

LA DELICIA INTACTA



COLECCIÓN LITERATURA
Serie Ensayo • Enrique González Pedrero

LA DELICIA
INTACTA

Ensayos
sobre
Muerte sin fin

CULTURA

SECRETARÍA DE CULTURA



Primera edición: 2019

© Por los autores de los textos

D. R. © 2019, Secretaría de Cultura
Calle Andrés Sánchez Magallanes # 1124
Fraccionamiento Portal del Agua
Colonia Centro, Villahermosa
C. P. 86000
Tabasco, México

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra,
sea cual fuere el medio, sin el consentimiento por escrito
del titular de los derechos correspondientes.

ISBN: 978-607-8428-68-7

Impreso en México - *Printed in Mexico*

EL POEMA

David Huerta

Para Arturo Cantú

Desde el sueño del agua las imágenes
del vaso que miraba Gorostiza
llegan hasta los nombres y las sílabas.

No del lenguaje, sí del mundo ávido,
son los órganos tenues del poema.

Él quiso nada más la claridad
de observar a través de la ventana
del poema los seres y las cosas.

El cosmos minucioso resonó
en el vaso febril de la conciencia

y levantó la pluma, abrió los ojos
y los cerró de nuevo. ¿Escribiría?

El poema llegó. Él, resignado,
lo recibió en el vaso transparente
de su prosodia espléndida. Las frases

fueron tejiendo el alto cuerpo, el fúnebre
edificio de ideas y metáforas.

Gorostiza murió. De su poema
recogemos la pálida ceniza

que en los ojos lectores se transforma
en esplendor, en luz, en llamarada.

RITO DE ESLABONES O ALBOR DE CÚMULO...
Notas a propósito de la transparencia
rítmica en *Muerte sin fin*

Kenia Cano

*Lo que propone es nada menos que
demostrar la justicia que asiste a la
insatisfacción poética de los ojos.*

Jorge Cuesta

• Puede ser el ritmo ese desplome de ángeles caídos? ¿Ese vaivén violento que se hace visible en el verso como en el vaso, el continente y el contenido? El verso contiene el ritmo, algo que se percibe de mayor envergadura, algo que parece infinito.

El ritmo para cumplir su dictado se repite una y otra vez, en cada línea inicia pero también muere; principio de la línea y fin de la línea, como en ese *reposeo gentil de muerte niña*. La línea versal en esa quietud anticipada o que anuncia la otra, la definitiva y mayor, la muerte del poema, tras la acumulación de múltiples albores.

Este poema de largo aliento, principalmente endecasilábico, con la sugerencia de algunas octavas reales, juega con irrupciones drásticas más populares, cambios de forma notables que incluso llegan a ser sarcásticos. Sin embargo, hay un deseo por sostener la forma clara, cristalina, pero se quiebra. Llama la atención este vocabulario relacionado con lo susceptible a la ruptura: el cristal, la astilla, el espejo.

En sus «Notas sobre poesía», se refiere a esa disciplina, como «una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal mane-

ra que haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias».

La acción de quebrantar el lenguaje, romperlo, separarlo con violencia de su immaculado lugar: el silencio. Quebrantar es poner algo en un estado para que se rompa más fácilmente... si no empleamos el lenguaje no hay posibilidad de que se rompa. Como las ideas que al expresarlas pueden volverse vulnerables. Quebrantar quiere decir también violar o profanar algún lugar sagrado, sacar al lenguaje de su comodidad... de su tan sobria muerte. En México la palabra tiene otro significado: empezar a domar un potro... y esto solo se logra en la *insistencia de los ritmos*.

Muerte sin fin es un poema de avasalladora complejidad, que te obliga a mirarlo y escucharlo por varias de sus aristas. Que sus investigaciones nos imantan a través del oído, quizá el más sensible de los sentidos, aquí en este proceso escritural el de mayor textura. ¿Podría hablarse de una plasticidad sonora? Porque aunque es un poema poblado de colores, no alcanza su brillo por el ojo, sino por el oído. Ahí está su placer, su gozo.

¿Es la inteligencia la que busca sonidos que correspondan a su inquietud? Articulación de claridades. Túmulo de golpes sonoros que surgen de un *tambor rotundo*. Un ritmo consciente de su propio devenir, fascinado por su profusión pero a la vez condenado, experimentando su anticipada muerte en cada verso.

Si es el ritmo *una visión del mundo* explica así muy cadenciosamente, la matemática del endecasílabo, su placer fisiológico, seguro... pero también espiritual, consciente en su entretejida forma. El gran oído que medita no en la visión del vaso que nunca es realmente visible sino sonoro. Un vaso cantante que amenaza con cada una de sus astillas invisibles, nunca mudas.

Nunca vemos al vaso ahí sobre la mesa sino como una idea, etéreo vaso que no requiere de ningún fondo visual, no sabemos nada acerca de su materia, su tamaño, su forma... podría ser cualquier vaso, uno que se ajuste a nuestra imaginación. Su fuerza es sonora, su estridencia: «En el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma». Esa claridad, repito, nunca alude al ojo, no se habla de la limpieza del vaso, de su falta

de huellas, del grosor de sus límites, ni siquiera se habla de su propio fondo, pero sí de los sonidos que constriñe: «¡Mas qué vaso —también— más providente!», que sirve como un ancla, un eco que sigue pronunciando su sorpresa. No es que el oído no busque sus imágenes, las transita, las recorre más que fijarlas como en un cuadro.

«¡Oh inteligencia, soledad en llamas!»... nunca el incendio visible, la plasticidad solo de las cenizas, notas caídas. No aparece nunca el carbón, la flama, es un ardor interno, una quemante necesidad de decir. La imagen poética, sabemos, no tiene que ser visual, ni siquiera esta:

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

Aunque todo lo que toca el poema lo hace a través del ritmo, es el ritmo la gran mano, la única que puede asir tan inspirada contemplación. El lenguaje no encuentra nada si no es con él: «él, que labra el amor del sacrificio / en columnas de ritmos espirales...»

La inteligencia prisionera en ese primer sonido tenebroso, ubicándose en esa «reticencia indecible, / amoroso temor de la materia», decide liberarse a través de quebrantar el lenguaje. El lenguaje que decide sonar en el ritmo, sonar y sanar el encierro: «única en Él, inmaculada, sola en Él». Solo que rompe esa perfección *como un grito de júbilo sobre la muerte*. Sale, emerge de ese *pulso sellado* para seguir latiendo a pesar de *la sorda pesadumbre de la carne*. Sin sonar estaba resguardada, en su coto fuera del peligro acechante del ojo lánguido del verso.

Acaso el poema sea este *páramo de espejos*, este «hermético sistema de eslabones / que apenas se apresura o se retarda / según la intensidad de su deleite». A claras luces... este *juego sinfónico* logra cristalizarse.

Contra la *abstinencia angustiosa* y la esterilidad, está la práctica... este oficio que lleva a cabo el rito de eslabones. «Mas no le basta el ser un puro salmo, / un ardoroso incienso de sonido; / quiere además, oírse.»
Un ritmo con consciencia de sí mismo y su finitud.

—hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros—
Siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite
irresponsable, eternos
muerte sin fin de una obstinada muerte.

Dice José Gorostiza que el poema implica una organización inteligente de la materia poética, por tanto el poeta en su papel de ordenador del mundo atiende al dictado de su sabiduría y de su inteligencia en buena parte auditiva.

ALGO SOBRE MUERTE SIN FIN

Eduardo Casar

Recuerdo con todos sus contornos las circunstancias que rodearon mi primer encuentro con *Muerte sin fin*: estábamos sentados en el suelo Paloma Villegas y yo, afuera de la antigua cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras, y ella comenzó a leer en voz alta los fragmentos del poema que aparecen seleccionados en *Poesía en movimiento*, la clásica antología. Yo había ya leído algo de poesía, aunque no mucha (me había estado enamorando, por ejemplo, con *Los versos del capitán*, de Neruda), pero lo que estaba sucediendo en esa lectura era otra cosa: un fluir de sonoridad y de sugerencias y el fluir era demasiado vertiginoso para que hubiera tiempo de desatar la inteligibilidad de las sugerencias. Recuerdo perfectamente cuál de ellas se me quedó resonando, prendida al cuerpo de la atención como una especie de reluciente medalla interior:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!/ (...)
—¡oh inteligencia, páramo de espejos!
helada emanación de rosas pétreas
en la cumbre de un tiempo paralítico...

Estaba pasmado, semiaturdido. Indago ahora, a la distancia, por qué se le quedaron a ese que yo era, en medio del torrente sonoro, precisamente aquellos versos. Creo que fue porque me los tomé de manera personal. Había descubierto recientemente que pensaba con palabras; había decidido estudiar Letras (una carrera inútil en sentido práctico y también económico); había comenzado a

leer textos sobre la utopía revolucionaria y, a mis diecinueve años, como tantos de mis contemporáneos, me plantaba ante la escarpada disyuntiva entre el intelectual y el hombre de acción. Aunque esos versos se refieran a la sabiduría cósmica o sagrada o trascendente que concibe al mundo, yo los actualizaba para llevarlos a mis circunstancias, le quitaba lo general a la Inteligencia referida en el poema, le limaba las mayúsculas hasta hacerla corresponder con mi inteligencia individual y me quedaba contemplándola, fascinado. Fascinado también por otro aspecto: porque no había oído antes poesía en voz alta leída como poesía en vez de como versos declamados (gracias, Paloma) y no había escuchado ningún texto que tuviera una sonoridad semejante, plena de anfractuosidades, elasticidades y recovecos.

Por esa unión de música e imagen es imposible contar un poema: hay que citarlo textualmente, de memoria. Y entonces él acude. Además, porque la índole de la imagen literaria es particular, no se trata de una imagen en sentido estricto, visual, plástico, o al menos su silueta está trazada con la simpática tinta transparente de los significados: un verso se paladea con la memoria, sí, ¿pero por qué dura?, ¿por qué después de tanto sigue teniendo ese sabor o adquiere incluso otros sabores nuevos?

Creo que una de las claves para intentar responder a esta pregunta puede darla la teoría de la metáfora de Ricoeur, quien concibe a la producción de sentido del enunciado metafórico como una tensión entre interpretaciones¹. Esta tensión es la que mantiene viva a la metáfora, como a los puentes colgantes: la que la mantiene suspendida sobre el abismo.

Gorostiza aporta otros procedimientos para mantener en vilo la totalidad del poema, procedimientos que exceden a la metáfora pero que parten de una dinámica similar a la de ella.

1. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 63.

Algunas consideraciones

Cierto consenso considera *Muerte sin fin* como el poema más importante de la poesía mexicana del siglo XX, «la joya de la corona de la poesía mexicana», según Reyes. Poner el signo de más o menos a obras poéticas logradas es temerario si no es que se trata, de plano, de un propósito teórico: cada obra poética, por su carácter irrepetible, por constituir una entidad única, debe considerarse según los parámetros relativos de la comunidad cultural que le otorga validez.

Muerte sin fin es un poema de largo aliento (775 versos) cuya complejidad temática y formal lo destacan dentro de la producción poética en lengua española y lo enlazan con su más natural antecedente: el *Primero sueño*, de sor Juana. Quienes proclaman, como Jaime Labastida², esta importancia, consideran una jerarquía entre las obras poéticas en la que la complejidad y la vastedad dentro de una unidad de sentido ocupa la valoración más alta.

Se han hecho lecturas amplias, libros incluso, del poema, como las de Mordecai S. Rubín, Jaime Labastida, Mónica Mansour, Arturo Cantú y Evodio Escalante. Mi idea es solamente sugerir cómo la teoría de la metáfora de Ricoeur contribuye a elucidar la naturaleza de un poema afortunadamente tan controvertido.

Mario J. Valdés señala cuatro pasos para una interpretación:

...las preguntas que proponemos como la base de la hermenéutica fenomenológica son las siguientes:

- 1 ¿Cómo funciona el texto?
- 2 ¿De qué habla el texto?
- 3 ¿Qué me dice el texto?
- 4 ¿Cómo he leído el texto?³

2. Jaime Labastida, *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, Instituto Politécnico Nacional, México, 1969, p. 122.

3. Mario J. Valdés, *La interpretación abierta*, p. 60.

¿Cómo funciona *Muerte sin fin*?

Se trata de un poema escrito con el formato de la silva (lo cual es otro deliberadamente buscado punto en común con el *Primero sueño*) que resulta sumamente libre, ya que se trata de una combinación de versos endecasílabos con heptasílabos. En realidad hay muchas formas de silva: por la que se interna Gorostiza tiene rimas internas, a veces versos monosilábicos; o sea que elige la selva de la silva para moverse a gusto según las dimensiones emotivas que se vayan necesitando, aunque con la posibilidad de volver a un cauce más o menos regulado.

La elección de ese formato no es arbitraria: para la poética implícita en *Muerte sin fin* la sonoridad es decisiva; se trata de un poema que puede ser tarareado. Su apego a la sonoridad incluye estructuras musicales establecidas, como la fuga por ejemplo, que ha sido ya estudiado por Susana González Aktories⁴. Aunque las intenciones del autor no son decisivas para determinar la musicalidad del poema, sí pueden serlo para hacer constar la importancia que le concede Gorostiza a esta dimensión del lenguaje: en su poética explícita, conocida como «Notas sobre poesía», texto que generalmente acompaña a las ediciones del poema, el autor afirma con vehemencia la afinidad congénita entre poesía y voz.

Gorostiza se parece a Rulfo en que ambos publicaron dos obras magníficas en su género, causando así la gran satisfacción que les da a los estudiantes de letras haber leído en poco tiempo las obras completas de un autor prestigiado. Si examinamos las *Canciones para cantar en las barcas* constatamos que se trata de piezas breves extraordinariamente condensadas y articuladas en lo que se refiere a la compactación de sonido e imagen («A veces me dan ganas de llorar / pero las suple el mar»): como si se tratara de haikús de legítima adaptación mexicana desde que Tablada importara este formato poético a nuestras letras. Hay muchos haikús escondidos como poemas bonsái en el jardín de la altísima construcción de *Muerte sin fin*.

La fama de intelectual que tiene el poema a causa de su temática metafísica, del tono impersonal de la voz lírica y del carácter espiritual de

4. Susana González Aktories, *Muerte sin fin: poema en fuga*, JGH editores, México, 1997.

los símbolos que en él aparecen, ha propiciado que se busque en *Muerte sin fin* un correlato estrictamente racional y exento de ambigüedades: como si fuera la *mise en scene* poética de un pensamiento perfectamente acabado y coherente; como si se hubiera tratado de pasar en limpio una teoría que ya estuviera completamente armada, Palas Atenea saliendo de la cabeza de Zeus.

Y no: porque el arrebató sonoro, la búsqueda de sus continuidades para que el ritmo caiga de pie y no se desbarranque o desentone, la musicalidad que apoya los cambios de escenario, la *otra lógica* verbal, sonora e imaginativa, establecen una suerte de eslabones irracionales, transparentes para cualquier intento de reducción a causalidades y silogismos domésticos.

Recordemos que «La literatura es ese uso del discurso en donde varias cosas son especificadas al mismo tiempo, y en donde no se requiere que el lector escoja entre ellas. Es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad»⁵. Partiendo de esta idea, que posee una extraordinaria vigencia metodológica, ya que implica la posibilidad de concebir a la dinámica del enunciado metafórico como la semilla madre de la literatura, quiero detenerme en dos asertos: la ambigüedad es una bisagra fundamental de *Muerte sin fin* y su utilización en este poema de una manera que rebasa a la metáfora y abarca otros instrumentos textuales que son: a) el escamoteo del sujeto de las oraciones subordinadas (frecuentemente no se sabe de quién se habla, quién ejecuta los verbos); b) el cambio de las significaciones que se supone que ya están establecidas en los enunciados metafóricos⁶; c) el uso, muy mexicano por cierto, de marcas relativizadas: *casi, quizá*, junto con los adverbios de reticencia que Evodio Escalante llama *batería de chambelanes* del poema: *tan sólo, apenas, nada más*⁷.

