de la publicación de *Canciones*; como ya habíamos mencionado, Gorostiza introduce una duda en el medio del quehacer poético del grupo, los veinticinco poemas que conforman su poemario son justo eso, una duda, un comentario entre irónico e inquisitivo que provoca primero el silencio, luego las respuestas. Y es que Gorostiza no era el único preguntando para 1925.

El mismo año que Gorostiza publica *Canciones para cantar en las barcas*, Salvador Novo hace lo propio con *XX poemas*, un poemario que en buena medida desafía la idea de poesía que tenía la generación completa. La lucha del lagunero estaba más allá de la pluma y el papel; sus búsquedas, aunque pasaban por el campo literario, lo rebasaban. Junto con Xavier Villaurrutia formaban su minúsculo grupo (ajeno e incluido en *el grupo*), eran la ~~g~~eneración bicápite”, y su poesía se presentaba como algo radicalmente diferente a la que los más ~~a~~ñejos” de entre los jóvenes hacían. Sin una deuda tan grande como la que los neorateneístas tenían con la generación anterior, ambos entran al ruedo cultural, sin problemas ni d(e)udas, con una visión diferente, con una forma diferente.

La otra forma que eligen, aunque en una primera lectura puede alejarse mucho de la poética de

---

exactos sobre las fechas de publicación de los diferentes libros de González Rojo, fue necesario recurrir a páginas electrónicas, como el acervo de la Biblioteca Nacional (NAUTILO), Googlebooks y Wikipedia, entre otras, para datar los libros, sin embargo, no podemos decir lo mismo de los poemas que individualmente los constituyen. En el muy particular caso de *El puerto y otros poemas* también, como *Canciones para cantar en las barcas*, está conformado por varias secciones que no sabemos cómo fueron construidas —contrario a lo que pudimos comprobar en el segundo capítulo de esta tesis, sobre la concepción editorial detrás de las secciones en *Canciones*.

*Canciones*, en los puntos esenciales en realidad tienen más semejanzas que contrapuntos. La poesía de Novo es una volcada hacia el exterior, como ya habíamos visto que ocurre con la de Gorostiza, si bien paisajes y locaciones cambian —uno elige el mar y el otro la ciudad—, para ambos resulta imposible ya seguir con la poética ateneísta, la replantean, la reconfiguran, introducen autores y corrientes que no habían sido aceptadas.<sup>4</sup> Escribe Evodio Escalante sobre la “nueva” poética gorostiziana:

Un cierto tipo de enunciación se vuelve, a partir de aquí, intransitable. Pongo por ejemplo el verso que dice: —Cuado llegue el minuto negro de *mi* borrasca”. Este verso, centrado en el personaje, y en su previsible catástrofe emocional, teñido de acentos lopezvelardianos, tendría que quedar interdicto de ahora en adelante. Tal efusión lírica se convierte en un lastre, en un estorbo del pasado. El personaje deja de estar autorizado para decir —*yo*”; ya no será posible que se explaye en torno a la pena que se supone puede segar su vida. Me parece que José Gorostiza se da cuenta de esta situación, y que se apresura a decirlo, de modo literario, en un par de líneas. (48, 9)

La poética de Novo no se aleja de esta aseveración de Escalante sobre Gorostiza, si bien tienen orígenes e intenciones diferentes, uno es irónico y el otro siempre parece muy serio, al leer *XX poemas* aparece también el ya tan citado “aire de novedad” con el que califica Escalante la lectura de *Canciones*. En ambos poemarios está claro que la poética anterior ya no puede seguir siendo, mientras que en *Canciones* esta revelación es el resultado de una negociación de la que somos testigos los

---

4 Ya habíamos mencionado que es el mismo Novo, junto con Rafael Lozano (y el apoyo en la traducción de Antonio Dorero), quien incluye en el último número de *La Falange* una antología de la poesía contemporánea estadounidense, la nómina de autores incluidos es: Alfred Kreyborg, Edgar Lee Masters, Amy Lowell, Ezra Pound, Carl Sandburg y Sara Teasdale. El ensayo que abre la antología, escrito por Lozano, es muy interesante por varios aspectos, pues, si bien tachaba a la poesía de la segunda mitad del s. XIX como europeizante o que no encontró su propia voz (Thoreau, Hawthorne, Poe, Withman), sobre la nueva poesía estadounidense se coloca en una posición ambivalente: ensalza a los autores pero ataca su intención universalizante: —Robert Frost dice que está inspirado por Virgilio, sin embargo, la campaña que él exalta es esa campaña de New England, donde el tufo de la gasolina y la presencia de algún Ford o de un Fordson tractor viene a turbar la beatitud de las vacas que sueñan y pacen.” (440) Esta descalificación no es en realidad contra su poesía, sino contra el país, la cultura de la que vienen: la poesía estadounidense estaría muy bien si no lo fuera, pareciera que Lozano afirma. Es curioso, por decir lo menos, que la única mención de Pound sea ésta: —Ezra Pound fue, originalmente, uno de los fundadores del grupo Imaginista, pero separado de él por diferencias de técnica, trató de fundar el Vorticismo, sin éxito” (440-1), donde no se hace mención alguna a su trabajo poético, sólo al actuar del poeta.

lectores, en *XX poemas* no es tanto una revelación como un cambio desde el comienzo. Podemos decir de la poesía de Novo lo que Jorge Cuesta escribe sobre *Reflejos*, de Xavier Villaurrutia:

Crítico lo hace su severidad, si no lo hace severo su crítica. Nadie como él ha atendido en México a la producción literaria reciente y la ha comentado con pensamiento tan justo. Pero su mejor obra de crítica no la forman las numerosas notas que riega por las revistas [...]; su mejor obra de crítica *Reflejos*, libro de poesías. Aquí no hizo ninguna concesión a la solicitud accidental; su severidad fue inflexible; fiel su obediencia [...]. (122)

Alejado del centro, pero formando parte de la misma escena, el personaje lírico de los poemas de Salvador Novo se asemeja mucho al que Gorostiza utiliza en “Luciernagas”, transcribo la primera y última estrofas de “Cine”:

Amiga inmotivada del cine  
cuyos objetos de mano  
fueron culpables de nuestra amistad  
—como en la literatura castellana—  
porque cayeron junto a mí.  
[...]  
Mientras llega el fin  
y podemos irnos a casa  
lloremos  
tengamos ojos ávidos  
manos crispadas  
o sonrisas.  
Todo eso ayuda para el cine. (38, 9)

El protagonismo, queda claro desde el título del poema, es el cinematógrafo, no así los asistentes, ni la especie de historia que narra el poema, que se convierte más en una generalización de la experiencia del cine, rompiendo la idea de que lo poetizable tiene que ser, forzosamente, experiencias extraordinarias: el mismo anonimato de los personajes, la simplicidad del lenguaje, incluso la

inexistencia de un ritmo o una rima apuntan constantemente a este nuevo abordaje poético de Novo.<sup>5</sup> Otro poema que consolida este nuevo acercamiento es quizá uno de sus más famosos, transcribo las primeras dos estrofas de “Viaje”, pieza que abre *XX poemas*:

Los nopales nos sacan la lengua;  
pero los maizales por estaturas  
—con su copetito mal rapado  
y su cuaderno debajo del brazo—  
nos saludan con sus mangas rotas.

Los magueyes hacen gimnasia sueca  
de quinientos en fondo  
y el sol —policía secreto—  
(tira la piedra y esconde la mano)  
denuncia nuestra fuga ridícula  
en la linterna mágica del prado. (33)

Resulta interesante contrastar autores que, aunque en una primera lectura tienen semejanzas, dentro de sus poemas aparecen elementos que en realidad los confrontan, si bien no al grado de las confrontaciones grupales que enfrentaron los Contemporáneos, sí lo suficiente para, en cierta medida, confirmar la ya tan manida teoría del “archipiélago de soledades”. Un elemento de comparación es la imagen del escritor, del autor del poema dentro de la misma obra, ya lo hemos visto con Gorostiza y lo estamos viendo con Novo, la desaparición, o, más bien, el alejamiento del personaje poético da pie a una exteriorización plena, el poema deja de estar centrado en quien lo personifica e incluso en quien lo escribe, pues lo realmente importante es lo que en él aparece, todo lo demás, ejemplos ideales de esto

---

5 En *Los Contemporáneos ayer*, Guillermo Sheridan menciona que, por un breve tiempo, Salvador Novo formó parte de la nómina estridentista, no es difícil ver el porqué, quizá su obra es la más juguetona y hasta agresiva con la poética del *status quo*, como ejemplo unas estrofas del poema “Noche”, incluido en *XX poemas*: “Obrero:/ no es que yo sea socialista;/ pero tú has pasado el día entero/ cuidando una máquina/ inventada por americanos/ para cubrir necesidades/ inventadas por americanos.// Yo he oído/ datos que no me conciernen/ y que, de aprender, me harían/ comprensivo, social, explícito/ y Doctor en Filosofía.// Tengo el cerebro o lo que sea/ lleno de polilla de cráneos.” (51)

son “Viaje” y “El faro”, sin embargo, otro poeta trabajaría de manera muy diferente este aparato exteriorizador, poniendo la labor del poeta por sobre la creación, no a la manera huidobriana, pero sí hay detrás un presupuesto semejante: el poeta tiene libertad sobre su obra, es él quien crea el paisaje que canta, Pellicer en “Estudio”, incluido en *Colores en el mar*, de 1922:

Jugaré con las casas de Curazao,  
pondré el mar a la izquierda  
y haré más puentes movedizos.  
¡lo que diga el poeta!  
estamos en Holanda y en América  
y es una isla de juguetería,  
con decretos de Reina  
y ventanas y puertas de alegría. (23)

Poema que en buena medida se contrapone con uno de Novo, también de *XX poemas*, “La renovación imposible”, que transcribo completo:

Todo, poeta, todo —el libro,  
ese ataúd— ¡al cesto!  
y las palabras, esas  
dictadoras.

Tú sabes lo que no consignan  
la palabra ni el ataúd.

La luna, la estrella, la flor  
¡al cesto! Con dos dedos...  
¡El corazón! Hoy todo mundo  
lo tiene...

Y luego el espejo hiperbólico  
y los ojos, ¡todo, poeta!  
¡al cesto!

Mas ¿el cesto...? (35)

La libertad creadora del poeta en el caso de Pellicer queda anulada en el poema de Novo, siendo la palabra, el libro y él mismo una cárcel para sí, para su obra y para el poema. Todo intento de creación en éste resulta un fracaso desde su comienzo, sin embargo no conforma una cancelación del presente ni de la vida fuera del poema, contrario a las vanguardias, donde la palabra libera, en este poema hay una clara concepción dicotómica, platónica, entre la intención de la palabra y su ejecución, entre la intención del poema y su ejecución, así, el poema mismo resulta un epitafio al poema, el poeta va cavando su propia tumba. Comparar “La renovación imposible” —desde el mismo título ya tiene una carga perentoria— con la vitalidad del poema de Pellicer, con la vitalidad constante en la poesía de Pellicer, resalta los elementos contrarios, los que marcan esa individualidad que tanto defendió el grupo, esa misma especificidad que impide hablar de Contemporáneos como un verdadero grupo, o, como los denomina Schneider, esa individualidad que los convierte en una “vanguardia desmentida”.

Sin embargo, siguen siendo un archipiélago. Siempre un conjunto, la poesía de uno impacta en los otros, ninguna poética se impone, como dice Schneider:

Ningún Contemporáneo, sin excepción, propuso legislaciones o estableció mandataria concertación. Nada más alejado de sus intereses que realizar fecundaciones bajo previas exigencias. El concordato queda esclarecido por amistad e intuiciones, por luminosas afinidades espirituales, intelectuales y sociales, cuando no también por la complicidad y el secreto. (18)

Sí, éste es un grupo que no se caracteriza por serlo, sino por las unidades, las individualidades que lo conforman. Sí es un archipiélago y no un continente, no una isla, no un arrecife, sin embargo un archipiélago se define por la congregación de islas, Contemporáneos siempre se definió, desde aquella conferencia de Villaurrutia en el 29, como un grupo, y, como dice Schneider, no unido sólo por la amistad. Las búsquedas estéticas de cada uno de los miembros eran individuales e independientes, no

solitarias ni ermitañas. Habían quienes se arriesgaban y salían de la zona de confort y esos riesgos, y esos libros abrieron el camino para los demás, sí, no podemos ligar ni temática ni formalmente algún poemario de sus compañeros con lo que Gorostiza hace en *Canciones*, pero lo que hizo él abrió el camino para los demás, que apenas iban experimentando, apenas se estaban alejando un poco de la poética con la que comenzaron.

Ya lo mencionábamos, el cambio dentro de la generación viene de varios frentes: la ironía de Novo, la crítica aguda y sin cuartel de Cuesta, la poesía de Gorostiza. La poesía que luego, años después, diera personalidad al grupo, *esa* poesía que lo convertiría en *la* generación que reformó la poesía mexicana, *esa* poesía se gestó en esas licencias, en esas dudas que planteaban en medio de la reunión y para las que nadie tenía respuestas.



## 2. LA ESCALA INEVITABLE *Después de Canciones para cantar en las barcas*

Una de las fábulas más famosas de Augusto Monterroso trata sobre un zorro escritor que, satisfecho con su obra publicada, no pensó nunca en darle gusto a los demás animales pues, pensaba, ~~en~~ realidad lo que quieren es que yo publique un libro malo; pero como soy el Zorro, no lo voy a hacer.” (100) Para 1964, José Gorostiza ya era ~~don~~ José Gorostiza Alcalá, poeta” y con sólo dos obras en su haber, era un verdadero logro en un medio que tardó en reconocer a otros escritores de breve producción. Pareciera apenas curioso el hecho de que estas dos publicaciones tienen nada menos que catorce años de distancia, que su primer obra ~~tardara~~” tanto en publicarse, que el actuar de don José fuera tan errático respecto a sus compañeros de generación, que, en fin, don José Gorostiza fuera un caso extraño dentro de la literatura nacional, corrijo, dentro de la poesía nacional.