Por otro lado el poema propone cierta simetría en el contorno de su marco de letras: dividido en dos partes, ellas sí desiguales por el número de versos, culmina cada una con la exclamación «¡Aleluya, Aleluya!»,

5. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 60.

6. Jaime Labastida, *op. cit.*, p. 125.

7. Evodio Escalante, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, Ediciones Casa Juan Pablos/Universidad Juárez Autónoma de Tabasco/Instituto Municipal del Arte y la Cultura de Durango/UNAM, México, 2001, p. 171.

a la manera de un umbral solemne que da paso a un poema formateado dentro de la tradición popular (predominantemente en octosílabos, como los corridos), cuya finalidad es desdramatizar las cumbres metafísicas del torso del texto y sus extremidades.

Al principio del poema aparecen tres epígrafes tomados de los proverbios de la Biblia, en los que habla la inteligencia, la Sabiduría divina de acuerdo al contexto de donde fueron extraídos los epígrafes, para definirse y marcar su importancia (en el primero), señalar su papel en el ordenamiento de las cosas y el placer de ese ordenamiento (en el segundo), y para declarar su relación antagónica con la muerte (en el tercero).

¿De qué habla el texto?

Muerte sin fin posee, por otro lado (porque lados es lo que más tiene), un carácter narrativo que consigno a la manera de una línea argumental: alguien, que podríamos denominar el yo lírico del poema, manifiesta una sensación de ahogo y de torpeza, y descubre su imagen en un vaso de agua que tiene enfrente. A partir de ese momento —y esto, que creo decisivo, lo bien advierte la perspicacia de Evodio Escalante— el yo lírico personalizado (quien lleva habitualmente la voz cantante del poeta) desaparece para dar paso a una enunciación de tono neutral que problematiza lo que pasa en el vaso de agua:

No obstante —oh, paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma...⁸

Debería decir tal vez que problematiza lo que pasa entre el vaso y el agua, las relaciones que establecen entre ellos. En estos versos está el germen del poema: al contacto con el vaso, el agua toma forma de sólo agua: aparece como solamente agua y no ya como charco, río, mar, arroyo, cascada, pozo, estanque, laguna, lluvia, ría, oasis o etcétera líquido. Cobra transparencia, además. Se aclara (para los demás y para ella misma) como

8. Arturo Cantú, *En la red de cristal*, UAM, México, 1999, versos 20-21-22 (en adelante citaré en cursivas, de esta edición, en el cuerpo del texto, los números de los versos de *Muerte sin fin*).

tal agua. Y este fenómeno es paradójal: el agua se considera en sí misma (en agua en sí, como diría Kant si hablara de agua) cuando no está sola sino juntada con el vaso. El cual, en la otra punta de la paradoja, tiene sentido como tal vaso si, y sólo si, contiene al agua: sin ella sería un simple huequito de cristal, un cilíndrico callejón sin salida.

Constatada la relación de (inter)dependencia recíproca entre el vaso y el agua, se plantea la conjetura de que Dios *tal vez* «no sea sino un vaso / que nos amolda el alma perdida» (54-55). Desde ahí el poema avanza matizando y complejizando esta relación entre el vaso y el agua, ya con las significaciones de Dios igual a vaso, y de agua igual a alma perdida.

Luego Dios comienza, como jugando, la creación del mundo: Mirad con qué pueril austeridad graciosa / distribuye los mundos en el caos (150-151).

Aunque también cabe la posibilidad de que esa creación sea solamente un sueño, ya que:

se pone a soñar a pleno sol (143)
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta (177)
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte... (237 a 241).

El texto plantea, para finalizar la primera parte, que la inteligencia es capaz de concebir las cosas sin crearlas: «¡Oh, inteligencia, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo!» (255-256).

Y entra, como coda, la canción que desdramatiza, aludiendo incluso a un refrán popular, lo que llevamos del poema:

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua (344 a 347).

En la segunda parte el poema se desentiende de la significación vaso = Dios y sugiere la de que el vaso es la forma. Problematisa sobre la forma, hasta que esta, desligada de sus manifestaciones concretas, agua y vaso (vaso de agua), queda como pura forma, en abstracto y, en ese instante, se quebranta hacia la nada:

se pueda sustraer al vaso de agua;
un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto,
cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que todos los seres se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada (511 a 521).

Entra entonces otro nivel, que es el del lenguaje del hombre cuando queda *exhausto de sentido* y se quebranta, como la forma, dando inicio, con su desaparición, a una especie de viaje a la semilla que recorre el camino que va desde el lenguaje humano hasta los animales, de estos al reino vegetal y de este al mineral, en una suerte de desconstrucción vertiginosa que llega a *algo* «donde nada ni nadie, nunca, está muriendo» (719).

Para rematar, una canción de mexicanas tonalidades carnavalescas vuelve a desdramatizar el texto dando a entender que nada es para tanto.

¿Qué me dice el texto?

Quisiera recorrer el poema de una manera parecida a la de aquella vez cuando conocí *Muerte sin fin*, pero ahora utilizando la voz baja y perdurable de la tinta, para destacar aquellas metáforas que me parecen vivas, y las operaciones verbales más amplias cuya dinámica considero semejante a la de una metáfora viva.

En *Muerte sin fin* el yo lírico comienza con una sensación de plenitud que tiene al mismo tiempo una carga negativa: «Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga» (1-2). En *sitiado* hay encierro, acecho; ahogar también tiene una carga negativa; *lleno de mí*, sin embargo, remite a plenitud. Esta copresencia de significaciones contrarias es una de las suturas que potencia la inquietud del lector: hay cosas que resolver en la lectura, de manera parecida a las que tenemos que resolver cuando santa Teresa afirma que muere porque no muere, o cuando Villaurrutia habla de su angustia de pensar que puesto que muere existe.

Más adelante un verso habla de vida y muerte, y las coloca «una y otra acampadas en la célula / como en un tardo tiempo de crepúsculo» (293-294). La contradicción que coexiste es un elemento más que se añade al texto para crear *problemas que resolver*.

Apenas se construye este dios inasible (que, dicho sea de paso, aquí es un dios en minúsculas, un dios de a pie, más parecido a los *demonios* que rondan en la vida nocturna a los hombres), aparece otro procedimiento que podríamos calificar como topográfico por su recurrencia a las coordenadas arriba-abajo:

que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquiras de aire
[connotación hacia arriba],
mi torpe andar a tientas por el lodo
[connotación hacia abajo] (5-6-7).

La percepción sube la vista hacia el aire y las alas e inmediatamente, en el verso siguiente, debe bajarla hacia los pasos entorpecidos por el lodo.

Un poco después se repite el ejercicio:

que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
[connotación hacia arriba]

y en los funestos cánticos del mar
[connotación hacia abajo] (13 a 17).

En un solo verso, un poco después, aparece una ondulación del mismo tipo: se refiere a lo que sucede con el agua en el vaso: «En él se asienta, ahonda y edifica» (23). Ahondar es elevar, aquí, en el territorio aéreo de la literatura.

¿Qué movimientos haría nuestra mano si quisiera dibujar este verso?: se asienta [*baja la palma de la mano*], ahonda [*la mano con los dedos juntos señala hacia abajo y baja más todavía*] y edifica [*ahora la mano sube hacia arriba como acariciando una columna*].

La percepción de un verso no es solamente intelectual, porque el verso no está hecho solamente con elementos intelectuales: su confección pone en juego y entrelaza y pone en entredicho y combina otras dimensiones del lenguaje, sonoridad e imagen, por lo menos, que convocan a una diversidad de zonas perceptivas, sensibles, emotivas, sentimentales. Al mencionar los movimientos *que haría* nuestra mano apelo a esa perceptividad múltiple, exagerada, inevitablemente física, a cierto gesto, no literalmente hecho con la mano sino con una especie de cuerpo imaginario al que nos empuja la semántica peculiar de cada enunciado poético. O las ondulaciones completas de un poema.

Hablando de ondulaciones aprovecho para detenerme en dos metáforas que ya han sido mencionadas: «en las tenues holandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar».

Siempre me ha parecido asombroso que al toparnos con una metáfora que deveras nos afecta, en vez de exclamar ¡qué hermoso!, digamos ¡claro! Hay una sensación de incontrovertible certidumbre cuando sucede el ramalazo metafórico: el cuerpo se adelanta (el arco del cuerpo se adelanta), no se tiende a reposar plácidamente (como un arco destensado). Porque, como señala Paul Ricoeur, hay un valor cognoscitivo en una metáfora viva; hay una producción de sentido⁹, y no únicamente un valor ornamental, de ahí la certidumbre que aparece como sensación de certidumbre.

9. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 63.

Claro que la nube, esa nube, tiene tenues holandas, pero ¿qué son, cómo son? El caso es que no hay una equivalencia. La nube no es igual a las tenues holandas de la nube. Aquí hay el gato de una metáfora encerrada. Holanda es un país; holanda sin mayúscula es un «lienzo muy fino, de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas», según la RAE. Y tenue es «delicado, delgado y débil». Entonces se refiere a los lienzos de la nube que tienen esas cualidades; o sea que la nube es alguien que se dedica a la producción de textiles o es ella misma una nube de tela. Moraleja: si tomamos literalmente la frase estamos ante un sinsentido mayúsculo.

Porque la nube, esta nube, no es textil sino textual. Y su referencia no está registrada en el diccionario sino construida en el enunciado. Las *tenues holandas de la nube* es algo que se ha añadido al mundo, que no existía antes de haber sido enunciado y que para existir requiere ser leído o dicho nuevamente tal y como está dicho en el poema. Una prueba práctica y laboratoria para comprobar la vitalidad de una metáfora, consiste en pedirle a alguien que la cuente sin citarla textualmente; es a lo que se refiere Ricoeur cuando dice que las metáforas de tensión no pueden ser traducidas¹⁰; no tienen un equivalente unívoco: no sustituyen a algo previamente definido.

Imagino a un hombre práctico que se apresure a refutarme, alce la mano y diga enfáticamente que lo que quiere decir Gorostiza es que en esa línea (—Verso, señor. / —Sí, bueno, verso) hay unas nubes como muy tenuecitas, como deshilachadas. Y yo le diría que en lo de *deshilachadas* él está poniendo cierta connotación que se desprende de *holandas*, aunque él diría que lo de holandas no tiene sentido y que es solamente un desperdicio de palabras, falta de madurez y economía. Yo le diría que holandas acarrea holanes y encajes y que por ahí es por donde él está completando, *sin ser plenamente consciente del proceso*, la imagen semoviente que el verso le invita a configurar. La configuración, proceso en el que el lector, al desarrollar su contacto con el texto, lo imagina con sus propios medios, añade nuevos sentidos pero no solo en términos intelectuales sino también, al mismo tiempo, sensoriales.

10. *Ibidem*, p. 65.

Pero todavía faltan *los funestos cánticos del mar*, verso en el que se sobredeterminan los sentidos de las tenues holandas de la nube, operando como contracorriente, como ancla, como un peso curvo que cae en sentido contrario a lo aéreo de las nubes. *Los funestos cánticos del mar...* ¿a qué se refiere? Los cantos famosos con los que las sirenas, en *La Odisea*, arrastran al fondo del mar a quienes los escuchan; funestos como antónimo de afortunados. Aunque cada lector puede decidir sobre el significado que para él tiene ese pasaje de la odisea en la que se mete y habrá quien entre en controversia pensando que un canto extraordinario bien vale una muerte por agua.

Funestos está aquí evocando *hasta el fondo*; por su situación en relación con las nubes no se detiene simplemente en *naufragio*. El asunto es que en el poema estos versos son contiguos y que el *corsi e riccorsi* semántico-sensible que sugieren es parte de la retórica persuasiva del texto.

Es difícil discernir, en el poema de Gorostiza, los enunciados que son metafóricos de los que, en sentido estricto, podrían no serlo. Intentaré explicar esta dificultad con otros versos de esta primera estrofa del poema:

En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí, gota con gota,
marchito el tropo de espuma en la garganta (29 a 33).

El sujeto es el agua, cuya denominación aparece siete versos arriba, lo cual ya crea dificultades de lectura por eludir al sujeto. Pero bueno, lo importante es otra cosa: la red de cristal es el vaso; se trata, pues, de una metáfora de sustitución. ¿Qué otra cosa puede ser una *red de cristal*? Solamente, en sentido literal, una red cuyo material de confección fuera de veras el cristal. Como eso no tendría sentido en esa parte del poema, y como ya ha sido mencionado el vaso, el sentido figurado que presuponemos trabaja como en una adivinanza y afirmamos que la red de cristal es el vaso. Como en los *kenningars* de los que habla Borges: el rocío de la espada es... la sangre; el bosque de la quijada es... la barba. Sucede algo

más complicado en el siguiente verso: el agua se reconoce o se refleja en el cristal del vaso como en un espejo y, más aún, como en el agua de un espejo. La superficie reflejante del cristal (metafóricamente espejo) es (metafóricamente) agua, y en ella se refleja el agua: el agua real se refleja en el agua figurada. Por lo tanto el *atada allí, gota con gota* puede ser *atada en la red* y el gota con gota hablar de su cohesión molecular, interna, o puede ser *atada al reflejo* y el gota con gota hablar de la cohesión del agua con su imagen.

Complicado. Ya no digamos el *marchito el tropo de espuma en la garganta*, que, de plano, debería negarme a perseguir, pero que ya consigné y es mejor atravesarlo que borrarlo: en el pasmo de reconocerse, así como al principio la voz poética se descubre *en la imagen atónita del agua* (9), el agua, que ha tomado toda ella la forma de una garganta por la forma tubular del vaso, siente ese pasmo (gulp, ese tropo de espuma) detenerse (marchitarse), como un nudo en la garganta. *Tropo* es aquí una metáfora de garabato, de dibujo.

Sin duda en ese verso hay un conflicto de interpretaciones, porque además existe en él una garganta que no parece de nadie. Un tropo que es tropo de algo, una garganta que lo es de otra garganta, un agua que se refleja en el agua pero que no se funde en ella. En la grieta entre el sentido literal y el figurado hay algo que está vivo: una tensión, una atención desmedida que sin el lector no existiría. Entre agua y agua hay una imperceptible placa de imprevisto sentido que impide que se junten.

Mi ejemplo favorito de metáfora viva ocurre en la canción que cierra la primera parte de esta amplísima poesía: «Tiene el amor feroces / galgos morados; / pero también sus mieses, / también sus pájaros» (324 a 327).

En su translación a términos conceptuales podríamos decir que tiene el amor... ¿momentos?, ¿fuerzas?, ¿actitudes? que son agresivas, lo cual es de una pobreza escalofriante si lo confrontamos con la imagen del poema y con la irradiación de sus connotaciones.

Vuelvo a la idea de certidumbre: claro que tiene el amor furiosos galgos morados. En eso todos estamos de acuerdo. ¿Pero qué son esos galgos? Celos, sí, pero algo más; defensa de la soberanía doméstica también,

pero la imagen se mueve y desborda los (aparentemente) infranqueables barrotes de un concepto unívoco.

Una manera de probar la eficacia o el alcance de una metáfora es, como en laboratorio, quitarle alguno de sus componentes (variables) para observar cómo se comporta, si sobrevive el cuerpo mutilado: *tiene el amor feroces galgos...* apunta en dirección de la metáfora original, pero le faltaría un factor como de locura, de monstruosidad, de que los galgos sean morados como túnicas de obispos. Tienen que ser galgos, por su agudeza física y por su rapidez. Tiene el amor *feroces perros* abriría tanto el arco imaginario que podrían caber en él desde un excesivo, un denso, un pesado *bulldog* (donde gravite la pereza morada de la imagen), hasta un caprichoso y minúsculo *french poodle*.

Ojo, porque a este enunciado metafórico lo complementan, dentro del vaivén de oposiciones con el que hemos visto que suelen reforzarse las imágenes en *Muerte sin fin*, el adversativo «pero también sus mieses, / también sus pájaros».

En su *Diccionario de retórica y poética* Helena Beristáin escoge estos versos de Gorostiza como uno de sus ejemplos de metáfora *in absentia*, «que según la tradición constituye la verdadera metáfora», y «que ejemplifica muy bien la repetida aseveración de que la metáfora es intraducible e imparafraseable y de que sus implicaciones semánticas pueden ser inclusive inagotables y muy intrincadas».