¿Por qué tratar un poemario que tiene casi cuarenta años de diferencia con el que analizamos, por qué escribir sobre un libro que ni siquiera fue pensado como tal? La lógica que venimos manejando en esta tesis es que un escritor, aun los grandes, no conocen su futuro, no saben, en el momento en que están escribiendo u ordenando las piezas de su poemario, que ese libro, ese poema sería el que lo consagre, o sería víctima del desprecio por comparación; pero algo que sí puede tener presente es su pasado, trabajarlo, compilarlo, reasumirlo propio y no como un episodio fútil, olvidable, editable. Si *Canciones* fue un proyecto janiano, que miró desde el presente su pasado y actuó en consecuencia no sólo para presentarlo sino para re TRABAJARLO y entregarlo como una unidad, *Del poema frustrado* es un libro pensado exclusivamente hacia el pasado, con una función metaliteraria divergente pero no

completamente distinta, la presentación del pasado como una explicación del presente, sólo que *Del poema* no reconfigura el pasado, no lo entrega reconstruido, sólo lo fotografía, lo recupera de la memoria.

Para 1964 el Fondo de Cultura Económica publica las *Obras* de José Gorostiza, donde se reúnen tres libros y un discurso: *Canciones para cantar en las barcas*, *Muerte sin fin*, *Del poema frustrado* y el discurso que diera, en 1955, para su ingreso en la Academia de la Lengua, “Notas sobre poesía”. Nos enfocaremos en *Del poema frustrado* más que en *Muerte sin fin* por dos razones: primero, entrar al laberinto de *Muerte sin fin* puede rebasar los límites de esta tesis y, ya lo decíamos desde el primer capítulo, la intención de este trabajo no es otro análisis, otra interpretación del más famoso poema gorostiziano; y segundo, la construcción y la intención metaliteraria de *Del poema frustrado* se asemeja, en cierta medida, ya decíamos, a *Canciones*.

En todas las ediciones de la poesía de Gorostiza, *Del poema frustrado* está entre *Canciones* y *Muerte sin fin*, la razón sería simple, podría ser simple: el poemario (o más bien la sección de la compilación) está formada por una selección de los poemas que publicó entre 1925 y 1939, aun cuando la primera vez que se viera como libro fuera hasta esa edición compilatoria del 64. Ya no tenía que demostrar para esos años, como decíamos, José Gorostiza era ya don José Gorostiza, académico de la lengua, diplomático de carrera, autor de *Muerte sin fin*, y a pesar de eso, o quizá por eso mismo, aparece una sección en la recopilación de sus obras que en cierta medida justifica, o aclara mejor dicho, el camino que siguió desde “Luciérnagas” hasta “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis...”. *Del poema frustrado* podría verse como un prólogo a *Muerte sin fin*, una nota introductoria que, como ocurre con Gorostiza, está vertida en verso y en práctica, sí, “Notas sobre poesía” en buena medida aclara la visión

poética del autor, pero también existió un camino y esa jornada no es posible explicarla, no es posible narrarla o ensayarla: la explicita en su poesía. Busca, entonces, comprobar la certeza de que no vino de la nada su poesía, el cambio entre *Canciones para cantar en las barcas* y *Muerte sin fin* tiene un proceso, pareciera que busca refutar el lugar común en su crítica que Luis Mario Schneider, aún en 1968, cuatro años después de la publicación de sus *Obras*, sigue argumentando:

La evolución poética de José Gorostiza representa un hecho bastante singular, por no decir bastante excepcional. El primero es la sorpresa que recibe el lector o crítico por el brusco cambio que observa desde el juego un tanto banal de *Canciones para cantar en las barcas*, hasta el cósmico mundo estético de *Muerte sin fin*; sin lugar a duda el poema más trascendental de la poesía en México. (2)

*Del poema frustrado* está construido como un libro, aunque en realidad nunca se publicara como tal, tiene una disposición, o, más bien, pretende tener una disposición estructurada: el poema abre con un “-Preludio” y cierra con un “-Épodo”, poemas que por el solo título podría interpretarse que fueron escritos por Gorostiza con la intención de que formaran parte del poemario, o que, mejor dicho, conformaran una parte importante en su estructura,<sup>6</sup> no sólo por sus títulos, sino por el estilo, la poética que sigue “-Preludio” podría ser, sin problemas, no el preludeo al poemario del que forma parte, sino podría ser el preludeo a *Muerte sin fin*, tan solo los cuatro versos finales:

¡mírala, ausente de toda palabra,  
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,

---

6 O que, mejor dicho, con la intención de que en algún momento formarían parte de un poemario, pues revisando *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez data “-Preludio” en 1936, tres años antes de la publicación de *Muerte sin fin*. Aunque sabemos que *Del poema frustrado* está construido con poemas que Gorostiza publicó en revistas o que tenía en mente que en algún momento formarían parte de algún proyecto, no hay manera alguna de saber a cuales, qué buscaba al planearlos y, menos aún, qué impidió no llevarlos adelante.

m[í]ra[l]a<sup>7</sup> cómo traza  
en muros de cristal amores de agua! (95)

No dejando de lado la relación entre música y poesía, Gorostiza abre *Del poema* con “Preludio”, que cumple la función que su título le confiere; y, un poco más técnico, nombra “Épodo” a lo que, si siguiéramos en lenguaje musical sería más una coda, pues esta última pieza del poemario suma en realidad dos estrofas del primero, así como en música, la coda es el tema principal al que se recurre a lo largo de la sinfonía y, por lo general, con el que se cierra la pieza. Sin embargo, más allá de estos dos poemas pareciera no haber un trabajo editorial tan cuidado y planificado como ocurrió con *Canciones para cantar en las barcas*, Edelmira Ramírez hace una anotación antes de empezar *Del poema frustrado*:

Aparte del valor de cada poema independiente, este libro tiene una importancia especial por su construcción como poemario. El “Preludio” y el fragmento del mismo que aparece como “Épodo” intentan determinar la unidad de todos los poemas en torno a la palabra y la poesía: a Gorostiza no le parecía válido reunir poemas sueltos sin relación entre ellos en una sola publicación, como había afirmado en 1955, y sólo de esta manera logró rescatar textos que había excluido de otros poemarios o que formaban parte de proyectos inconclusos (41n)

Y en buena medida, ese par de poemas no sólo estructuran el poemario sino que le dan un tema central, como Edelmira Ramírez escribe: la palabra y la poesía. Sin embargo, entre los poemas que cierran y abren, la historia es diferente, aunque muy breve (son ocho poemas, dos de ellos segmentados en varias “escenas”) carece de un trabajo editorial como el que vimos en *Canciones*, es posible distinguir los diferentes periodos a los que pertenecen cada uno de los poemas y el cambio, el orden

---

7 En la edición que tomamos como base, *Poesía y prosa*, a cargo de Miguel Capistrán y publicada por Siglo XXI, hay una errata evidente, pues en vez de “m[í]ra[l]a” aparece “m[í]rara”, revisé otra edición de *Del poema frustrado*, *Poesía*, editada por el Fondo de Cultura Económica para comprobar la corrección.

cronológico, pareciera imperó en su disposición, de nuevo cito a Edelmira Ramírez:

Todos [los poemas que conforman *Del poema frustrado*] habían aparecido antes en revistas, con una diferencia de hasta veinte años, y los cambios en el estilo son notorios. “Adán”, “Espejo no” y “Lección de ojos” tienen muchas afinidades con los poemas de *Canciones para cantar en las barcas*, mientras que “Preludio” y “Presencia y fuga” son muy cercanos a *Muerte sin fin*. “Declaración de Bogotá”, aunque también trata el tema de la poesía, como los dos anteriores, y tiene afinidad con “Preludio”, muestra una flexibilidad mayor en los motivos de sus metáforas, recogiendo algunas imágenes tratadas en *Canciones...*, pero desarrolladas con función distinta. (41n)