Es frecuente en el poema una operación verbal, muy de Gorostiza, en la que cierta calibrada redundancia contribuye a reforzar y pulir la calidad de los enunciados metafóricos: en «el ulises salmón de los regresos» (595) podría faltar uno de los calificativos, el antecedente al sujeto o el que sigue de él; igual como en «el ario zafir de ojos azules» (614). Esta redundancia tiene una extensión en versos como «la geórgica esmeralda que se anega / en el abril de su robusta clorofila» (669-670). Lo importante es que la redundancia no repite algo ya dicho sino que lo expande y lo proyecta así hacia una configuración notablemente más enriquecida.

En su libro sobre Gorostiza, Evodio Escalante señala el enorme papel que desempeña la figura del oxímoron en *Muerte sin fin*, en el título del poema inclusive. Dice que:

Sobre el principio de la antítesis, que subyace en la sintaxis enunciativa, se ha creado una imagen mental que en estricto sentido ya no pertenece a los dominios del pensamiento lógico; se trata de una síntesis imaginaria, que mantiene la contradicción, pero que al mismo tiempo se sobrepone a ella, al ponerla a trabajar en el nivel de lo figurativo. Al volverse figurativa, la contradicción, por decirlo así, «cambia de piel» y adquiere un grado de ambigüedad que los enunciados meramente lógicos desconocen¹¹.

Y agrega: «El problema con el oxímoron es que no aporta, como tal, una antítesis, sino una conciliación imaginaria de los contrarios, que de algún modo los deja flotando en el aire de la interpretación»¹².

Ambas operaciones verbales, metáfora y oxímoron, afectan el nivel semántico de la lengua. La descripción que hace Escalante podría desarrollarse de manera adyacente a la de la metáfora viva, ya que también, como en la metáfora, es necesario citar textualmente el oxímoron para recuperar toda su fuerza pues no es posible traducirlo a un término unívoco. Existen oxímorons más vivos que otros, ya sea por la frecuencia de su uso (*grito silencioso* lo he leído en más de dos narradores; *fuego frío* lo he leído en unas latas de combustible para excursionistas), o por el carácter conceptual (*estéril repetirse inédito*) o sensible de los términos involucrados (*los brazos glaciares de la fiebre*). Hay algunos de evidente contradicción y otros más sutiles, como aquel de Onetti que dice: *la miró con una lujuria distraída*. Lo que importa es que la explicación de la viveza que da Ricoeur para la metáfora podría contribuir a ampliar la idea del oxímoron.

¿Cómo he leído el texto?

Me atrevo a pensar que si algo se me quedó prendido en mi primera lectura escuchada de *Muerte sin fin* fue gracias a la viveza de su composición, en el sentido en el que Ricoeur explica lo vivo de una metáfora. La idea de que el conflicto de interpretaciones que se pone en juego en el

11. Evodio Escalante, *op. cit.*, pp. 113-114.

12. *Ibidem*, p. 115.

enunciado metafórico produce un excedente de sentido y de que ese excedente amplía nuestra percepción de la realidad, invitándonos a redescribir nuestro mundo, creo que es una de las claves del inagotable poder de sugerencia de *Muerte sin fin*.

Este poema se mantiene en vilo. El diccionario dice que *en vilo* es una locución adverbial que significa «Suspendido; sin el fundamento o apoyo necesario». La explicación de Ricoeur de la metáfora viva movería esta definición de diccionario matizando que, en efecto, el enunciado metafórico queda suspendido, a la altura de un horizonte que invita a jugar con su equilibrio y que lo hace con el fundamento y el apoyo necesarios de una determinada forma de operación verbal que se completa en su configuración por parte del lector.

La dimensión sonora del lenguaje —ese ir y venir de sus ondulaciones, la musicalidad que actúa como argamasa de la vitalidad de una metáfora— es uno de los factores que promueve el carácter sensible, emotivo, sentimental, y no solo intelectual, de la inquietud y de los reacomodos a los que obliga una metáfora que se esponja y se mueve.

La idea de la innovación semántica que implica una metáfora de esta índole, va en contra de la acostumbrada noción de los «hombres prácticos» (en este caso las comillas son peyorativas) cuyo desprecio a la literatura se basa en la consideración de que esta simplemente adorna lo que puede conocerse por otros medios. Ignoran que hay la posibilidad de una creación de sentido en el *error calculado*¹³ que nos impulsa a aprovechar la ambigüedad de la composición literaria. Allá ellos.

La idea de metáfora viva tiene un valor que rebasa el ámbito de la retórica o de la poesía: es un concepto germinal que puede abarcar lo literario en sus diversos géneros¹⁴. Más allá todavía, como señala Mario J. Valdés, la metáfora viva se convierte en paradigma de la creatividad humana.

13. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 64.

14. *Ibidem*, p. 60.

MUERTE SIN FIN: VISIONES Y METÁFORAS

Silvia Eugenia Castellero

Durante el primer taller de poesía al que asistí, el coordinador nos puso como ejercicio fotocopiar todo el poema *Muerte sin fin* y recortar cada una de sus palabras para, con ese material, escribir un texto. No obstante los resabios de surrealismo y su cadáver exquisito, era un cometido ambicioso y audaz. Recorté cada palabra y cuando las tuve todas, cuando tuve frente a mí ese mar de grafías, me sumergí en una especie de océano con múltiples seres a los que contemplé en su dimensión lingüística y sonora: tomaron entonces dimensión vital, un fondo espeso y una especificidad.

Ahí aprendí el verdadero alfabeto y un vocabulario al que jamás creí acceder. Una a una las palabras iban cayendo como gotas que llenan cántaros. Y de esa música accedí a una mística. Percibí en esa corriente turbulenta una densidad distinta y significativa: cada palabra abría enigmas. Por una parte su intensidad externa, rítmica pero carente de significado y al mismo tiempo, en su envés, un interior portador de un sentido. Si las juntaba —como sea que las uniera— se formaba eso que Paul Valéry llama en *El cementerio marino* el arco que va del mero fraseo rítmico, carente de contenido, al verso. Si las separaba, cada una con sus aristas se desplegaba independiente y luminosa.

Muerte sin fin nos adentra en un viaje místico. El choque entre exterior e interior que aborda toda búsqueda semejante, Gorostiza la traslada a encarar el tiempo y, por tanto, la muerte. Luego de publicado *Muerte sin fin* en 1939, Jorge Cuesta escribió el 18 de diciembre de ese mismo año un ensayo que salió en la revista mexicana *Noticias gráficas*, en donde considera que:

Muerte sin fin es una poesía hondamente dramática. Pero su drama es interior, como en una poesía mística; interior y trascendental. Podríamos definir su asunto como los amores de la forma y de la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte inteligible de la conciencia. Su profundidad mística se presta a diferentes personificaciones. La verdad de la representación, sin embargo, no daña a la unidad del sentimiento.

Esta lucha entre lo interno y externo se traduce en un mirar espiritual que se expresa mediante imágenes poderosas cargadas de significados. Instalado en la corriente neoplatónica, siguiendo el *Primero sueño* de sor Juana, Gorostiza utiliza imágenes contundentes, espirituales por su capacidad de transmisión de significados. Sin embargo, no es una poesía alegórica como lo quiere Cuesta, es más bien una poesía mística, en la que dominan las emociones vueltas hacia la visión. Son visiones procedentes de una interiorización del ser a través de la nada, de ese dios imposible de asimilar y cuya imposibilidad nos conduce a la belleza, al despliegue de versos resonantes y dichosos, en sí mismos de gran altura estética.

El espacio místico, según lo define Victoria Cirlot (*Visión en rojo*, Siruela, Madrid, 2019), está definido por un elemento liminal, ese estado de transitoriedad de una realidad a otra, de un elemento a otro. En el caso del místico y del artista, esta realidad —que tiene su origen en la interioridad— va surgiendo a través de visiones resueltas en imágenes. El vaso, la epidermis, en el caso de *Muerte sin fin* es su materialidad en busca de contener la fugacidad del agua, del tiempo, de la vida. Y logra apresar esas emociones, expresadas a través de imágenes profundas aunque pasajeras y que tienen lugar únicamente en un instante:

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
Un cóncavo minuto del espíritu

que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio—
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe¹.

En *Muerte sin fin* el protagonista no es Dios sino la Vida, las emociones que manan de ella: una ambivalencia entre la dicha y el dolor, entre la materia y las sensaciones inmateriales que el vivir desata en el alma. Para Octavio Paz, «Gorostiza no es un poeta insensible a la fascinación de los poderes frenéticos; por el contrario, la premeditada utilización de esas fuerzas —instaladas en el centro mismo de su creación— otorga fatalidad a su poesía e impide confundirla con un inteligente ejercicio de retórica poética»².

Cirlot habla del carácter híbrido de la experiencia visionaria, ahí las imágenes ofrecen formas que se parecen a las de este mundo pero que no son de este mundo, pues sus contenidos espirituales adoptan formas visibles, apareciendo como floraciones espontáneas. En *Muerte sin fin* encontramos una ambigüedad entre el sueño y la conciencia, entre la forma y la sustancia, entre el mero transcurrir del agua y del tiempo y la materialidad fija y sólida de la forma del vaso y del verso, del poema. Es por ello que *Muerte sin fin* se vuelve un poema abstracto. Paz lo describe como una discordia interior, «... las fuerzas irracionales se vierten en formas cristalinas y abstractas... La ambigüedad nos permite atisbar lo que hay del otro lado del espejo: la muerte que se está mirando en nosotros» (1987: p. 438).

El punto de encuentro entre la mística y el arte sucede en la revelación de mundos nuevos desde la interioridad del cuerpo y cuyas visiones se presentan inesperadamente, viniendo de la oscuridad hacia la luz, hasta lograr la visión clara de ese mundo original. Victoria Cirlot lo dice

1. *Muerte sin fin y otros poemas*, Lecturas Mexicanas, FCE, México, 1983, p. 110.

2. Octavio Paz, «Muerte sin fin», en *México en la obra de Octavio Paz*, FCE, México, 1987, p. 437)

así: «No es posible desligar lo visual de lo visionario y la relación apunta a una dirección doble: si lo visual podía conducir a lo visionario, lo visionario podía ser el origen de la obra de arte» (2019: p. 38). El mismo Gorostiza lo apunta en *El viaje inmóvil*:

Decía Lao-Tsé: «Sin traspasar uno sus puertas, se puede conocer el mundo todo; sin mirar afuera de la ventana, se puede ver el camino del cielo. Mientras más se viaja, puede saberse menos. Pues sucede que sin moverte, conocerás; sin mirar, verás; sin hacer, crearás». He aquí descrita, en unas cuantas prudentes palabras, la fuerza del espíritu humano que, inmóvil, crucificado a su profundo aislamiento, puede amasar tesoros de sabiduría y trazarse caminos de salvación. Unos de estos caminos es la poesía. (1983: pp. 11-12)

En *Muerte sin fin* la relación de figuras que el ojo capta se sucede en un parámetro espiritual pero sin perder nunca el apoyo —el contrapunto— de la realidad física y material, mundo que se extiende hacia la imaginación, ese lugar de conquista de las imágenes ausentes, según la definición de Gaston Bachelard. En este punto, las visiones conquistan un movimiento que le da vida a lo que antes estaba inerte. Y los significados de las palabras acuden de tal manera que se logra lo que Gilles Deleuze llama el movimiento vital de la figura multisensible, que no es otra cosa que la experiencia sinestésica. La unidad original de los sentidos, a través de la cual entre un color, un sabor, una textura, un olor, un sonido, un peso, hay una comunicación existencial que constituye el movimiento no visible de la sensación:

En el lago, en la charca, en el estanque,
en la entumida cuenca de la mano,
se consuma este rito de eslabones,
este enlace diabólico
que encadena el amor a su pecado.
En el nítido rostro sin facciones
el agua, poseída,
siente cuajar la máscara de espejos
que el dibujo del vaso le procura.

Ha encontrado, por fin,
en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía.
Ya puede estar de pie frente a las cosas.
Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras.

(1983: p. 125)

Ese cuajar la máscara de espejos puede leerse como atrapar el infinito que se forma en ese refractarse la vida frente a la muerte y la muerte frente a la nada, al vacío, al continuo aristotélico que no es más que el infinito concebido como aquello después de lo que hay siempre algo. Este camino místico no va hacia Dios sino que va hacia el mundo, conquista el mundo para quedarse en él y negar a Dios.

Evodio Escalante en *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe* (Juan Pablos, México, 2001) afirma que se trata de un poema de la Caída, de la devastación material, «...la anulación de la sustancia, quiero decir, el exterminio escalonado del yo y del lenguaje, así como de los reinos animal, vegetal y mineral, de modo que al final no queda nada. Tentadora forma de vencer a la muerte, de conjurar la fatal finitud que agobia a la criatura humana».

La visión implica comprensión (Cirlot), por tanto la conciencia es la verdadera caída del ser y es el elemento que se va deplegando a través del poema. Pues se trata de un mundo trágico y cruel, al mismo tiempo que de una belleza descomunal. Contemplación y aniquilación se contraponen en *Muerte sin fin* y se afianzan una con la otra. El sujeto que vive y cuenta la experiencia se va diluyendo hasta que el alma del sujeto se funde en el objeto. El poema se vuelve un canto y un baile, resuelto en octosílabos, la forma del corrido:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
ay, una ciega alegría,
un hambre de consumir

el aire que se respira,
la boca, el ojo, la mano;
estas pungentes cosquillas
de disfrutarnos enteros
en solo un golpe de risa,
ay, esta muerte insultante,
procaz, que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,
por una taza de té,
por una apenas caricia.

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

(1983: pp. 142-143)

El final del poema conduce a una experiencia mística de aniquilación, de vaciamiento. Nos remite a la visión de la pasión de Cristo: sangre que brota de su cuerpo. Aquí tenemos *una putilla del rubor helado* y con ella *vámonos al diablo*. Es la otra cara de Dios, la muerte con rojo (con sangre) a través de la ironía del diablo que

me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.

APUNTE SOBRE MUERTE SIN FIN

Javier España

Una gota de agua cae ahora, pausada, en mis oídos.

Una, dos, tres, cuatro... La pienso

José Gorostiza

Una gota de agua ilumina el universo de la palabra, fecunda en el azar inaugurando mundos que el vago ejercicio de la razón le llama a esta gestación, simplemente, interpretación. Pero, ¿cómo navegar en alguno de estos mares sin sentir que cada travesía nos conduce a nosotros mismos?

La imagen brota en una espiral donde el manantial del sueño se desdobra en la pronunciación de muerte. El recorrido de la creación toca y retoca su propio imaginario: la causalidad poética, el principio humano de las cosas, es decir, la voz del hombre construyendo el cosmos que lo contiene todo. Así es el sembradío de paradigmas que va sobrecogiendo a un infinito lector del poema *Muerte sin fin*.

Desde la aparición del poema nombrado, se ha prodigado un interés de muchas lecturas, lo que ha permitido que la presencia poética de estos versos sea descifrado desde varias teorías, o al menos esa ha sido su pretensión. Ha dado lugar, también, al margen coyuntural constituido por los lectores que no parten de dogma docto sino de una experiencia personal literaria y humana, solo conformada por su aventura de leer sin condiciones predestinadas. De ahí surge esta reflexión que no pretende acaudalar la verdad interpretativa del texto, de esta manera sería una contradicción de libertad, materia de la poesía.

En algunas páginas de otros lectores de *Muerte sin fin*, encontradas por circunstancias azarosas, se puede leer y releer lo inconmensurable de una línea de voz que gira, como espiral hacia afuera, en busca de cualquier lector, desde aquellos que han transformado el rigor formal como su paradigma estético, hasta los otros lectores que abordan los textos poéticos con una estrategia de aspiraciones solo emocionales.

Muerte sin fin obliga a posicionar su lectura en la ya vetusta discusión sobre la poesía y sus elementos integradores, es decir, ¿cómo se construye un poema?, ¿es el poema lo que dice o el cómo se dice?, ¿las dos cosas?, ¿cuál es en *Muerte sin fin* esta postura?