Algo que llama la atención en *Canciones*, desde su comienzo, es la ordenación “anormal”: los poemas se reunieron no de acuerdo al año o al gusto del poeta, sino siguiendo un claro patrón estético para que, a través de esa disposición, la lectura de quien abra el libro está dirigida por el escritor, ya lo explicábamos en la segunda parte de esta tesis. El “excelente editor de sí mismo”, don José Gorostiza, en *Del poema...* decide irse más por el lado cronológico, los poemas siguen un orden ahora sí “regular” para un poemario compuesto por elementos ya publicados y lo que en *Canciones* era planeada disposición, en *Del poema...* es presentación. Es imposible no dejar de pensar en qué ocurrió o por qué decidirse a publicar un poemario con tan poca planeación, si bien el silencio de publicaciones en Gorostiza siempre es una señal más que un vacío —veinticinco años hay entre *Muerte sin fin* y la compilación de la poesía de Gorostiza donde aparece por primera vez el poemario.

Ya mencionábamos algo que es necesario recalcar: la función que cumple *Del poema...* dentro de la compilación de la poesía gorostiziana. A diferencia de *Canciones* y *Muerte sin fin*, no fue publicado como un libro independiente, no tiene en la portada su título, forma más parte de la compilación que un ente separado, completamente independiente, lo podemos ver con el lugar que ocupa siempre dentro de las ediciones de Gorostiza.

Por lo general, una antología o una compilación está en orden cronológico para seguir —en orden” el proceso estético del poeta en cuestión, caso prototípico de esto es la *Constancia poética* (1959), que forma parte de las obras completas de Alfonso Reyes (tomo x), donde para Reyes —él mismo editó su *Constancia*— es el orden cronológico lo que guía el ordenamiento; y *Libertad bajo palabra* (1960), de Octavio Paz, una suerte de híbrido entre la antología y la compilación que ya hemos tratado en la tesis, guiada por un patrón estético, pero no hace a un lado completamente la cronología: —El libro está dividido en cinco secciones. La división no es cronológica (aunque tiene en cuenta las fechas de composición), sino que atiende más bien a las afinidades de tema, color, ritmo, entonación o atmósfera.” (9)

Por lo general, las compilaciones mantienen en cierta medida el orden cronológico de los títulos más que de las fechas de creación de los poemas que los componen, por lo general. Tratar con un Gorostiza editor es sinónimo de saber que las cosas no serán normales, pues siempre tiene en mente al lector, no sólo como un agente activo dentro de su poesía, sino también como pieza clave para la construcción y disposición de sus poemarios. Si bien *Del poema...* no fue publicado hasta 1964, los poemas que lo conforman fueron escritos antes de la publicación original de *Muerte sin fin*, no es gratuita la posición en la que se encuentra en sus *Obras*, el poemario cumple una muy evidente función metaliteraria: servir como puente entre el José Gorostiza de *Canciones para cantar en las barcas* y el José Gorostiza de *Muerte sin fin*. Como decíamos al principio del apartado, Gorostiza está consciente del —salto” entre estos dos poemarios, al pensar en su compilación no podía permitirse un cambio tan radical sin avisar al lector, como hiciera en —Otras poesías” dentro de *Canciones*,<sup>8</sup> *Del poema...* sirve de

---

8 Véase el apartado C. EL CANTO ES EL VERSO, de la cuarta parte de esta tesis (pp 101-109)

antesala, como un aviso y una advertencia para el lector: pudo haber escrito un ensayo, pudo hacer una breve recapitulación sobre qué ocurrió en esos catorce años, pero decide explicarnos en verso, narrar en estrofas, hace lo que mejor hace: poesía y edición.

Viendo la imagen completa (esto es, el índice de las *Obras*), en *Del poema frustrado* se repite en cierta medida la tesis que sostenemos sobre *Canciones*, sólo que *a posteriori*: si *Canciones* fue un libro planeado a profundidad para poner a conversar varias poéticas, un libro que explicita el rito de paso de Gorostiza —pensado desde los poemas que lo conforman hasta la disposición tanto de los poemas como de las secciones—, *Del poema frustrado* explica el cambio en la poética de Gorostiza, no hace al lector su cómplice, sino que le da un testimonio de lo que ocurrió en ese tiempo, más que una negociación es un recuento, más que un diálogo es un discurso.

Jorge Ortega, en un breve ensayo para *Letras Libres* aborda el tema de *Del poema frustrado* como un estadio en la poesía de Gorostiza:

Lo que pretendo señalar es la calidad simbiótica de una escritura cuyas etapas integran un sistema de vasos comunicantes. Me refiero a la sutileza con que la expresión poética popular alterna y convive con los rasgos de la culta. Si en *Canciones para cantar en las barcas* destacan la versificación de arte menor y la estrofa castiza, *Del poema frustrado* ostenta con lucidez el manejo de los metros de sílabas impares propios del arte mayor. *Muerte sin fin* es la culminación del ejercicio de tales recursos, pero con la variante que implica reutilizar los modelos folclóricos en los interludios a los que acuden la seguidilla, derivada de las jarchas mozárabes, y el romance. Igualmente, *Canciones para cantar en las barcas* acoge indistintamente serventesios, liras, sextinas y madrigales, estancias y modalidades poéticas legitimadas por la tradición ilustrada. (54)

Un breve “libro” que funciona más como una parte de otro que como una unidad independiente y sin embargo puede soportar un análisis allende la comparación con los otros dos libros de poesía de José Gorostiza. Lo que venimos diciendo en el plano editorial, o mejor dicho, desde un plano más enfocado

más hacia la teoría de la recepción, Ortega lo apunta hacia el análisis formal, así como Ramírez dirige la atención hacia el estilo, ya la habíamos citado, pero cabe en este momento reiterar el apunte que hace sobre “Declaración de Bogotá”: “Declaración de Bogotá’, aunque también trata el tema de la poesía, como los dos anteriores, y tiene afinidad con ‘Preludio’, muestra una flexibilidad mayor en los motivos de sus metáforas, recogiendo algunas imágenes tratadas en *Canciones...*, pero desarrolladas con función distinta.” (41n) Transcribo un fragmento del poema:

Te hace sonar el aire:  
eres su flauta.  
En 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.  
Te ahoga la sonrisa inescrutable  
en un sabor de té que se azucara  
poco a poco en la pulpa de tus labios  
y te erige, por fin, sonora estatua  
en el rigor de un marinete insomne  
que mate en mis arterias  
y que habrá de batir —¡ay, hasta cuándo,  
mira el amor lo mucho que me duele!—  
un delirio de alas prisioneras. (106)

La función metapoética de la mayoría de los poemas que componen *Del poema frustrado* es evidente desde el título mismo: Gorostiza toma consciencia de la función que cada poema, que el poemario completo, tomará una vez que esté en la edición final de sus *Obras*. Si bien la poesía de Gorostiza gira constantemente sobre la idea de “poesía” —ya sea de manera explícita, como en estos poemas o implícitamente, haciendo *su* crítica, estableciendo *su* postura desde sus versos— es a lo largo de estos seis poemas que se consolida su poesía como un constante cuestionamiento de sí misma que culminará



(pero no podrá responderse) en *Muerte sin fin*.