Sin duda, José Gorostiza pudo presentir o *prepensar* que la creación de este poema iba a llevar a estas orillas de la delectación intelectual y emocional desde un gusto literario por el poema como constructo meramente formal o como un mensaje escrito y cifrado de silogismos verbales, arrojado dentro de una botella al mar de la interpretación subjetiva.

Ha sido por siglos la disyuntiva de cada creador literario sujetarse a un diletantismo o a un esteticismo como planteaba Johannes Pfeifer, es decir, privilegiar el fondo en una abierta distancia con la forma, o, sencillamente, endiosar la forma como única materia del poema. Sobre esta alternativa, Gorostiza reconoció siempre que, al menos en la lengua española, se mantenía una tendencia en la creación literaria por la herencia clásica.

En el caso de Gorostiza, de *Muerte sin fin*, puede notarse en toda su poesía el sentido de orden polirrítmico, pero sin contradecir la formalidad ordenada de una libertad lírica. Su propuesta formal responde a la tradición de un arte de la composición occidental contemporánea de revestirse de una oferta rítmica que se decide por una distribución estrófica, permisiva de alientos breves, donde se privilegia un verso libre, asonante, de varia métrica y que también brinda la lectura de un poema extenso con diferentes cambios armónicos, ¿o son varios poemas que podrían leerse cada uno con independencia en el marco de su contenido? Esta es una generosa posibilidad donde el lector puede trascender este primer momento formal y aproximarse, cada quien con su capacidad de asombro y su vuelo extendido, al significado múltiple del poema.

Es en el binomio de forma y fondo donde se da un encuentro o una doble partida. Esta disyuntiva podría estar planteada dentro del mismo poema *Muerte sin fin*, en sus propios versos.

El enfoque de señalar la construcción formal, o de lo que el significado literal de las expresiones manifiesta, es expuesto en el contenido de los siguientes versos que nombra desde la presencia de un objeto cotidiano como un vaso de cristal, el cual le sirve para simbolizar la delimitación de las formas de todas las cosas del mundo material:

...por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.

Muchos de los versos de *Muerte sin fin* exponen el rigor de la forma desde la imagen del vaso que, aunque contenga las condiciones de la conformación del agua, esta se autonombra más allá de sus posibilidades de su aparente apresamiento. El poeta expresa que la trascendencia de una forma que contiene una identidad se traduce en abierto significado, asentando su entereza en el estandarte liberador de la creatividad que se define a sí misma y así lo revela en su verso: *Pero el vaso en sí mismo no se cumple*. Enuncia que la misma forma del vaso o del lenguaje rebasa su propia limitación significativa ante el destino creativo, y de esta manera sentencia: *Más la forma en sí misma no se cumple*.

Una libertad de la voz, contenida en las palabras, marca sus alcances infinitos sin caer en la contradicción de su sentido, como es la vigilia para el sueño o la muerte para la vida, donde sus fronteras pueden confundirse o perderse. El transitar de estos límites no requiere la obstinación del caminante sino el otear de un ciego que define el paisaje desde un espíritu inmóvil, desde una reflexión del pensamiento y la emoción como un solo concepto. Partir muchas veces significa nunca haberse ido, un reencuentro de nosotros mismos. Así escribe el poeta:

¿También —mejor que un lecho— para el agua
no es un vaso el minuto incandescente
de su maduración?

Sin embargo, Gorostiza es el ejemplo del poeta que antepone, a cualquier camino diletante o esteticista, su creatividad imaginativa. La imagen para él va más allá de ser una respuesta a una preceptiva para convertirse en el espacio ilimitado de su significado. Es esa imagen que deja de ser mera forma y se transforma en contenido, en encuentro deseado, en esa definición que Ezra Pound conjuga como «un complejo intelectual y emocional en un instante temporal».

En *Muerte sin fin* ese dictado de la imago viene de un exterior que el poeta reconoce en su paisaje de espejos, esa exterioridad profunda —de la que hablaba Fina García Marruz— que nos vincula con todas las cosas físicas y metafísicas, y ahí, en ese lugar de las presencias, de la memoria de los tiempos, se estremece en su vaivén pendular el asunto de la muerte, que sigue persistiendo y se mantendrá como el algoritmo que lo cifra todo dentro de la condición humana, y esta es una propuesta que parte de su poema magistral.

Estrictamente, la tradición occidental de la filosofía no es más que mirar hacia adentro nuestro vasto enigma. Sin embargo, para Gorostiza —como él mismo prefirió— la poesía cumplía un distinto destino donde su paráfrasis establecía a la poesía «como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior. De este modo la contemplo a mis anchas fuera de mí...». Ya citaría más tarde que la substancia poética «se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita». Pero el poeta también conoce de la intencionalidad poética y, más aún, de la posibilidad de hacedor original que esta condición le otorga.

El yo lírico de *Muerte sin fin* se mira en su espejo para hablarse a sí mismo y, por ende, en el rechazo de toda posibilidad ficcional o narrativa, apresa en el sonido del verso lo que solo la poesía puede engendrar: la libertad de ser todos, *todos los pronombres*, la posesión de la voz que nombra de frente su identidad sumaria, su yo universal.

La libertad que se nombra sin decir, permite la delectación del texto más cercana y humana a una exégesis dentro de una gramática tradicional, por expresarlo de alguna manera, que por una interpretación de un modelo lingüístico formal.

La connotación de *Muerte sin fin* es un parteaguas de origen en su escritura y en su lectura, entendiendo que el poema contempla al autor como un primer lector de su obra, sí, como único creador, pero no siempre como un único lector.

La pretensión literaria es que en *el crecimiento del poeta*, en un marco cualitativo, también el lector crezca cualitativa y hasta cuantitativamente, es decir, que si el poeta es capaz de entretener su propio arte de composición, pueda a su vez ser más de un solo lector de sí mismo. En el caso de Gorostiza este planteamiento es más amplio: el poeta en el poema son muchos poetas, y esto abre las opciones imaginativas de sus lectores de que uno solo también se multiplique.

Independientemente de lo que el lector encuentre en su búsqueda, no podemos olvidar que el poeta, desde el poema, intenta decir lo que quiere decir.

Desde la premisa esencial de la creatividad, es originalmente el escritor quien prefija la intención de su asunto humano, aunque luego ante los ojos de los lectores esta pueda convertirse en otra cosa nombrada.

Para Gorostiza, quien se mueve en el poema con toda destreza, el poner una imagen dentro de otra lo hace poseer los ademanes verbales que presentan de pronto la severidad de un tema, sostenido en un tono adusto de sus versos pero no solemne, en sorprendentes cánticos de asomos coloquiales.

El poeta José Gorostiza utiliza todas las palabras que son nuestras en la cotidianidad y que parecería que las escuchamos siempre por primera vez, pero que en sus manos se transforman en esa luz que ampara a los rincones donde ocultamos nuestras sombras, nuestras dudas de ser.

Sin aludir a un vago misticismo, el conocimiento literario del oficio del poeta asume transitar por varios infiernos —entendiendo la alegoría como suertes aprendidas en rituales de rigurosas pruebas— hasta encontrar el destello que augure una posible creación, como se cumple

en *Muerte sin fin*, donde el oficio de José Gorostiza es sumario don, fragua de las edades humanas.

Muestra y demuestra el poeta José Gorostiza el virtuosismo real de su formación poética —y este es el privilegio de su lectura— que no hay ninguna disociación entre la palabra y sus significados en la poesía verdadera.

El reencuentro con el tema de la muerte es una constante en la poesía universal. Pocos poemas que hayan atendido esta circunstancia definidora de la esencia humana, sin embargo, mantienen una resonancia significativa.

La valoración de una obra poética transita sobre la valoración de otras, sin tiempo, sin geografías, sin paradigmas petrificados por la soberbia científica tan moderna ni por la chabacanería sentimental de los recién nacidos en los pálidos invernaderos.

Muerte sin fin, obra fundamental, que nace hace varias décadas, conjuga el verbo *ser* desde la nombradía de los poemas primordiales. Es un poema que aguarda a más lectores. Su intemporalidad está cifrada en la necesidad de una poesía que nos hable frente a frente, recupere el diálogo de sí mismo en su misión de ser un poema-espejo.

No habrá pérdida en su lectura. Sus versos presentes provocarán mirar la vida desde la muerte y nos mostrarán siempre —en su paisaje de signos y designios— cómo *instalan un infierno alucinante* donde podamos encontrar la ceniza de nuestros miedos y de nuestras deslealtades propias.

Así como el poeta edifica su palabra a través de las experiencias vivenciales y literarias, así el lector debe asumir su *descarnada lección de poesía*.

EL ESPÍRITU LÚDICO EN JOSÉ GOROSTIZA (A propósito de *Canciones para cantar en las barcas*)

José María Espinasa

Se dice, con muchos matices y sentidos implícitos, que la poesía no se vende. Y se da como un hecho que no se lee. Y, sin embargo, hay muchos ejemplos de poetas que alcanzan un buen número de lectores, sea por las razones que sean; pienso en Ramón López Velarde en México, *La suave patria* es el poema nacional, lo recitan los declamadores profesionales y lo analizan los más sesudos académicos, los poetas lo leen queriendo que un relámpago deleve el misterio de un texto inagotable. Volver a señalar que su fama y popularidad se basa en un equívoco y que la estatua se levantó sobre un terreno movedizo, el de la parodia iconoclasta y el del humor verbal, no le hace ni un rasguño a la estatua, tampoco al poema. Y su ramaje es un sinfín de paradojas. Pienso, por ejemplo, en la tradición tan firme del poema extenso en nuestro país.

Esa tradición se origina probablemente en nuestra vocación barroca virreinal y su horizonte sea el del sueño de sor Juana. Antes que la inteligencia desplegada en el texto novohispano me interesa señalar algo evidente que a veces se olvida: el *Sueño*, como el *Polifemo* o las *Soledades*, es una obra arquitectónica y tiene que ver con los arcos triunfales, con los pórticos y retablos barrocos, es decir, con lo que ellas reflejan una concepción teológica a la que ha abandonado la revelación, en donde los dioses no nos abandonan, sino que se retiran, anonadados de la belleza y fastuosidad vacía de esos monumentos. ¿Pensaba López Velarde en sor Juana cuando compuso *La suave patria*?, (hay que pensar en el texto musicalmente). Yo creo que sí, y no importa si lo hizo de manera consciente, pues para las fechas de su elaboración ya se había iniciado la recuperación de la obra de la monja, que puede equivaler a

la reivindicación que se hizo en España de la obra de Góngora. Estaban además, ciertos antecedentes bien visibles —pienso sobre todo en *El idilio salvaje*— y después la apuesta mallarmea de nuestra lírica en *Muerte sin fin*, *Canto a un dios mineral*, *Esquemas para una oda tropical*, *Piedra de sol*, *Responso del peregrino*, *Anagnórisis*, *Cada cosa es Babel*, *Fábula de Narciso y Ariadna*, *Incurable* y muchas apuestas de ese tipo entre los poetas de los últimos cincuenta años, incluso con reincidencias notables y significativas (Paz en *Pasado en claro* y *Nocturno de San Ildefonso*, Segovia en *Ceremonial del moroso*, Lizalde en *La nueva Tenochtitlán*).

Como suele suceder la poesía cuenta muchas veces historias paralelas menos visibles. Y la lírica mexicana tiene otros cauces fascinantes. Por ejemplo, y muestra de la tensión paradójica visible, Gorostiza escribe *Muerte sin fin* en el otro extremo de la actitud creativa de López Velarde: se trata de un monumento a la inteligencia y lo nacional está casi borrado de su escritura. Si el zacatecano está en la plaza, en la iglesia y en la calle mirando el mundo para encarnarlo en metáforas, el tabasqueño está frente a la abstracción deseada y el vértigo de la página en blanco y en el horizonte de su lectura se adivina ya la escritura de *Blanco* treinta años después. Pero Gorostiza se da a conocer con un libro de poemas deslumbrante que su obra maestra deja un poco en la sombra: *Canciones para cantar en las barcas*. Poemas breves, con aires de canción popular, que terminan siendo fabulosas gemas de la inspiración y ejemplo de condensación sintética, a las que, sin tener ningún afán exótico, influyó las búsquedas orientalistas de Tablada y la transparencia de los haikus.

Cuando escribo estas notas releo, deliberadamente, *Las canciones* en una edición hecha en una colección para niños. ¿Poesía infantil? Tal vez no andan desencaminados los editores. Y eso me lleva a otra paradoja editorial: junto a *La suave patria* tal vez sea *Muerte sin fin* el poema que más ediciones tiene en la lírica mexicana, pues abundan las celebratorias y anotadas, los facsímiles y las de lujo, las ilustradas y hasta las *apps* digitales. No deja de ser curioso cuando la primera (impresa) tardó muchos años en agotar su tiraje.

Hace ya por lo menos tres décadas José Joaquín Blanco propuso un punto de vista diferente para leer *Muerte sin fin*, no como el poema arquitectónico extraordinario, sino como una suma de fragmentos cuyo valor real solo se muestra si los leemos así, fragmentariamente. En cierta manera lo que propone Blanco es romper el poema en pedacitos. La crítica le hizo poco caso y la hipótesis es muy interesante (tal vez solo Víctor Manuel Mendiola en su antología *Poesía en segundos* tuvo eco de esa propuesta). Y romper los monumentos es una postura vanguardista de amplio aliento iconoclasta y se puede inscribir en lo que llamaría una poética de la ruina.

Detengámonos antes en la propuesta de la lírica infantil. Sin duda esa recuperación de la tradición popular que se dio acompañando a las vanguardias, en especial en lengua española (pienso en García Lorca y en Alberti en España, pero también en algunos poemas de Neruda y Huidobro, en Oliverio Girondo) reencontró una tradición extraordinaria, que mezcla por igual relámpagos visuales, oído y riqueza léxica, y ritmos diversos. Esa poesía tiene algo de infantil si pensamos en este término, no con la petulancia de los que encuentran a los niños tontos o los miran como adultos deficientes. No hay en esa poesía nada de didáctico, hay sí un impulso claramente lúdico que el niño capta de inmediato. Pero lo que hace a Gorostiza diferente de Lorca, por ejemplo, es que su condición lúdica tiene un fondo amargo que desconcierta. Y por eso su evolución fue la que fue.

La publicación de las *Canciones* puede hacer pensar en un inicio similar al de su paisano Carlos Pellicer (ambos son tabasqueños) en sus primeros libros, un inspirado sentido de la imagen tocado por la gracia luminosa del paisaje. Pero sus temperamentos son muy diferentes. Algunos críticos han buscado en los villancicos de sor Juana el sentido del *Sueño* y en efecto, la gracia de esa poesía de circunstancia es tal que transforma el alcance de su gran poema. Los villancicos de sor Juana como las canciones de Gorostiza son fruto de una extrema concentración, no tienen, como los de Lorca o los de la poesía popular, la imagen de improvisación al vuelo, de espontaneidad del hallazgo, aceptan su condición de precipitado químico o incluso alquímico. Esa es, en par-

te, la razón de que tras ese inicio deslumbrante el autor se dedicara a escribir un solo poema que formulara su concepción del mundo.

Antes dije que el origen estaba en *La suave patria*, diría ahora que es como su sombra. Hay elementos comunes a ambos y coincidencias en su acercamiento. La muerte, por ejemplo. Pero a López Velarde el mundo le parecía un milagro, como a Pellicer, en cambio a Gorostiza se le aparecía como una abstracción de extrema frialdad, su soledad en llamas es la de un fuego que calcina pero que no quema, mucho menos reconforta. No es el fuego del hogar o del horno, ni siquiera el de la fragua, sino simplemente el del infierno de conceptos en que se cocina el cristal de roca. Porque hay un proceso de cocción en esos diez años que demora en escribirlo para terminar en esa voluntad de acompañar, no al ángel rilkiano en su ascenso, sino al diablo en su caída. Y en ambos caminos la sexualidad es un elemento tortuoso. La putilla del rubor helado, como las vírgenes promiscuas del jerezano y las duquesas de Gutiérrez Nájera y hasta las lirás diazmironianas tienen un mismo origen: el conflicto de la sensualidad católica. El mundo efímero y fugaz del deseo alimenta el de la permanencia en el tiempo del poema, pero lo enfrenta a la caducidad y a la muerte. Si todo poema es de amor todo acto creativo termina en la banalidad celebratoria de lo efímero y en el cumplimiento de su putrefacción, de allí el interés de muchos de los Contemporáneos en el teatro, simulacro trivial de la vida. De allí el regusto amargo de sus *Canciones*: la acidez de la naranja, la acre frescura del mar, ese que López Velarde no conoció y que en el tabasqueño es una abstracción sin orilla.