Edelmira Ramírez encuentra que “Preludio” fue publicado por primera vez en 1936 y en una segunda ocasión en 1940, esta vez con un epígrafe de la *Teogonía* de Hesíodo: “Empecemos por invocar en nuestro / canto a las musas Helicónides...” (43n) y, aunque hombre de pocos epígrafes, éste es quizá uno de los mejores ejemplos sobre la función que ejercen en un poema estos elementos —nombrados por Gennette— epitextuales, pues correspondía perfectamente con el cuestionamiento que guía el poema: la génesis poética, también, y eso no es posible obviarlos, responde a un uso regulado en la poesía: la reutilización, más bien reformulación, de estructuras clásicas. Si bien en su edición definitiva el poeta decide elidir el epígrafe, la intención queda presente, incluso en el título del poema, en la función que cobra una vez que forma parte del poemario. No es posible dejar de mencionar a Ramón López Velarde, que hiciera algo parecido a lo que Gorostiza, llevando ese uso no sólo a un epígrafe, sino enlazarlo con su poesía, transcribo la primera estrofa del 'Proemio' de “La suave patria”:

Yo que sólo canté de la exquisita  
partitura del íntimo decoro,  
alzo hoy mi voz a la mitad del foro,  
a la manera del tenor que imita  
la gutural modulación del bajo  
para cortar a la epopeya un gajo. (222)

Un poco más clasicista en su construcción, este 'Proemio' tanto estructural como metapoéticamente se corresponde con los primeros versos de la *Eneida* de Virgilio:

(Yo que en la tenue flauta campesina  
toqué de joven, y al dejar mis sotos  
hice que el campo obedeciese dócil  
al ávido lobriego, con que supe  
ganar su amor, de Marte hoy las erguidas)  
armas canto al héroe, que de Troya  
prófugo por el Hado vino a Italia...<sup>9</sup> (119)

Gorostiza en algunos poemas de *Del poema frustrado* recupera los elementos más tradicionales que había dejado a un lado en *Canciones*, el epígrafe de Hesíodo, por un lado, los cuatro sonetos que conforman “Presencia y fuga”, por el otro. Y esto hay que verlo no como una regresión a la poética modernista, sino como la continuación de la lógica detrás de la poética de *Canciones*: la negociación con el pasado, la reconfiguración del presente, por qué no, incluso, podríamos considerarla la constante en toda la poesía gorostiziana, a decir de Jorge Ortega: “El aire de sofisticación o alambicamiento que rodea su figura no radica en la elección de un criterio en menoscabo de otro, sino en la fluctuación de ambas prosodias.” (54)

Y es que en realidad no vemos un Gorostiza frente a otro cuando leemos *Canciones* y cuando leemos *Muerte sin fin*. Sí, las formas cambian, pero catorce años entre un poemario y un poema pueden cambiar la forma de hacer la poesía de cualquiera, sin embargo hay algo que no se altera un ápice, algo que es constante al menos en Gorostiza: la manera de acercarse al fenómeno poético. La crítica poética de Gorostiza no está ni en su quehacer dentro de su generación ni en su prosa, es dentro de su propia poesía que Gorostiza hace crítica, es con su propia poesía que exige al lector ser crítico, compenetrarse en ella de una forma que no es regular en la historia literaria nacional: Gorostiza nos encarga a

---

9 Si bien, en nota explicativa dice José Carlos Fernández Corte, encargado de esta edición de la *Eneida*, que los versos entre paréntesis —by no se cree en [su] autenticidad. Su presencia aquí suele explicarse atribuyéndolos a algún gramático o admirador de Virgilio” (119n), esos versos, escritos o no por Virgilio forman parte ya del libro y su entronización.

nosotros, sus lectores, terminar su labor.

## CONCLUSIÓN – EL CRÍTICO RESCATE

---

*Otra vez el mismo encanto  
de juventud por los miembros  
correrá, como una savia  
de la hermosura en el tiempo.*  
Luis Cernuda, “Después”

*Pero se me ocurre que nosotros —tú y yo— tenemos  
algo que decirnos que no puede o no se ha dicho con  
palabras, en conversación, pero que se escribirá. En  
una conversación se dicen cosas pasajeras. En una  
carta se quiere hablar fuera del tiempo, un poco en lo de  
uno, con la carta es monólogo siempre.*  
Carta de Bernardo Ortiz de Montellano a José Gorostiza,  
25 de octubre de 1927

En una tesis ~~normal~~”, las conclusiones son el lugar para renovar los agradecimientos, para hacer un resumen de todos los capítulos, recordar las herramientas teóricas utilizadas y, por lo general, esbozar los caminos que no se siguieron por tiempo, por extensión, por pragmática pero que ~~son necesarios~~”. Sin embargo, esta conclusión no será ~~normal~~”, más que escribir sobre lo ya expuesto en la tesis, creo pertinente describir los problemas a los que me enfrenté al hacerla, pues lo veo como un ejercicio necesario no para el proceso de titulación de este licenciante, sino también para entrar en congruencia con todo lo mencionado sobre *Canciones para cantar en las barcas*: más que sobre el libro, el análisis poético, formal, de los elementos que lo componen, se trabajaron los conflictos, las dificultades, los silencios, todo lo que alrededor del libro permeó en su lectura, y por tanto en la nuestra.

La intención última de esta tesis, ya lo decíamos desde la Introducción, fue salvar a *Canciones para cantar a las barcas* de la memoria, reconstruir el discurso alrededor del libro para convertirlo no en un recuerdo sino en una lectura presente. Como ocurre con el rescate bibliohemerográfico, fue necesario justificar esta empresa, explicar el valor que tuvo para su generación y lo que aporta, hoy, al lector que por primera vez se acerca a *Canciones* (inocente de mi parte sería decir que el lector que se acerca a leer este libro lo hace por primera vez a la obra gorosticiana). Este ~~rescate crítico~~”, como me tomé la libertad de llamar al ejercicio que desarrollo en la tesis, propone otro tipo de acercamiento al fenómeno poético —en parte por aquello que el libro exigía, en parte por mis propias obsesiones—, no centrándolo tanto en el poema en sí como en el complejo juego de fuerzas que es en realidad el campo intelectual de cualquier época; descentralizando el poema se abren múltiples posibilidades de lectura del mismo, por muy contradictoria que suene la idea, pues, ya lo decía en el cuerpo de la tesis, la escritura no es un acto solitario ni una labor exclusivamente meditativa: el publicar un libro, el escribir

reseñas, el conocer a otros poetas y salir a beber con ellos... la vida del autor fuera de su obra se imbrica con ella tanto como lo hacen sus lecturas, sus afiliaciones estéticas o sus afiliaciones políticas.

Queda claro en mi tesis que no propongo un análisis micropoético, no centro mi atención ni mi aparato crítico en disecar el poema, estudiar sus partes, comprender el funcionamiento interno de lo que a lo largo de la tesis nombré como una maquinaria que ~~aparenta~~ "facilidad", sin duda los poemas de *Canciones* soportan un análisis de ese tipo y definitivamente enriquecería a este trabajo un análisis micropoético, pues también abriría otras posibilidades de lectura, de interpretación, diferentes o en resonancia con lo aquí expuesto. Ya lo decía, decidí alejarme de este tipo de estudios porque ese es el acercamiento que rige los estudios poéticos y no respondía, o no creo que responda, varias preguntas que *Canciones* formula al lector: las diferentes poéticas, la disposición de los poemas, el contexto mismo de publicación, el ya tan nombrado olvido que rodeó al poemario, temas como estos hubieran quedado fuera de un análisis meramente poético. La utilización de estas nuevas herramientas críticas (algunas, otras ya presentes desde hace mucho en otros ámbitos de la crítica literaria) permite centrar la atención ya no en la fina maquinaria que es el poema, sino en lo que le rodea: desde el libro mismo, el libro como objeto, hasta el campo intelectual que recibe el poemario, que lo reseña, critica, lee o ignora.

A lo largo de la tesis se mencionó que, para leer a plenitud *Canciones para cantar en las barcas*, es necesario leerlo con (y como) una edición crítica, sin embargo es necesario, aquí en las conclusiones, refinar un poco esta aseveración: para leer a plenitud *Canciones para cantar en las barcas* es necesario leerlo desde los ojos de un editor, con los mismos ojos, sería lo ideal, con los que Gorostiza entregó las galeras finales al impresor. Al ver así al libro hacemos un ejercicio ~~en~~ "reversa"

del normal proceso de edición-lectura, se problematizan las decisiones editoriales de Gorostiza (la disposición textual, el orden de las secciones y de los poemas...) y podemos ver el envés de *Canciones*, podemos interpretar bajo esta diferente perspectiva un libro, de nuevo, en apariencia fácil. Algo se asemeja esta aproximación al paratexto genettiano, es imposible tomar en cuenta sólo el cuerpo del texto, sólo la parte “dura” de la literatura para comprenderla, pero también, creo, amplía el mismo concepto del paratexto, si para el crítico francés es aquello que rodea al texto (título, epígrafes, tipografía, editorial, reseñas...) también creo que es dentro del texto mismo donde también hay elementos que le son ajenos y éstos afectan grandemente nuestra lectura, la comprensión que tenemos de él; Gorostiza tenía plena consciencia de ello, su enorme capacidad editora es otra pregunta más y otra posibilidad de aproximación a un texto como *Canciones para cantar en las barcas*.

La edición crítica de Gorostiza realizada por Edelmira Ramírez, *Poesía y poética*, apareció en toda la longitud de esta tesis como una herramienta más que como una pieza de bibliografía, y es que una edición crítica tiene que ser utilizada como tal: un buen trabajo ecdótico que no haga miramientos a la imagen incólume del poeta, que no quiera limar las asperezas del personaje, pues la labor de una investigación tan profunda como es una edición crítica implica justo eso: reconocer todos los aspectos, cada uno de los errores, las correcciones, las incongruencias que lo conforman; esta imagen del poeta perfecto, nacido ya con un valor definitivo para la historiografía literaria ha hecho que el trabajo crítico realizado sobre ellos sea más para remozar el altar que ocupan en el Panteón literario que para repensar nuestro acercamiento a sus obras, a su propio contexto, a la manera en que construimos esos altares.

La edición de Ramírez no sólo facilitó la investigación, sino que la hizo posible: algo tan simple como las fechas de publicación de los poemas que conforman *Canciones* hizo evidente que este libro

tan menospreciado no era en realidad un juego o un entretenimiento en lo que aparecía la gran obra gorostiziana; esas mismas fechas, que ya desde pequeños artículos —como “Los primeros poemas de José Gorostiza” de Luis Mario Schneider, que también mencioné varias veces en esta tesis— se hacían ver como bastante curiosas, por decir lo menos, y permitieron argumentar y consolidar una lectura que sólo se guiaba por intuiciones. Es irónico que *Poética y poesía*, herramienta axial para mi investigación, no sea un libro que se pueda adquirir, que sólo exista un solo ejemplar en la Biblioteca Central de la UNAM, y que la única forma de trabajar con él sea por medio de fotocopias o por Googlebooks.

José Gorostiza Alcalá es de esos nombres que siempre formarán parte del muro de los héroes de la literatura nacional, y es la misma vitalidad de su obra, el mismo enigma que dispara su lectura, el que, creo, nunca dará por sentada su producción, ni en la crítica ni en los lectores, y, claro, *Muerte sin fin* es de esos poemas que no requieren en realidad una defensa o una promoción, su fama misma, el cortejo que a lo largo de los años se ha sumado a su paso convoca a nuevos lectores, quizá sean necesarias nuevas plataformas, nuevas aproximaciones para estos lectores que llegan, pero una cosa es la presencia constante de la poesía de José Gorostiza y otra la crítica sobre José Gorostiza. Esta propuesta de análisis desde los alrededores y hacia dentro de *Canciones* bien podría ser aplicable a *Muerte sin fin*, a la gran obra gorostiziana, a la que en realidad no se le pregunta cómo fue su recepción, qué movió o que ya estaba movido para que el campo intelectual aceptara y, prácticamente, de inmediato la convirtiera en el pilar de la poesía mexicana que es hoy, una lectura abierta que no se centre tanto en, de nuevo, la maquinaria del poema sino en su instalación, en el montaje de sus piezas y del conjunto.



Un constante problema en el estudio crítico de la poesía mexicana es que no existen los medios para hacerlo, salvo contados casos. Trabajar un poemario, la obra de un autor, prácticamente cualquier autor, casi implica elaborar una edición crítica que no se publicará, hacer un trabajo de contextualización que no puede hacerse más que a pedazos, como un *collage* en el que uno espera no encontrar un dato que contradiga toda la hipótesis —o uno que sorprende no haya sido tomado en cuenta. Esta falta de herramientas críticas podría fácilmente ser explicada por el círculo vicioso del mercado editorial: la poesía no se lee, la poesía no se compra, la poesía no se estudia; pero es imposible obviar el peso que tiene tanto en la historiografía literaria nacional como, y aquí está lo más importante, en el juego de poderes dentro de la Academia.

Sin una actualización a profundidad no sólo de las maneras de acercarnos al fenómeno poético, sin las herramientas para que éstas sean impulsadas y no obstaculizadas, sin una disposición general a cuestionarnos constantemente todos los elementos que damos por hecho —la manera en que el canon se construye, la delimitación de “territorios” de estudio...—, la crítica de poesía mexicana puede permanecer como ahora: clausurada por los mismos grupúsculos que trabajan los mismos temas de los mismos autores, que sí cambian las etiquetas, pero no lo esencial.

Y es que el problema no sólo está en que la crítica sea la anquilosada, el problema es que esa poesía, esos poetas a los que poco falta que les coloquen una “marca registrada”, se alejan más y más del lector, se convierten en botines de guerra y, como tales, están tácitamente prohibidos a cualquiera. A nadie beneficia esta crítica más que a quienes la elaboran.