Es de llamar la atención la fecha en que publica las *Canciones*. Se salía de un cruento conflicto armado y un libro como ese, y como los de Pellicer y algunos otros de sus amigos, eran realmente inesperados. El horizonte de esa poesía no era la copla popular sino el conjuro. Y el conjuro siempre tiene algo maligno, incluso si conjura el mal. La relación, concreta o legendaria con la actriz Lupe Vélez, al igual que la de Gilberto Owen con Clementina Otero, son sintomáticas: bellezas extrañas en que la bohemia y la mala vida van paralelas a la pureza intocable. Las actrices de la época —me refiero, además de Lupe Vélez, a

Dolores del Río y a María Félix— tienen esa condición de perversidad fascinante que, en otro terreno lírico, el bolero hará visible. La violenta guerra civil que conocemos como Revolución mexicana, no parecía un terreno fértil para el lirismo, y sin embargo la mutilación de la metralla es también una forma métrica. Gorostiza, como Rimbaud, sentó a la belleza en sus piernas y la encontró amarga. Y la amargura dura más que el amor en sus poemas, aunque también sea finita. Por eso la soledad absoluta que campea en el poema que, como ya dije en otro lugar, formula la paradoja de una muerte sin fin, una muerte que dura, ella que es la negación de la duración.

Ni siquiera el odio es duradero. En *Muerte sin fin* la duración no está excluida, pero a su vez es la razón de la caducidad, tal como la formula a su vez Cuesta en *Canto a un dios mineral*. ¿Cómo se muere la piedra? Al fin y al cabo, es también un simulacro de la permanencia: una ficción. La calle como espacio del poeta desaparece, el deseo oficia sus misterios en el páramo de una oficina (el poeta fue funcionario público la mayor parte de su vida). ¿En qué oscuro rincón se destiló esa muerte sin fin? Cuando el poeta dice que está sitiado en y por su cuerpo, lo que dice es que su deseo lo excede, que quiere ir más allá. Eso lleva, por ejemplo, a Michaux a experimentar con las drogas —salir de sí— y la experiencia le resulta decepcionante. ¿No podríamos pensar en los experimentos químicos de Cuesta en ese mismo camino? Pero la inteligencia que propone Gorostiza no puede perder su calidad de lucidez absoluta y abandonarla en el altar del delirio, mucho menos en el de la locura. Ese atisbo lírico, que antes nos permitimos calificar de infantil, en las *Canciones*, es algo que le viene de un subsuelo histórico, de un pasado atávico. Su misma condensación las volvía irrepetibles.

Es evidente que el poema extenso como apuesta mallarmiana fue una constante en su grupo y en su época, y que lo conversaron entre ellos. Incluso el que a Pellicer se lo haya querido tratar aparte tiene que ver con eso, había una naturalidad en su poesía que no coincidía con el artificio de los otros miembros del grupo, incluso, como he dicho en otro sitio (*Nostalgia de Contemporáneos*) Renato Leduc entra también en el mosaico y Enrique González Rojo, muerto prematuramente, tam-

bién lo hace y Ortiz de Montellano. La lectura de Paul Valéry fue fundamental para todos ellos, incluso más que la de Stéphane Mallarmé, a quien reciben a través de su lectura, distinta, por ejemplo, de la que habían hecho los modernistas, y de la que haría Alfonso Reyes. Tanto el francés, como Rainer Maria Rilke y T. S. Eliot fueron pronto leídos por ellos, pero fueron Rodolfo Usigli —que lo tradujo muy bien— y Gilberto Owen, quienes respondieron al impulso del angloamericano, mientras que la estética de Rilke les resultó un poco ajena y —salvo tal vez Ortiz de Montellano, Torres Bodet y González Rojo— no fue una presencia notable. En cambio, el Mallarmé más literario, o frívolo, si se quiere, el de los abanicos, llegó a través de Reyes, y colaboró en la vena de los artefactos —los *bibelots*— para construir los instantes mágicos de la poesía mexicana, en consonancia con la búsqueda de Vicente Huidobro, más cercana a ellos, pero opacada por Pablo Neruda. Si *Muerte sin fin* tiene muchas coincidencias con el pensamiento poético de Eliot, no las tiene tanto en el terreno estilístico, pues su búsqueda del poema extenso es en cierta manera el desarrollo articulado de su increíble talento para concretar instantes en imágenes (talento que Eliot no muestra de forma evidente).

Los niños, nos dice la conseja popular, son ángeles, pero ¿en qué momento caen del cielo y se vuelven demonios que prefieren irse al infierno a conquistar el cielo? Cuando, con sus hallazgos, encuentros y apariciones quieren construir universos de sentido. A los ángeles o a los niños, el sentido no les preocupa, lo dan por sentado. Es al hombre maduro que, invadido por el deseo, el sentido se le pierde, se le olvida o se le escapa pues lo quiere encontrar en ese deseo que a su vez lo niega. No lo vuelve imposible, sino fugaz y efímero como los poemas que escribe en su juventud Gorostiza, quien es demasiado inteligente para no entender la paradoja que encierra buscar hacer permanente lo instantáneo. Sobre todo, ese deseo que se anula en su cumplimiento y se queda vacío, el sexual en el sentido más físico. Solo Salvador Novo con su exhibicionismo homosexual y Renato Leduc con su procacidad machista no manejaron con pudor su sexualidad. El primero escribió tal vez el mejor libro de poesía amorosa

de la literatura mexicana: *Nuevo amor*, y el segundo llevó al límite la inventiva verbal lopezvelardiana.

Antes hablé de las figuras femeninas de la época: todas ellas fuertes en las que la fortaleza de lo femenino se resuelve en masculinidad. Su epítome: María Félix. Fue una reacción contra la moral revolucionaria, cuyo paradigma fue el charro violento y cruel, sublimado después en el charro cantor, con inevitables afeminamientos de extrema cursilería. En ese contexto la abstracta, aséptica, y extraordinaria poesía de Gorostiza ¿qué lugar ocupa? La de un deseo abstracto encarnado en el rubor helado de su poema mayor, o en las guanábanas como bolsas de semen de los trópicos de su paisano Pellicer. La demora de los frutos que caen que intuye Pellicer es en realidad un trasunto de Gorostiza en la medida que se caen demorados y no de morados, y ambos miran al sesgo al Villaurrutia de la voz quemadura. ¿Juegos de palabras? Nada menos. Gorostiza al escribir una obra maestra (en realidad dos, porque *Las canciones* también lo son), como pide Cyril Connolly, se decepciona aún más de la literatura. La manera en que Jorge Cuesta, otro decepcionado, utiliza esta palabra, es la que le cuadra mejor: una decepción, que, en ella misma, en su suceder, cumple el verdadero sentido del acto creativo, y en esa dirección y no en la del psicoanálisis, se relaciona con el deseo. Se trata del deseo de absoluto.

Ese deseo está muy presente, aunque no nos demos cuenta o no queramos verlo, en el niño, en el deseo seductor del niño (otra característica en común con los ángeles). Imagino a los Contemporáneos escribiendo siempre con la mirada de reojo en lo que escribían los otros integrantes del archipiélago de soledades. Se ha hablado mucho de esa dispersión y sin embargo es poco frecuente en México una generación con tanta cohesión interna (tal vez solo la de La Casa del Lago, que, por cierto, fueron los impulsores de la recuperación del grupo), tan atentos unos a otros en su búsqueda compartida. Esa soledad tiene muchas aristas. Por un lado, tiene el sesgo político: su fulgurante inicio en la década de los veinte fue apagado por las intrigas políticas, mismas que recurrieron a las peores armas, el nacionalismo y la condena sexual y se les acusó de afeminados —homosexuales— y cosmopolitas —traidores

a la patria en construcción—, pero vistos a cien años su participación en la construcción de una identidad nacional fue esencial, y probablemente gracias a ellos las tentaciones autoritarias de ese nacionalismo fueron suavizadas en los años cuarenta y cincuenta. Incluso el calificativo de crepusculares, que hoy está más que puesto en duda, fue aceptado por ellos como una manera de la discreción (otra vez Novo es la excepción).

Volvamos a las *Canciones para cantar en las barcas*. La fulguración intuitiva convertida en diamante expresivo le permite al autor medir sus fuerzas poéticas y asumir la escritura de *Muerte sin fin*, pero es probable, como sugiere José Joaquín Blanco, que su capacidad y talento para la síntesis visual condicionara el plan arquitectónico. Si lo comparamos con *Canto a un dios mineral* la monotonía del poema se debe a que Cuesta no tenía ese talento, su inteligencia lírica no se resolvía en imágenes sino en conceptos, y esos son poco atractivos en el poema. En esa vía Gorostiza es, como López Velarde en *La suave patria*, un pintor inspirado. Por eso, al intentar desentrañar el misterio de ambos es más fácil hacerlo con el de Cuesta, pues no nos paraliza la perfección de sus imágenes ni la fuerza verbal de sus monólogos a la inglesa.

Volvamos también al sedimento amargo que hay en las *Canciones* de Gorostiza. Por ejemplo, en Tabasco, su tierra natal, lo que está muy presente, más que el mar es el río, y sin embargo, este no aparece tan plenamente como ese mar, por su condición acre, salado, en la más plena tradición clásica, ese mar es el de Jorge Manrique. Cuando se habla de la tradición del poema extenso en México se vincula siempre con el barroco, sobre todo porque su origen más físicamente cercano es el *Sueño* de sor Juana, pero no debemos olvidar esas *Coplas*, porque, además, como he señalado en otro lugar, la literatura mexicana está afectada por el síndrome de la orfandad y este poema en específico, *Muerte sin fin*, marcado por la condición elegíaca y la presencia de la muerte. El primer libro de Gorostiza apunta ya a lo que será la búsqueda de *Muerte sin fin*: la iluminación y la transparencia. Frente a la muerte no hay que erigir el mundo de los muertos sino el de los niños. ¿Se desprende esto de su poética? No, desde luego. Pero nosotros sus

lectores podemos inferirlo si, nuevamente, pensamos en la consciencia infantil como otra manera de ser consciente y no como una ausencia de ella. Pensemos en la expresión: aguinaldo de juguetería. El mundo de los juguetes está muy presente en *La suave patria*, aunque la estética de López Velarde, como la de Gorostiza, sea muy sofisticada y maliciosa formalmente. La malicia no es maldad, y si bien fueron lectores ambos de Baudelaire y la poesía simbolista francesa no hay en sentido estricto un aire maldito en su malicia, sino un espíritu lúdico.

Muerte sin fin ha sido leído desde la filosofía, la lingüística, la hermenéutica y la teología. De Mordecai S. Rubín a Evodio Escalante casi no hay ensayista que no se haya ocupado de él. Esas lecturas necesarias nos sitúan ante la posibilidad de desprendernos de ese conocimiento acumulado para leerlo desde otro lugar, que puede ser calificado de ignorancia o desconocimiento, pero que a mí me gustaría calificar de pureza. Después de bañarnos en el río bautismal la melodía que viene a nuestros ojos es la de las *Canciones para cantar en las barcas*.

LOS MANUSCRITOS DE JOSÉ GOROSTIZA¹

Julio Hubbard

Son un montoncito de papeles amarillentos, hojitas sueltas tamaño esquila casi todas, y unas cuantas hojas tamaño carta. Las primeras están escritas de su puño y letra, salvo unas pocas excepciones que fueron pasadas a máquina. Las de tamaño carta, todas están pasadas a máquina con correcciones manuscritas. José Gorostiza no tenía la caligrafía más clara del mundo y yo tengo mala vista. Sin embargo, buena parte del material inédito ha podido ser transcrito, a pesar de que se podría haber obtenido varias páginas más. Lo que aquí se presenta no es todo, pero es una muestra significativa del trabajo de un gran poeta. En general, creemos que los manuscritos son de factura posterior a la escritura de *Muerte sin fin* y, por lo tanto, éstas serían las últimas páginas de la obra de José Gorostiza. Se trata de un puñado de prosas (unos aforismos, la respuesta a una encuesta que no hemos podido comprobar si fue publicada alguna vez y unas páginas descriptivas que posiblemente hubieran formado parte de una narración) y un par de poemas inconclusos: «Tres paisajes en vidrio» y el que debería haber sido un poema tan grande y ambicioso como *Muerte sin fin*, titulado «El semejante a sí mismo». Si bien inconclusos, los fragmentos de los poemas alcanzan a mostrar un poeta que nunca perdió su fuerza ni su inteligencia. Son fragmentos, pero no puede dejar de pensarse que son suficiente literatura, suficiente poesía como para considerarlos dentro de las obras significativas de José Gorostiza.

1. Debemos el acceso a los manuscritos de José Gorostiza a la generosidad de doña Josefina Ortega de Gorostiza, esposa de don José, y a sus hijos José y Martha Gorostiza, nuestra afectísima amiga.

Para volver a *Muerte sin fin*

El conflicto de Gorostiza es la conciencia, no el mundo. En sentido estricto, es un hilemorfista: para él, el mundo es sustancia y es forma, no una ni otra: «la forma en sí misma no se cumple» y la sustancia sólo se percibe informada. El mundo está en orden y la zona de conflicto es la mente, al mismo tiempo obligada a llevar anclas de la realidad tangible e impedida de trascenderse a sí misma: «oh inteligencia, soledad en llamas / que todo lo concibe sin crearlo».

Sin importar si era practicante o siquiera creyente, Gorostiza está por completo inmerso en la más pura tradición católica occidental y, en particular, en el más difícil aspecto del pensamiento cristiano moderno. No en vano los tres epígrafes que encabezan *Muerte sin fin* fueron tomados del libro de los Proverbios. En particular uno de ellos, el tercero, sitúa el asunto del poema; dice Yahvé:

Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los
que me aborrecen aman la muerte.

Dos conceptos están en juego. Octavio Paz ha señalado el primero: en la tradición cristiana, el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios:

La conciencia que es fruto de estas bodas [las de la forma y la sustancia], se identifica con Dios. Es «el tiempo de Dios». Sólo que la divinidad no es más que «una máscara grandiosa que no difiere un rasgo de nosotros». Se trata, pues, de las nupcias ilusorias de la conciencia consigo misma. Dios-vaso, Dios-conciencia, Dios-máscara, condenado a amarse en nosotros, a mirarse morir en nosotros. Como el prestidigitador que extrae «largas cintas de cintas de sorpresas», Dios se deslumbra con vidas, amores, llagas, actos: muertes. Nunca descansa («el ritmo es su norma») y así, «irresponsable, eterno», se repite sin cesar y sin cesar se despeña en su muerte. Dios está enamorado de sí mismo pero no ve ni sabe de sí nada que nosotros no le mostremos: nuestra muerte, su muerte.

El segundo gran concepto se desprende del anterior: si el hombre es creatura a imagen y semejanza, participa también de los dones divinos y, en particular, del don de la palabra. Tanto el Génesis como el Evangelio de Juan comienzan con la mención del atributo del lenguaje: el mundo existe porque «Dijo Dios...». Y, de hecho, la encarnación de la divinidad, el Cristo, es el Divino Verbo. Toda la cosmogonía cristiana —el origen, la salvación— gira y se une en torno al centro del lenguaje. Creación de palabras, el mundo es legible y es fabulable, pero el hombre, imagen y semejanza, puede solamente concebir y no crear. La poca creación se reduce al ejercicio de repetir los dones: hablar de las cosas, no generarlas; pintarlas, esculpiras, reproducirlas, trabar armazones imaginarios, nunca reales.

Para la modernidad, la palabra, que fue el principal vínculo con Dios, ha devenido en la más grave causal de divorcio con todo lo que signifique otro mundo, trascendencia, metafísica. El lenguaje ha dejado de ser un regalo divino y se le concibe ahora como un sistema de convenciones. Las palabras y las cosas han venido padeciendo, desde hace por lo menos dos siglos, una amistad acérrima, pero no un vínculo fundamental.

El mundo pudo ser cabalmente captado por las palabras porque existía un agente activo que los unificaba en un sentido, ulterior e indemostrable, de verdad. Pero, por otro lado, cortar la unión porque resulta inválido recurrir a lo indemostrable, no puede ofrecer ninguna salida ni a las preguntas sobre el origen o el fin, ni a la conciencia. Una vez roto el cordel, el niño puede despedirse definitivamente de su globo.

Al pensador moderno el mundo le queda cada vez más lejos; las ideas se le aparecen cada vez más como síntomas de un enfermo terminal, un síndrome de inmunodeficiencia imaginaria. No es casualidad que cuando el lenguaje perdió su estatus de vínculo divino, se decretara la muerte de Dios: para que se pudiera decretar la muerte de Dios, con todo su escándalo, antes tuvo que cortarse el vínculo que demostraba su relación con la realidad: antes tuvo que morir el lenguaje. Y fue esta muerte la que precipitó el frenesí de las grandes muertes sucesivas: de la de Dios (Feuerbach, Marx, Nietzsche, Sartre, etc.) a la del Hombre

(Nietzsche, Foucault, Deleuze, etc.) y de ahí a la de los paraísos terrenales, las utopías y los marxismos (Karol Wojtla, etc.) y la posible extinción de toda vida (Aridjis, por ejemplo) —pero esto ya es adelantar vísperas. Volvamos a 1939. Vale hacer notar que, en lengua española, la primera intuición profunda y exposición de esta problemática es, sin duda, *Muerte sin fin*. Gorostiza, lejos ya de la confianza de los argumentos ontológicos —convertidos en juegos de palabras que ni trascienden la conciencia ni pueden asir la realidad— se topa de bruces con la continua muerte de Dios en la conciencia, y del hombre en su «frenético parto del desnacer» (Xirau *dixit*) al querer remontarse con las palabras hasta más allá de su origen.

Poner turbia el agua por hacerla más profunda

Y, a fin de cuentas, qué fácil es describir oscuridades, opacidades. La sensación de profundidad es la ventaja del confundido: ver el infinito en un palmo de narices es mucho más fácil que mostrarlo en su menuda taracea de precisiones. Juego del adivino, del profeta falso, del mal poeta y del filósofo patidifuso, la oscuridad tiene cara de verdad oculta, de muchas ideas, de profundidad; es un ambiente en que se privilegian las teorías por sobre los datos, las armazones de palabras que refieren a palabras por encima de aquello despreciable que todos podemos ver. Para ser profundo, parece, bastaría con carecer de sentido común.

Es mucho más fácil, por laborioso que sea, ver en Gorostiza un cabalista, un gnóstico, que leerlo en su inasible claridad. Pero lo verdaderamente profundo deja ver sus alcances —y por eso es difícil lidiar con la claridad. La sorpresa de su nitidez ha sido magníficamente glosada por el alquimista Cuesta:

Imaginad a un ciego que recobra su vista en medio de un espacio que durante muchos años ha recorrido con el tacto en todas las direcciones. Su primera visión, que es también «una imagen atónica», ¿no será percibida como una nueva revelación de lo que su tacto se ha representado? ¿Y no le parecerá la luz tanto más intensa cuanto más se identifique lo que revela a los

ojos con las imágenes táctiles que sus ojos cultivaron en la oscuridad? Esta acumulación de lo visual y de lo táctil es la gracia para él, y no el descubrimiento de lo que nunca habría visto.

El semejante a sí mismo

Cuando Gorostiza terminó *Muerte sin fin* lo leyó a sus amigos en una pequeña reunión. Al salir, Jorge Cuesta le dijo a Ortiz de Montellano (¿o fue a otro?): «dudo que pueda volver a escribir algo». Tenía y no tenía razón. Gorostiza no volvió a terminar ningún poema (ni siquiera «Declaración de Bogotá», publicado en 1948), pero escribió páginas extraordinarias que deberían haber rematado con la culminación de un poema tan ambicioso como *Muerte sin fin*: «El semejante a sí mismo». Al parecer, este poema debía haber continuado la gran línea alegórica y desprender la conciencia del poeta del infierno de la incesante muerte para conducirlo a un purgatorio donde pueda, al menos, pretenderse «la fijación del ser, esto es, rehuir la muerte, encontrar la eternidad».

De los fragmentos del poema, seguramente algunos surgieron al mismo tiempo en que se escribía *Muerte sin fin* y, al parecer, no encontraron cabida en sus páginas debido a la diferencia de ímpetu y aliento. La mayoría de los fragmentos fueron escritos después. El poema buscaba ser una contraparte vital, encontrar una posibilidad de cesar la muerte, de fijar la vida en un punto certero.

Tal vez no se hayan terminado las partes del poema, pero la estructura que habría de seguir sí quedó fijada. Se trata de un poema escrito por apartados que se unirían más por su armazón intelectual que por la temática evidente de sus versos. Podemos con toda certeza afirmar que la influencia más importante es la de *The Waste Land* de T. S. Eliot. No sólo por la urdimbre de las partes sino porque es de Eliot el único epígrafe que fue escrito sobre los versos del poema y porque una de las partes, a veces, se titula «Muerte de fuego» y se concibió de modo semejante a la «Death by water» del poema eliotano. Escrupuloso por el orden como era, José Gorostiza tenía apuntados ya sus epígrafes en unas hojas aparte:

Muerte de Fuego

Epígrafes

1. Budha. Sermón del fuego.
2. Cantar de los cantares, 8-7
3. Apocalipsis 20-12 a 15
4. Goethe. Fausto. Idea de la Flammenthod.
5. Eliot. The Waste Land. I.-Burial of the Dead.

«That corpse you planted last year in your garden — Has it sprout?»

Cada uno de los cinco fragmentos precedidos de epígrafes de la Vita Nova²:

(Desde luego, Gorostiza citaba de memoria: la muerte de fuego del *Fausto* es «Flammentod»; el segundo de los versos citados de Eliot dice: «*has it begun to sprout?*», y es la *Vita Nuova*. Lo importante no son las erratas —¿habría que recordar que se trata de papeles personales?— sino que Gorostiza citaba de memoria, es decir, cargaba un mundo lleno de recuerdos bíblicos, de literatura clásica y de influencias contemporáneas.) Tal vez para el resto de sus contemporáneos la influencia literaria más evidente haya sido la de Paul Valéry, pero no para la poesía de madurez de Gorostiza, quien encontró en Eliot la justa idea de tradición y de modernidad. Las influencias no se muestran sólo en la concepción de las partes del poema, sino en la irrupción del lenguaje coloquial. *Muerte sin fin* es un poema abstracto y con pocas referencias coloquiales, a diferencia de «El semejante...» que, sin dejar de ser abstracto, continuamente recurre a referencias que quién sabe si Gorostiza hubiera siquiera imaginado antes en un poema suyo: el agua de horchata —que corregimos un poquito porque en el manuscrito dice «orchata»—, la piñata, las fritangas, el burgués que compara las nalgas de su mujer con un «flan a la vainilla», etc. Puede ser que, con la edad, con la sabiduría ganada y con —acaso— la fatiga de ser considerado un poeta solemne, haya decidido aligerar la carga de su adensada inteligencia recurriendo a objetos corrientes, a situaciones comunes. Lo cierto es que se trata

2. No se añade nada después de los dos puntos.

de un poema, fragmentario, sí, pero suficiente para descubrir que Gorostiza es un poeta con muchas facetas sin explorar.

Nota sobre un tema obligatorio

La principal frase del «Argumento» manuscrito dice claramente que «el tema principal es el amor.» Tal vez sea éste el tema más recurrente en todos los manuscritos y, sin embargo, Gorostiza no es un poeta marcadamente erótico. ¿De qué amor se trata? No sólo de Eros, sino también de las otras posibilidades desprendidas del cristiano leído en Platón: *filía* y, sobre todo, el ágape, el amor de la participación del espíritu. Es claro que de esta clase de impulso amoroso estaba lleno Gorostiza, de eso que se reconoce como respeto, compasión —por eso nunca pudo ser nietzscheano—, caridad, las virtudes más *demodé* para un hombre de este siglo —y que, paradójicamente, son las que lo convierten en un verdadero escritor contemporáneo, según la lección de Eliot: capaz de asumir la tradición y ponerse en perspectiva para situar los problemas más serios de la modernidad. No se trataba de una mera actitud, sino de un modo particular de vivir entre ideas propias y ajenas.

De estructura cristiana pero sin poder ser abiertamente religioso (y no es que fuera un criptocatólico: sencillamente, no se podía creer con los ojos cerrados a la inteligencia), con una educación tradicional y enfrentado a tiempos iconoclastas, Gorostiza es, de su generación, el poeta en que más claramente se lee el sino de los tiempos. Para él el amor nunca dejó de ser ese cúmulo de instrucciones cristianas, a la vez que enfrentaba —tenía que enfrentar— un hecho real: el amor es también asunto de la carne. En las páginas de un block personal de notas, donde iba poniendo en claro las ideas para «El semejante...», escribió una lista de tópicos a tratar:

1. - El tema amoroso escaso en literatura moderna y aun en trato corriente.- Idealizado por el romanticismo, cuando el psicoanálisis descubre el fondo sexual de su poesía, el hombre se siente avergonzado. La posición pagana.

2. - La atención a sí mismo necesaria para escribir el diario, desgarradora, sobre todo cuando se necesita olvidar, no cuando se coteja la alegría.

3. - Más sobre el hombre extraordinario, uniforme como el de militar, prestigio para conseguir el amor, anzuelo; no, el hombre común, pero no peyorativamente, sino como el orgullo máximo.- Sinceridad del sentimiento de pequeñez, pero no expresable en otras palabras, suena a «dejarse caer» para que lo levanten a uno. Las palabras iguales, pero la sinceridad diferente, debería advertirse.

4. - La «ridiculez» o «chocancia» en el sentido de una cortesía artificial e innecesaria. La espontaneidad exquisita. Por qué no lo advierte? Por otra parte, signo de una atención concentrada en el objeto de amor.³

Crítica de la actitud intelectual desde el punto de vista de la mujer. Orgullo demoníaco. La naturalidad del placer.

En el ideario del poema inconcluso, Gorostiza se sitúa como un hombre común de su tiempo, sin imposturas, sumergido en la divagación del amor posible, no en el maravilloso idilio del gran amante.

Al parecer (por las notas al margen, por las numeraciones y los señalamientos en los manuscritos) toda esta divagación habría de generar la parte «III.- Isla del cielo» de «El semejante...». Esta parte se compondría de sonetos concatenados, los mismos sonetos que aparecieron en 1948 (*Del poema frustrado*, bajo el título de «Presencia y fuga») y otros que no fueron terminados. Los publicados son sonetos en los que el poeta se interna intelectualmente, en la búsqueda del amor a través de la conciencia.

Dice el manuscrito:

Un soneto sobre

Qué hosco amor en su acritud acierta

Idea del amor como aspereza, acritud.- amor frío sin voces ni

3. Siguen unos fragmentos tachados.

pájaros —tenaz, obstinado, rencoroso—
[imagen del tiempo como pura combustión o fusión lenta.]

II

Porque se trata de salvarlo de la muerte, de sacarlo al placer de los sentidos —ojos que acarician, manos, boca—. Todo eso lo acaba en su propia combustión.- Arrancarlo de ahí y ponerlo en la inteligencia, donde dure. (Ver «Querella»⁴ en lo relativo.)

Los manuscritos añaden toda una compleja dimensión religiosa: el poeta busca el amor, en principio, de la amada pero luego pega un salto hacia las regiones abstractas de la inteligencia, en busca de una forma de amor más amplia. Continúa el manuscrito:

Sonetos

Busco en el jardín del lenguaje las voces que te recuerdan — hacen tu memoria, te reconstruyen, son tu eco— y te las doy.- Te llamo, según el momento, forma, isla, agua, nube —pero la gente no te reconoce.

Te quieren muerto. Fácil de adorar como un ídolo. Becerro de oro. Te quieren saber con boca y manos. Un solo hombre. Pe-reza. El trabajo de amar no lo comprenden.

Ellos no te aman. —Amar es conocer. = Atención profunda. Si te amaran podrían hallarte, como yo, en la isla, en el agua o en la nube, en donde ellos, los tontos, piensan que te escondo, pero en donde yo sé que te descubro.

Lo sorprendente es que, tratándose de sonetos y del tema amoroso, Gorostiza no haya caído en la más fácil tentación: tratar de convertir el petrarquismo (y esto incluye, por supuesto, desde Garcilaso hasta Quevedo, Góngora y sor Juana) en un asunto de sintaxis y vocabulario

4. Al parecer, un poema desaparecido llevaba ese título.

modernos. Gorostiza tuvo la capacidad de someter las tentaciones alegóricas a la problemática contemporánea de su conciencia, incapaz de restablecer, por la vía que Dios garantizaba, los vínculos trascendentes entre amor y mundo. El amor del que habla Gorostiza tiene por objeto primero a la amada y, como objeto final, al Dios muerto: «te quieren muerto. Fácil de adorar como un ídolo. Becerro de oro.» Hasta aquí, podríamos estar hablando todavía de la misma idea de *Muerte sin fin*. Sin embargo, Gorostiza quería escribir un poema que tuviera «por objeto la fijación del ser, esto es, *rebuir la muerte, encontrar la eternidad*».

SIN PERMISO DEL TIEMPO

Roger Metri

Apariencia

Imaginemos un vaso de agua. Un simple y solitario vaso de agua frente a nosotros. Su reflejo infinito en el vidrio y toda su inmortalidad. Personal y nostálgica. Las aguas que han transcurrido cuando se le mira, dependiendo de la arista. Si como Miguel de Unamuno pensáramos que «Dios es el productor de la inmortalidad», está el agua siendo observada como un producto de Dios o es tan solo agua. Quién la observa, acaso un poeta. Esa sola agua llena de su transparencia y diafanidad en su contexto de vaso refleja un instante su estadio inmortal encarcelada en su cuerpo de cristal. En ese vaso se podría decir, el poeta ha puesto su atención y cree percibir qué es la materia y qué es lo que la contiene. Pero si como Locke nos ha dicho que no existe la realidad sino una percepción de ella, el poeta no puede asegurar lo que ve, solo lo que percibe. Y piensa el poeta que ve la inmortalidad del agua por un atributo que Dios le ha dado a ese líquido, que por cierto, conforma la mayor parte de su cuerpo y la mayor parte del planeta, según la ciencia. El poeta sigue pensando, por pura conjetura, si ese vaso de agua es verdadero o un reflejo de sí mismo, de Dios, o si transita por un momento central de su inmortalidad. Por qué poner las esperanzas y las tribulaciones en un vaso de agua. Qué nos puede poner en el centro de esa inmortalidad, como el alma, si es en este tiempo o en otro, en esa línea de pensamiento que es el agua y el vaso del poeta que los mira. Lleg entonces el momento en que Dios, el productor de la inmortalidad, enfrenta al poeta y al vaso de agua con el fin que se dé ese instante en el centro del tiempo que los une. No

queremos asegurar que José Gorostiza estuvo predestinado a resolver la infinitud del tiempo del vaso de agua frente a él, de manera tan pedestre y fácil, pero no le quedaba otra opción que encarar la fachada del vaso y su contenido o tal vez el privilegio de su apariencia, y decidir por alargar conscientemente el anhelo de resolver el misterio ante sus ojos. Más en concreto está obligado, por su necesidad ontológica a la búsqueda de las respuestas, aún si no las halle. La apariencia es una facultad que se desarrolla sobre todo en los artistas y pensadores. Un poeta está obligado a esa búsqueda, aunque le corresponda a la ciencia las comprobaciones.