Puede que los nombres colocados en el pedestal del Canon Nacional (así, con mayúsculas) estén ahí para no ser leídos, puede que esa etiqueta más que beneficiar, afecta su lectura: todos sabemos

quién es sor Juana, lo importante que es –Muerte sin fin”, la vitalidad de las crónicas de una ciudad naciente en Gutiérrez Nájera, pero su lectura queda, si acaso, como un punto de repaso en las materias de la carrera. Puede ser que esa vitrina que hemos construido esté ahí no para hacer apreciable lo que contiene, sino para que tan solo sea visto, que permanezca, por medio de su presencia constante, en la memoria colectiva y que sea cuestión de estos pocos hombres y mujeres consagrados el acercárnoslo, decirnos cómo es, cuánto pesa, a qué huele, a qué se parece. Pudiera ser, mejor, éste un momento para replantearnos la función de la vitrina, su utilidad y la posición en la que nos colocamos; si queremos remozarla, destruirla o ampliarla; pudiera ser éste el momento para preguntarnos si, al construir la vitrina, no hemos arrasado con un sinfín de lecturas, de propuestas, de voces no censuradas, si al acotar los límites no hemos callado las diferencias. ¿O es que la vitrina ha cobrado vida propia y dicta lo que debe hacerse para su permanencia?

## HEMEROBIBLIOGRAFÍA

---

- ALTAMIRANO, Carlos / Beatriz Sarlo. *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1980
- AMEZCUA, José, Evodio Escalante (eds.). *Homenaje a Margit Frenk*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma de México Iztapalapa, 1989
- ARGÜELLES, Juan Domingo. *Estás leyendo... ¿y no lees? Un libro contra la obligación de leer*. México: Ediciones B, 2011
- BERMEJO CABRERO, José Luis. “Notas sobre el lenguaje político (símbolos e imágenes en torno al rey)”, en *Boletín Informativo del Departamento de Derecho Político*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1979, pp. 137-149.
- BOJORQUEZ, Juan de Dios. *Forjadores de la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios de la Revolución Mexicana, 1960
- BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual y proyecto creador”, en Marc Barbut, et al. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI, 1971
- , *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995
- , *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor (Jungla simbólica), 2002
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.) *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999
- CARBALLO, Emmanuel. *Ensayos selectos* (ed. Juan Domingo Argüelles). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Poemas y ensayos), 2004
- CHEVALIER, Jean (dir.). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Harder, 1988
- CLARK DE LARA, Belem / Ana Laura Zavala Díaz (eds.). *La construcción del modernismo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del estudiante universitario, 137), 2002
- CUESTA, Jorge (comp.). *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Contemporáneos, 1928
- , *Antología de la poesía mexicana moderna*, ed. Guillermo Sheridan. México: Fondo de Cultura Económica, 1998
- , *OBRAS I, II* (ed. Mario Capistrán / Luis Mario Schneider). México: Ediciones del equilibrista, 1994
- CURIEL, Fernando. *La revuelta. Interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Ediciones especiales, 11), 1999
- DEBROISE, Olivier. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1984
- DELEUZE, Gilles / Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minut (Critique), 1980
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Paraninfo (Colección filológica), 1985
- 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 / Universidad Nacional Autónoma de México, 2001

- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 2007
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa. “Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 27 (1998), pp. 275-296
- , *Contemporáneos. La otra novela de la Revolución Mexicana*. Huelva: Universidad de Huelva Publicaciones, 1999
- GENETTE, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001
- GIDE, André. *La pasión moral (ensayos escogidos)* (ed. Glenn Gallardo). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique. *Poemas de ayer y de hoy*. México: Andrés Botas e hijo, 1926
- , *Los cien mejores poemas* (ed. Antonio Castro Leal). México: Aguilar (Biblioteca de iniciación americana), 1970
- , *Antología de su obra poética* (ed. Jaime Torres Bodet). México: Fondo de Cultura Económica (Colección popular, 101), 1971
- , *Poesía II* (ed. Armando Cámara Rosado). México: El Colegio Nacional, 1995
- , *Prosa I*. (ed. Armando Cámara Rosado) México: El Colegio Nacional, 2002
- / Alfonso Reyes. *El tiempo de los patriarcas. Epistolario 1909-1952* (ed. Leonardo Martínez Carrizales). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2002
- GONZÁLEZ ROJO, Enrique. *Obra completa: Versos y prosa (1918-1939)* (ed. Jaime Labastida / Guillermo Rousset Banda). México: Universidad de Occidente / El Colegio de Sinaloa / Siglo XXI, 2002
- GOROSTIZA, Celestino. *Teatro completo (1904-1967)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco / Casa Juan Pablos, 2004
- GOROSTIZA, José / Carlos Pellicer. *Correspondencia 1918-1928* (ed. Guillermo Sheridan). México: Ediciones del equilibrista, 1993
- , *Poesía y poética* (ed. Edelmira Ramírez). Madrid: Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caribes et Africaine du XX<sup>e</sup> Siècle / Fondo de Cultura Económica (Archivos, 12), 1996
- , *Poesía y prosa* (ed. Miguel Capistrán / Jaime Labastida). México: Siglo XXI, 2007
- GUILLÉN, Claudio. “De influencia y convenciones”, en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. N° 2, 1979. pp. 87-97
- , *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets (Marginales, 229), 2005
- HADATTY MORA, Yanna. *La ciudad paroxista, prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Ensayos* (ed. José Luis Abellán / Ana María Barrenechea). Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caribes et Africaine du XX<sup>e</sup> Siècle / Fondo

- de Cultura Económica (Archivos, 35), 1998
- / Alfonso Reyes. *Correspondencia 1907-1914* (ed. José Luis Martínez). México: Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana), 2004
- HUGHES, Glenn. *Imagism & The Imagist: A Study in Modern Poetry*. Nueva York: Biblio & Tannen, 1972
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología poética* (ed. Antonio Colinas). Madrid: Alianza (El libro de bolsillo, 5051), 2009
- KRAUZE, Enrique. *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*. México: Siglo XXI, 1976
- La Falange, Revista de Cultura Latina* (ed. facsímil). México: Fondo de Cultura Económica (Revistas de literatura mexicana), 1980.
- LI PO. *Selected Poems of Li Po* (trad. David Hinton). Nueva York: New Directions Books, 1996
- LITVAK, Lily, “Sobre las *Canciones para cantar en las barcas*, de José Gorostiza”, *Ábside*, enero-marzo, núm. 1, vol. Xxxii, 1967. pp. 74-86
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Obra poética* (ed. José Luis Martínez). Association Archives de la Littérature Latino-Américaine, des Caribes et Africaine du XX<sup>e</sup> Siècle / Fondo de Cultura Económica (Archivos, 36), 1998
- MARTÍNEZ, José Luis. *Literatura mexicana del s. XX (1910-1949)*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas mexicanas), 2001
- MONTERROSO, Augusto. *La oveja negra y demás fábulas*. México: ERA, 1996
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Nueva York: Las Américas Publishing C<sup>o</sup>, 1966
- NOVO, Salvador. *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho* (ed. José Emilio Pacheco). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia (Memorias mexicanas), 1994
- , *Viajes y ensayos I, II* (comp. Sergio González Rodríguez). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- , *La vida en México en el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz II* (ed. José Emilio Pacheco). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Antropología e Historia (Memorias mexicanas), 1998
- , *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004
- OLEA FRANCO, Rafael / Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: Colegio de México, 1994
- ORTEGA, Jorge. “José Gorostiza, poeta”, en “Los Contemporáneos hoy”, en *Letras Libres*, n<sup>o</sup> 121 (enero, 2009). pp. 53, 54
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Obras en prosa* (ed. Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana, 98), 1988
- , *Epistolario* (ed. Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana, 134), 1999
- , *Obra poética* (ed. Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Nacional