Si uno ve el sol durante su trayecto en la bóveda celeste, podría percibir que es el sol el que se desplaza de oriente a oeste, en un aparente movimiento de traslación y es el corazón de fuego del cielo el que se mueve. Ya la ciencia nos confirmó que era la tierra la que en su movimiento de rotación nos hace pensar y creer que el sol se desplaza. Así en la tarde vemos un sol que se pone y el poeta podría decir que es el alto corazón de la tarde. La ciencia nos dice que es solo el sol que se pone. Pero nadie despoja al poeta de su logro. Gorostiza diría que *desde su puesto de observación* solo percibe *matices de la significación* del vaso de agua. La ciencia querrá hacernos creer que un simple vaso de agua está frente a un poeta. En esos matices habrá pasadizos secretos, canales, túneles entre cavernas, pasillos oscuros y luminosos, altas torres y galerías donde esconderse. No podríamos, porque *el juego de espejos* va a hostigarnos incasablemente en ese vaso de agua. Veremos nuestra conciencia líquida correr de una astilla a otra confirmando la inmortalidad y el tiempo infinito del pasado, el presente silencioso y su complejo de recuerdo o el futuro infinito que aún no llega. Ulises fue un aparente mendigo para recobrar su reino. Suplantó su identidad para recobrar su futuro que tras veinte años mantuvo errante. Pero era un rey y su espejo de pobre. *Un juego de espejos* que le permite, en medio de su travesura, mirarse en sus dos extremos. Su pasado, presente y futuro posible. Gorostiza es él y el agua. Es Dios y ellos dos. Es Dios produciendo esa inmortalidad que son el agua y su espejo el poeta. Pero no sabemos del todo. Solo podemos imaginar que así es, y nos es válido pensarlo si queremos, como Platón pensó en todo lo que Sócrates dijo el último día de su vida antes de beber la cicuta y luego

lo escribió por él. Tenemos derecho a creer o no creer, pero en ese juego de apariencias que hay en *Muerte sin fin*, lo haremos, que hace ochenta años José Gorostiza genialmente escribiera; la ciencia nos asegurará que hay un poeta observando un vaso de agua y nosotros pensamos que Dios los construye con palabras para darles esa inmortalidad del instante. Ese instante que se vuelve infinito en el momento que traspasa su propia vida de instante y desafía cara a cara al agua y al poeta.

Arquitectura

Imaginemos también, si nos es dado el don de la imaginación, que el poeta discurre en su pensamiento que el agua y él necesitan de una forma para hacerse poema. José Gorostiza diría que es el desarrollo poético. Añade en «Notas sobre poesía» (prólogo a *Muerte sin fin* en su primera edición de Letras Mexicanas de 1964), tres planos para lograr dicho desarrollo: plástico, dinámico y el crecimiento poético. El primer plano se refiere a la vida interna del poema y en ese sentido, o queramos o no, más allá de su desarrollo mismo. Un soneto tiene catorce versos, y ciertas reglas numéricas de sílabas que se manejan de acuerdo a la tradición y su momento, y la serie de rimas que corresponden a esas reglas. El soneto se cumple en esos catorce versos, pero su grupo de imágenes estallan en sí mismas, cumplen sus propias leyes bajo un plano anterior, luminoso e incisivo, apunta el mismo José Gorostiza en la obra antes citada. La palabra, forma primordial de ese desarrollo, juega una diversidad de significados que se hermanan con el canto, y logra una visión múltiple más allá de su medición, acentos, imágenes, metáforas o retozos que se fulguran en su múltiple cuerpo que dará como resultado el ritmo que necesita. La forma en su desarrollo plástico muchas veces revela las influencias y débitos del poeta que escribe con sus pasados y contemporáneos. Quita la máscara de las obsesiones del poeta y cumple cabalmente sus preferencias estéticas o el dominio de la palabra y sus variaciones significativas, creando nuevas rutas que otros poetas habrán de seguir. Borges decía, retomando a antiguos valores, que escribimos todos un poema infinito que se va continuando

perennemente con la aportación hilada de la obra histórica de todos los que colaboran con él. Ese gran poema de la humanidad. El desarrollo dinámico se representa con el recorrido que el poema discurre equivalente al hombre mismo, nace, crece y muere. Pero el clímax puede encontrarse en varios puntos o ser varios clímax, varios puntos de inflexión que permiten como un canto lograr notas de elevada calidad vocal. Luego está el crecimiento poético que se reconoce en la maduración que el poema lleva en su trayectoria del alma propia hacia su destino. Ese camino es infranqueable, escogido por el poeta pero que se consume en las leyes intrínsecas del poema. José Gorostiza lleva estas tres leyes personales con ingenio e inteligencia en *Muerte sin fin*, y con gran elegancia y honor. Las puertas de la poesía clásica y sus herencias se identifican a lo largo del poema. No mencionaremos a propósito que no es el número de versos que cuentan más de setecientos, del grupo de ellos que se separan numéricamente, ni los espacios en blanco. Tampoco las herencias clásicas que vienen en forma de heptasílabos y endecasílabos, silvas o alejandrinos que son ya parte de la tradición del Siglo de Oro español, Quevedo, Góngora o sor Juana Inés de la Cruz, la décima Musa, Gonzalo de Berceo, Marlowe, Shakespeare o Milton con versos blancos, pentasílabos y heptasílabos, o pares mexicanos como Juan José Tablada y el dominio del haiku, que viene a hacer la pausa del aliento manejado por José Gorostiza en los apartados previos. Ni la forma de monólogo, expositiva o no, que le antecede en ejemplo de proverbios bíblicos, y nos hace recordar la España o Europa medievales con sus danzas y juglares, coplas, corridos populares y música en las calles. Tampoco que definamos que es un poema existencialista o filosófico que ya está precisado por tantos especialistas y otros poetas. En el poema el autor asume una confesión, monologada o expuesta, confesión caminada hacia Platón, Sócrates, Parménides, Heráclito, Heidegger o el mismo Nietzsche. Lo asume el yo de Gorostiza, o la voz poética que crea, cuando se enfrenta al agua, al vaso de agua, contenido y recipiente, que son dos entes separados pero también son espejo, ligados por un Dios. Poeta y agua se necesitan para existir en el poema o no tendrían sentido. Porque el agua, o el vaso de agua, hacen que el poeta

cobre conciencia de sí, y crea una atmósfera clerical para esa confesión, y le da un principio y un término al poema, porque tiene que decir lo suficiente sobre ellos dos, agua y poeta, para develarnos el sueño o la alucinación despierta, duermevela que despliega el antecedente del hallazgo poético. Apunta José Gorostiza:

Más nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha;
presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto
el plan de su fatiga.
Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
así, aun de su cansancio, extrae
largas cintas de sorpresas
hasta que -hijo de su misma muerte-
siente que su fatiga se fatiga,
y sueña que su sueño se repite,
muerte sin fin de una obstinada muerte.

José Gorostiza es circular y recurrente, más esa recurrencia necesaria que emite reafirmaciones profundas, emblemáticas, bellamente logradas y con inflexiones rítmicas providenciales. Concreta su propia teoría del poema como una construcción organizada estratégicamente y con toda la inteligencia puesta en el objeto poético, y la pone al servicio de la forma. Él mismo afirmaba que una treintena de composiciones poéticas no hacen un libro de poemas. Se aleja de Shelley a quien refiere en «Notas sobre poesía», que observaba la poca importancia que tiene la forma porque era suficiente una serie de composiciones poéticas para crear un poema, a lo que José Gorostiza afirmaría que es imposible tener un poema sin la unidad arquitectónica, como una casa donde no estén conectados para funcionar habitaciones, sala, comedor, estancia de espera, cocina, baños y cada espacio sea independiente y fungiera como un todo sin importar que la casa se habita en su conjunto, como un todo de partes articuladas

para funcionar. Para él, Gorostiza, la falta de forma era una «pérdida para la poesía».

Muerte sin fin, el poema más organizado y brillante de José Gorostiza, y uno de los poemas más importantes de la literatura mexicana y universal, reboza de belleza en forma y contenido, como el agua del vaso que observa un poeta y observa al poeta, en un instante presente donde Dios le confirma a ambos, continuamente y sin pausa:

en la red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente.

La forma, los tres planos, coinciden felizmente con lo que se dice y afortunadas imágenes cierran la brecha con el fondo, para que casi al final, las piedras preciosas regresen a su estado mineral y a sus nidos subterráneos. Lento caminan a la impúbera menta de boca helada, y con ellas al poeta y su vaso de agua.

El tiempo

Cuando Aquiles consulta con su madre, la diosa Ceres, si debería ir a Troya y luchar al lado de los griegos, esta le tiene una disyuntiva. Esa disyuntiva es la esencial pregunta que el hombre se hace en la historia. Le dice que si se queda en Grecia seguramente encontrará una esposa, tendrá hijos y estos otros hijos, y por algunas generaciones será recordado hasta que la memoria de su descendencia alcance. Pero si hacía el viaje, si cruzara el Ponto, allá morirá. Has de encontrar en esas tierras lejanas e inhóspitas la muerte. Si así fuera el trazo de su destino una vez tomada la decisión, entonces se volvería inmortal y generaciones tras generaciones cantarían sus hazañas, y la historia del hombre lo pondría

en los anales de las gestas que los hombres hayan librado. Y así, Aquiles se inscribió en *La Ilíada*. El espejo de este pasaje es, nada menos, nada más, la gran interrogante del hombre y el tiempo. Nuestro anhelo de ser eternos y no querer morir aunque sabemos que al final la muerte sea insoslayable. Paz dice, «nosotros somos el tiempo». En ese punto Aquiles está en su presente frente a su madre. Hay un infinito de instantes en su pasado, inclusive antes que su madre lo haya sumergido en el lago Estigia, antes de nacer y antes de todo. Y hay otro infinito posterior que hará que lo recuerden sus herederos o se volverá inmortal y se le cantará por siempre. Hoy le cantamos. Esa teoría de Borges, entonces es verdad, se cumple.

Gorostiza está frente al vaso de agua. Es su presente. Se pregunta sobre él y su identidad. Tiene un pasado que va desglosando con sabiduría y belleza verso a verso. Y tiene un destino que conoce. La muerte. Una muerte que acecha en el vaso o, acaso si lo percibe o intuye, detrás de él o tal vez en él. En la pregunta el poeta se mezcla con el agua, o el vaso, y se funde y confunde con ella. Como san Pablo muere en cada instante que la mira. Muere sin fin. Entonces los instantes del pasado y el porvenir se vuelven infinitos, porque los primeros son desde antes de su memoria al nacer, todo ese olvido que ha coleccionado conscientemente, y los instantes que desconoce inclusive que se coleccionan antes de su nacimiento. Y los instantes que vendrán desde el mismo momento que su presente frente al vaso de agua se agote. En la pregunta, también, el poeta José Gorostiza tiene incertidumbres y esperanzas, retos que emprende ante lo inevitable. Entre soñar y el paso del sueño, el poeta discurre para confirmar su zozobra del camino infinito a su futuro. Infinito y por lo tanto fatigante y, de forma irremediable, mira el camino largo que le espera, solo frente al vaso de agua, contenido y continente, cuerpo y espíritu del poeta, reflejo y espejo, nos dice que en plena marcha ve el término inminente, la muerte, el tiempo infinito a su porvenir, el destino. El destino y la forma de enfrentarlo. Es un sueño o es la realidad. Es el cansancio o el duermevela. Las fronteras de la luz arriban al silencio del poeta frente al vaso de

agua. Y duda. «Mas nada ocurre, no sólo este sueño / desorbitado». Y también la fluctuación del quebranto.

Porque en el lento instante del quebranto
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte.

José Gorostiza, como diría Borges del instante, ese instante que aún no se mueve ni al pasado infinito ni al provenir infinito, entre el vaso de agua y sus ojos, que se miran, y tienen forma solo cuando el agua está en el vaso, porque si cae se derrama y pierde todo, identidad y forma; sentados ante Dios, un dios inasible que los ahoga, y ese instante dice todo sobre ellos.

Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que se alarga al arrebató de su brasa,
cuanto más hondo hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada, al azar.

Si prestamos atención a esa idea de Paz de que somos el tiempo, y luego la cristiana, de que estamos hechos a la imagen de Dios, somos también el agua y el vaso y ese tiempo.

Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras.

Así nos afirma: «Es un vaso de tiempo que nos iza / en sus azules botareles de aire / y nos pone su máscara grandiosa».

Gorostiza es un hallazgo continuo de tiempo, hecho de palabras y belleza.

Muerta muerte

Morimos todos los días, nos dice san Pablo. Es esa *Muerte sin fin* de la que nos habla Gorostiza acaso. No podemos precisar, pero está la resurrección cristiana, la transmigración de las almas, de la inmortalidad que nos dice Borges tomado de Miguel de Unamuno que a la vez es producto que pasa por muchos pensadores pero inicia en las preocupaciones de Platón. «El progreso del alma infinita» de John Donne. Los orientales y sus vidas trashumantes. En todos los casos Dios como el productor de esa eternidad. Es verdad que no queremos morir, más es inevitable la muerte y nos pone entre el deseo de la inmortalidad, una forma intelectual de proseguir con la vida o que canten nuestros actos heroicos durante siglos. Esa fue la gran apuesta de Aquiles luego de hablar con su madre. Fue a Troya, luchó, se enojó por la posesión y disputa de una mujer, mujer de la que se enamoró, mujer que fue la causante de que su primo Paris le asestara una flecha en el talón sin saber que era el único punto mortal del héroe. Entre las tinieblas de la precisión y el azar, la historia va dando en el blanco. José Gorostiza lo va develando en su poema que ahora vamos siguiendo. Dice Borges que el lenguaje es una creación estética. Gorostiza lo logra con creces. Apuesta, como Aquiles con su talón, a construir la muerte sin fin, usando todos sus conocimientos y todas sus ideas. Como un día Virgilio nos hizo sentir, en el pasaje de Eneas y la Sibila, la gran oscuridad que se siente al caminar en la noche solitaria hacia lo desconocido, mas tenemos noticias de ello, lo presentimos, no es del todo desconocido. Tal vez no lo hemos experimentado, pero lo sabemos. «Iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra». Qué forma más bella de decir con poesía cuanto construimos con el lenguaje. Así Gorostiza nos toma de la mano y recorremos sus pasadizos, sus puentes, las catacumbas, los castillos, oscuros,

nosotros y sus espacios. «Porque los bellos seres que transitan / por el sopor añoso de la tierra / -¡trasgos de sangre, libres, / en la pantalla de un sueño impuro!- / todos se dan a un frenesí de muerte». Y continúa: «Porque en el lento instante del quebranto, / cuando los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero / y en la pira arrogante de la forma / se abrasan, consumidos por su muerte», tiene claro nuestro poeta la irremediable llegada de la *Muerte sin fin*, y ha de saber o suponerlo, ante lo forzoso y fatal de su llegada. Intelectualmente la enfrenta, la sigue y le canta. En un hecho insólito la enfrenta, le habla de tú a tú, conforme se va cerrando el crepúsculo, el punto donde vida y muerte se van a encontrar, y la increpa: «putilla de rubor helado».

Si todos vamos a morir, que sea con esa lucha hermosa del intelecto y sus batallas con el hecho estético. Hecho con el que se hacen inmortales los poetas cada vez que los releemos. Como deberíamos hacer constantemente con *Muerte sin fin* de José Gorostiza. En una concordancia con su generación, Villaurrutia, Pellicer, y el resto de los Contemporáneos, el poeta sigue arriesgando por los ángeles, aunque añore a los mortales. «Un desplome de ángeles caídos / a la delicia intacta de su peso». A ochenta años estarán soñando no con los ángeles, sino con los mortales.

¡Oh inteligencia!

Soledad en llamas. Genial forma de definirla. José Gorostiza recoge la herencia lingüística de nuestro idioma, retoma algunos versos y métricas de otros idiomas, y le da la cadencia de un tiempo en el que los poetas discutían mantener el hilo de la tradición o romper con ella. Los estridentistas pugnaban por el segundo camino y el grupo de Gorostiza por el primero. Y lo consiguen bien. Ochenta años después seguimos celebrando *Muerte sin fin* como el gran poema que es. Dios de por medio, el vaso de agua y el poeta, forman una tríada que no se diluye a lo largo del camino del poema. Al contrario, se consolida y comprueba: es el tiempo, es el agua, es el poeta. Dios el productor de la inmortalidad. «Quizá Dios sea un vaso de tiempo que nos sostiene. Y el núcleo

de esa alegría no es sino un sueño. Es un sueño que se mira y sueña su repetición. Y la inteligencia es una con su dios».