- Autónoma de México, 2005
- OWEN, Gilberto. *Obras* (ed. Josefina Procopio). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- PALOU, Pedro Ángel. *La casa del silencio. Aproximación en tres tiempos a los Contemporáneos*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997
- PANABIÈRE, Louis. *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*. México: Fondo de Cultura Económica (Vida y pensamiento de México), 1983
- PACHECO, José Emilio (comp.). *Antología del Modernismo (1884-1921)*. México: Era / Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca del estudiante universitario, 90-91), 1999
- PATÁN, Federico (comp.). *Estados Unidos en sus ensayos literarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (Poemas y ensayos), 2001
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación*. Barcelona: Altaya (Biblioteca de los premios Nobel, 37), 1995
- , *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2006
- PELLICER, Carlos. *Obras. Poesía* (ed. Luis Mario Schneider). México: Fondo de Cultura Económica, 2003
- POUND, Ezra. *Selected Poems*. Londres: Faber & Faber, 1959
- , *Literary Essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions, 1968
- , *Una recapitulación*. México: Joaquín Mortiz, 1970
- , *Antología* (selec. y trad. José Coronel Urtecho, Ernesto Cardenal). Madrid: Visor libros (Visor de poesía, 93), 1983
- , *Personæ. Los poemas breves*. Madrid: Hiperión (poesía Hiperión, 367), 2000
- QUINTANILLA, Susana. *Nosotros. La juventud del Ateneo de México*. México: Tusquets / Fundación Azteca (Tiempo de memoria), 2008
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960
- REYES, Alfonso. *Obras completas, tomo X. Constancia poética*. México: Fondo de Cultura Económica (letras mexicanas), 1996
- RUEDAS DE LA SERNA, Jorge A. (coord.). *Historiografía de la literatura mexicana: ensayos y comentarios*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996
- RUIZ CASANOVA, José Francisco. *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra, 2007
- SABINES, Jaime. *Recuento de poemas (1950-1993)*. México: Joaquín Mortiz, 1997
- SCHNEIDER, Luis Mario. “Los primeros poemas de José Gorostiza”, *Hojas de Crítica 2*, suplemento de la *Revista de la Universidad de México*, vol. XXII, núm. 10, julio de 1968. pp. 2-4
- , *Ruptura y continuidad: La literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección popular, 136), 1975
- , *El Estridentismo o una literatura de la estrategia*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas mexicanas), 1997
- , *Otros Contemporáneos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra

- (Crítica y estudios literarios), 1991
- SHERIDAN, Guillermo (ed.). *Monólogos en espiral, antología de narrativa*. México: Instituto Nacional de las Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública, 1982
- , *México en 1932: La polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica (Vida y pensamiento de México), 1999
- , *Los contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica (Vida y pensamiento de México), 2003
- SULLÀ, Enric (comp.). *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros (Serie Lecturas), 1998
- TABLADA, José Juan. *Obras I. Poesía* (ed. Héctor Valdés). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva biblioteca mexicana, 25), 1971
- , *Obras IV. Diario 1900-1944* (ed. Guillermo Sheridan). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva biblioteca mexicana, 117), 1992
- TORRES BODET, Jaime. *Años contra el tiempo. Memorias*. México: Porrúa, 1969
- , *La victoria sin alas. Memorias*. México: Porrúa, 1970
- , *Tiempo de arena*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas, 18), 2002
- TOUSSAINT, Manuel (comp.). *Antología de poetas modernos de México*. México: Cvltrva, 1920
- VILLAURRUTIA, Xavier. *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica* (ed. Alí Chumacero / Luis Mario Schneider / Mario Capistrán). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2006
- , *Obra poética* (ed. Rosa García Gutiérrez). Madrid: Hiperión (poesía Hiperión), 2006
- VILLENA, Luis Antonio de (selec. y trad.). *Poesía simbolista francesa, antología*. Madrid: Gredos (Universal, 34), 2005
- VIRGILIO. *Eneida* (trad. Aurelio Espinoza Pólit). Madrid: Cátedra (Letras universales, 60), 2006
- VITAL, Alberto. “Arte poética en seis poetas latinoamericanos del siglo XX. Alfonso Reyes, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Manuel Bandeira, Pablo Neruda y Jaime Torres Bodet”, *Literatura Mexicana*, vol. XXII, núm. 1, 2011. pp. 159-188
- XING-BAO, Jin, “Chinese Cricket Culture”, en *Insects.org*, fecha de consulta: 25 de enero de 2012 [[http://www.insects.org/ced3/chinese\\_crcul.html](http://www.insects.org/ced3/chinese_crcul.html)]
- ZAID, Gabriel. “López Velarde ateneísta”, *Vuelta*, no. 179, México, noviembre de 1991. pp. 15-25
- , *Tres poetas católicos*. México: Océano (El día siguiente), 1997
- , *Antología general* (Ed. Eduardo Mejía). México: Océano (Intemporales), 2004
- , *Leer poesía*. México: Debolsillo, 2009



## TESIS

- ACOSTA GAMAS, Tayde. *Antes de ser Contemporáneos: Ulises (formación y desarrollo del grupo 1927-1928)*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hipánicas. Facultad de Filosofía y Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México / El autor, 2007
- AVENDAÑO HERRERA, Esther Rosaura. *Tres notas sobre la revista Ulises*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas. Facultad de Filosofía y Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México / El autor, 1978
- NAVIA ANTEZANA, Mónica Esther. *La crítica de la obra de José Gorostiza (bibliografía crítica)*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hipánicas. Facultad de Filosofía y Letras. México: Universidad Nacional Autónoma de México / El autor, 1987

## EPIGRAFES

- ALLEN, Woody. *The Insanity Defense. The Complete Prose*. Nueva York: Random House, 2007
- , *Cómo acabar con la cultura de una vez por todas* (trad. Marcelo Covián). México: Tusquets (Biblioteca de autor), 2009
- BORGES, Jorge Luis. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Económica (Tierra firme), 2001
- CERNUDA, Luis. *La realidad y el deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza, 2005
- GOROSTIZA, José / Carlos Pellicer. *Correspondencia 1918-1928* (ed. Guillermo Sheridan). México: Ediciones del equilibrista, 1993
- GUILLÉN, Nicolás. *Obra poética 1920-1958 (tomo I)*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología poética* (ed. Antonio Colinas). Madrid: Alianza (El libro de bolsillo, 5051), 2009
- LAUTRÉAMONT. *Los cantos de Maldoror* (trad. Ángel Pariente). Madrid: Alianza (El libro de bolsillo, 5726), 2009
- NOVO, Salvador. *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004
- ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo. *Epistolario* (ed. Lourdes Franco Bagnouls). México: Universidad Nacional Autónoma de México (Nueva Biblioteca Mexicana, 134), 1999
- PELLICER, Carlos. *Obras. Poesía* (ed. Luis Mario Schneider). México: Fondo de Cultura Económica, 2003
- POUND, Ezra. *Personæ. Los poemas breves*. Madrid: Hiperión (poesía Hiperión, 367), 2000
- TORRI, Julio. *Tres libros. Ensayos y poemas, De fusilamientos, Prosas dispersas*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 1996
- VICENS, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos*. México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas, 140), 2009
- VILLAURRUTIA, Xavier. *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica* (ed. Alí Chumacero / Luis Mario Schneider / Mario Capistrán). México: Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2006