Estamos ante un panorama desolador pero gozoso. El poeta trata de explicarnos la identidad del agua, su propia identidad, en presencia de Dios. Pero su monólogo interno es una voz que resuena en nosotros los lectores y fija su atención en involucrarnos en ese círculo que es parte de la vida pero que se acerca a su contraria e igual, la muerte. Solo con la inteligencia del poeta podemos llegar a estas conclusiones. Él nos lleva como Virgilio a Dante por ese camino oscuro entre palabras luminosas, cuerpo de luz, y moriremos infinitamente para dar paso a la redención que desde los proverbios el poeta nos puso como reto.

Este es un poema magistral, donde imaginamos nuestro sueño de ser, porque su perfección nos los exige.

Ochenta años y sigue la inmortalidad de *Muerte sin fin*.

GOROSTIZA Y LA POESÍA EN TABASCO

Beatriz Pérez Pereda

I

La tríada de poetas tabasqueños consagrados, a la que pertenece José Gorostiza al lado de Carlos Pellicer y José Carlos Becerra, sigue teniendo un gran peso en las generaciones de poetas que escribieron y escriben poesía después de ellos, todos fueron y son mirados a la luz, o bajo la sombra, de esta trinidad. La leyenda de que el meridiano de la poesía pasa por Tabasco se debe en parte a la escritura de *Muerte sin fin*, poema con un lugar privilegiado en las letras mexicanas, donde es difícil ganarse un lugar y más con una obra breve seguida de un definitivo silencio; sin embargo José Gorostiza lo logró con este poema del que ahora celebramos ochenta años de su publicación y que se ha ganado todos los adjetivos preciados que cualquier poeta querría para su obra: un poema perfecto, filosófico, metafísico, religioso, fundacional, intelectual, racional, además, es comparado con otros importantes poemas como *Primero sueño* de sor Juana, *Soledades* y el *Polifemo* de Góngora o *Cementerio marino* de Valéry, un poema con mil lecturas, un poema total. Todos estos adjetivos también han logrado que en Tabasco, José Gorostiza y *Muerte sin fin* sean menos leídos que Pellicer o Becerra, la imagen que venía a mi mente antes de leer este poema por primera vez, era la de una catedral enorme, ornamentada de manera bella pero intimidante, a la que había que entrar con mucho respeto, de puntillas, sin hacer mucho ruido y no muy seguros de cuál sería la experiencia que ahí dentro viviríamos.

Recitar a Pellicer de niños en el colegio: *Para qué me diste las manos llenas de color... Entre todas las flores, señoras y señores...* los lunes en el homenaje, pintar paisajes que se correspondan con la luz y los colores de sus versos, es algo que casi todos los tabasqueños hemos experimentado; luego, en la juventud, nos sentimos más cercanos y cómodos con Becerra y su aura de poeta trágico, y también con sus poemas nostálgicos y de versos largos, poemas donde muchachos le dicen a sus amadas *Llárame por la tarde al teléfono, a cualquier número cuyas cifras sumen un corazón*; pero con José Gorostiza ocurre otro fenómeno totalmente distinto, es un poeta que leemos bajo nuestro propio riesgo, en soledad y en adultez, en el que nos adentramos seguros de que será una proeza, una lucha que pondrá a prueba nuestra inteligencia y fuerza. En la educación básica el contacto es con *Canciones para cantar en las barcas*, pero llegar a *Muerte sin fin* es una elección personal, un poema del que no basta una sola lectura y para la cual incluso buscamos ayuda (otros lectores más experimentados, ensayos sobre el tema...) porque la pregunta de fondo es ¿estaré entendiendo el poema? Nuestra naturaleza tropical se intimida ante el rigor de Gorostiza, los adjetivos de complejo, hermético o difícil, tan repetidos y asociados al poema en cuestión, predisponen la lectura y pueden llegar hasta a entorpecerla.

Entonces, cómo empezar a leer un poema que ha sido interpretado, estudiado, diseccionado y criticado por personajes como Octavio Paz, Salvador Elizondo, Salvador Novo, Emma Godoy, Juan Gelpí, Samuel Gordon, José Emilio Pacheco, Gabriel Zaid y muchos, de verdad muchos más; qué decir luego de ensayos como los de Barreda, Dauster, Debicki, Dehennin, o del estudio exhaustivo de Arturo Cantú: *En la red de cristal. Muerte sin fin* no es solo un poema complejo, también resulta complejo abordarlo ochenta años después de su publicación. Álvaro Ruiz Abreu, gran conocedor de la poesía tabasqueña, en el ensayo «Gorostiza y Pellicer: poetas de la soledad», nos dice:

Hombre introvertido cuyo mérito distintivo fue el silencio y la parquedad de su escritura, Gorostiza es, en la acción poética y en la vida, lo contrario de Pellicer. Mientras éste le pedía al ver-

so libertad, luz para sobrevivir, Gorostiza le exige profundidad, inmersión en los laberintos de la filosofía, del yo, de Dios.

Y sí, el tabasqueño promedio está deslumbrado por la naturaleza, es tanto el sol, el verde y el calor, literal y metafóricamente, que ese mismo deslumbramiento es a la vez la comunicación y comunión directa con la naturaleza, con un Dios con quien no dialogamos desde la filosofía sino desde el asombro. La naturaleza misma es una constatación de ese Dios que es vaso, forma, inteligencia, y también locura y muerte para Gorostiza. Emmanuel Carballo ya lo dijo «Gorostiza no es tabasqueño ni es un vecino de Aguascalientes, sino un hombre universal»; habría que agregar que Gorostiza no fue un hombre seducido por el trópico, ni siquiera totalmente en las *Canciones*, no es un poeta del mediodía como su amigo Pellicer, sino un poeta más bien crepuscular, y también un poeta de la frustración, entendiéndolo por ello imposibilidad que no mediocridad, principalmente en *Muerte sin fin*, pero no solo ahí, sino también en *Del poema frustrado*, basta citar un ejemplo, en el poema «Preludio» dice: *Esa palabra que jamás se asoma / a tu idioma cantado de preguntas, / esa, desfalleciente, / que se hiela en el aire de tu voz...*, uno se puede imaginar las penurias intelectuales y espirituales, la imposibilidad de la perfección que acosaba a Gorostiza, «un hombre vuelto sobre sí mismo», acota Ruiz Abreu en el ensayo citado.

¿Pero en verdad *Muerte sin fin* es un poema tan complejo, tan difícil de asir? La respuesta es ambigua e incluso contradictoria, fiel a la naturaleza del poema, del cual uno de sus signos distintivos es la dualidad, la contradicción a través del oxímoron y la paradoja, tendríamos que decir que sí, su complejidad probablemente radica en la sintaxis y en la correspondencia entre las diversas partes de su estructura, pero al mismo tiempo la precisión y claridad de sus imágenes lo hace un poema diáfano. Jorge Fernández Granados en «Dos contemporáneos, José Gorostiza y su *Muerte sin fin*», enfatiza:

Se dice que hay hermetismo en él [*Muerte sin fin*]. A mí no me lo parece. Es coherente y clarísimo. Hay momentos, incluso,

de entusiasmada reiteración en lo que sostiene [...] Para mí el centro de su poder y de –si es que lo hay– su enigma es lo que dice con toda claridad.

Al inicio mencionaba que *Muerte sin fin* es como una catedral a la que se entra de puntillas, sí, la cautela al abordar a Gorostiza también viene de la intuición de que será una lectura agotadora, que despertará en nosotros preguntas que quizá no nos habíamos atrevido a formular directamente. La veta del poema filosófico, del poema escrito desde o por lo menos priorizando la inteligencia, la racionalidad, no es tan común en México, y mucho menos es la poesía que más lectores tiene. Preguntarnos por el ser, por el origen y destino de la existencia humana, por la palabra y su forma, por Dios, preguntarnos por la creación y también por la descreación como menciona muchas veces Cantú en su estudio, no es asunto menor ni fácil de encarar, porque como Fernández Granados dice al final de su texto «...y llegamos al sorprendente final exhaustos, pero no de fatiga sino de conciencia».

II

Gorostiza y Marquines: la putilla del rubor helado en *Duros pensamientos zarpan al anochecer en barcos de hierro*

De los poetas nacidos en los cincuenta en Tabasco, Ciprián Cabrera Jaso y Teodosio García Ruiz son dos de los más notables; ambos ya fallecidos, se distinguieron por construir una poética propia con relación al discurso de sus antecesores, es decir, de la trinidad Pellicer-Gorostiza-Becerra. Teodosio García Ruiz nos legó una poesía con un color muy cercano a lo tabasqueño, a lo tropical pero no de corte pelliceriano, sino otra forma de lo que ocurre en las calles, en los mercados, en la costa petrolera; de él se ha dicho que es el poeta más tabasqueño debido a los temas y juegos coloquiales que incluyó en sus poemarios. Por su parte, Cabrera Jaso, quien en 2011 recibió la aceptación como

integrante de la Academia Mexicana de la Lengua, de él Vicente Quiarte dijo: «...era un extraño ejemplar en la república de las letras, por su versatilidad, cultivó varios géneros literarios, pero también por no tener enemigos, ni odios». Cabrera Jasso construyó una poética de las sombras y de la búsqueda de la trascendencia o la divinidad desde el abismo, algunos de sus títulos lo demuestran a simple vista: *Trilogía de sombras*, *Diario de muertos*, *Diez poemas para encontrar un poco de luz*, *Devastaciones del barbasco*, *Los enebros*, *Los dones del insomnio*, entre otros. Quizás este tono oscuro, la búsqueda del sentido de la vida, pudiera acercarlo a Gorostiza, sin embargo, la ruta de Cabrera Jasso era otra y sus obsesiones y preocupaciones no estaban teñidas con la intención de «racionalidad inteligente» del autor de *Muerte sin fin*.

El relevo de esa generación fueron los escritores nacidos en los sesenta: Francisco Magaña, Níger Madrigal y Jeremías Marquines, son los poetas más destacados por el número de publicaciones, premios, estímulos y presencia en la comunidad de escritores, local, nacional e internacional. Hay más escritores, mis palabras son sesgadas al mencionar solo a estos que son los más representativos desde mi visión.

Continúo. De estos poetas nacidos en la década de los sesenta, es Jeremías Marquines quien alza la mano y asume un diálogo directo con la tradición del menos tabasqueño de los poetas tabasqueños: José Gorostiza. Todos los poetas nacidos en estas tierras tienen que sacudirse la influencia de Pellicer, Gorostiza y Becerra; saben que serán comparados y que serán clasificados según su filiación con alguno de ellos, y esto no lo digo en un sentido negativo, el legado de estos tres hombres es permanente, su contribución a la literatura es invaluable y nos han dotado de un pasado poético, de una tradición.

Jeremías Marquines (1968), empezó a publicar en los noventa, su primer poemario fue *El ojo es una alcándara de luz en los espejos*, editado por Tierra Adentro, y la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco publicó su *Obra Poética* (1996-2012) en 2013. Marquines ha sintetizado muy bien la influencia de Gorostiza, escribió un poemario de título *Duros pensamientos zarpan al anochecer en barcos de hierro* (2012), donde conversa con Gorostiza.

—Anda vámonos al diablo —me dijo.
Arriba de nosotros estaba lo eterno colgando como un
triste sueño.

Marquines se identifica por los títulos largos, desbordantes y con la sintaxis dislocada: *De más antes miraba los todos muertos*; *Varias especies de animales extraños cubiertos de piel jugando en una cueva con un pico mientras Richard Dadd observa desde un calabozo de Bethlem*, por citar algunos ejemplos de sus títulos que ya adelantan el cuerpo del poemario; quizá su título más directo sea *Acapulco Golden*, libro que le mereció el Premio de Poesía Aguascalientes.

El impacto de la selva, del clima tropical, exuberante y abrumador, tiene una influencia notable si bien no identificable de primera mano en Marquines, es decir, han quedado atrás las referencias a la vegetación, a los guayacanes y macuilíes, a la mítica ceiba, jaguares, monos y manatíes, pero la influencia está ahí, es innegable, además de que es difícil escapar a ella, pero esa influencia del paisaje y el clima tropical ha mutado en una escritura condensada, sensual, nada sutil sino que utiliza la intensidad, la pasión y el adjetivo sin miedo. La poesía tabasqueña tiene mucho de río, la entidad está surcada por ellos, ríos caudalosos, peligrosos, son frecuentes los episodios de inundaciones, bien lo dijo ya Pellicer: «somos más agua que tierra».

La poesía de Jeremías Marquines tiene mucho de río, en el sentido de la sensualidad del agua y de su fuerza, y también del comportamiento tenaz de los ríos que se abren camino en silencio pero violentamente, lo mismo embelleciendo todo a su paso que destruyéndolo. Marquines generalmente construye versos violentos, con la violencia de lo que nos golpea con su belleza, crueldad o verdad; versos largos como brazos de ríos que crecen en la noche y nos envuelven con suavidad hasta que nos damos cuenta que tenemos el agua al cuello, un agua llena de peligrosos seres y de una profundidad insospechada.

En *Duros pensamientos* uno de los motivos es el mar y los desaparecidos, Marquines elige a Gorostiza y el final de *Muerte sin fin* para comenzar el diálogo, una conversación que, aunque Jeremías no lo

menciona directamente, se centra en la violencia en Guerrero, su lugar de residencia en aquel entonces, en personas desaparecidas por el crimen organizado y el narcotráfico. En este mundo de horror, donde se convive con la muerte, la muerte violenta, el cuestionarse sobre el sentido de la vida se vuelve un tema cotidiano. Anda, vámonos al diablo, sí, no hay opciones, en una realidad como la que describe Marquines, que aún es vigente, y tristemente a la fecha ha aumentado su horror, todo es negado y el escenario se parece mucho a ese mundo caótico que sueña un Dios niño y que solo puede terminar destruyendo el sueño y a quien lo sueña.

Recordemos que en la última parte de *Muerte sin fin* la forma, la materia, el sueño, todo lo que existe, ha sido destruido, descreado, va desapareciendo, replegándose, incluso el Dios creador y la inteligencia se han separado y solo ya, sobre las grandes aguas, / flota el espíritu de Dios que gime / con un llanto más llanto aún que el llanto... y la canción última es una confirmación de esa destrucción donde el poeta ya desilusionado, harto de todo, prefiere irse con el Diablo, seguro de que toda forma es estéril.

En la red de cristal, Cantú describe así lo que sucede en el noveno canto:

Pero al abandonarse la propia forma a su muerte, el sueño del mundo se retrotrae a la nada, el mundo se descrea, el sueño se desvanece. El proceso de «descreación» da lugar al desfile de todos los seres del mundo, que retroceden a la nada a lo largo del canto noveno [...]; y la forma en sí que es Dios mismo, el Dios inexperto que soñó el sueño del mundo, desaparece también con la desaparición de todas las cosas.

Según se acerca el final de *Duros pensamientos* la interpelación a Gorostiza se vuelve más directa, como si quisiera obtener del poeta una respuesta para vivir el caos de la realidad, porque en la realidad del poema que escribe Marquines el hombre es un colapso que se ahoga con sus manos mismas; en el último poema el tono es casi de reclamo, o de impotencia: A ese Gorostiza si lo ven, díganle que el cielo es un es-

combral vacío, que Dios tiene –como una cancioncilla triste– el rostro descarapelado.

Jeremías Marquines cierra con un homenaje que demuestra su admiración: «a ese Gorostiza, díganle que aquí, después de él, no. No ocurre nada». Porque para él, después de *Muerte sin fin* se cierra una época, una etapa en la poesía mexicana, la de los Contemporáneos, pero quizá también nos dice que después de Gorostiza, el rigor y la forma premeditada en un poema largo no han vuelto a suceder con la misma altura.

DE MUERTE SIN FIN A PRIMERO SUEÑO

Gilberto Prado Galán

Buscar parentesco entre *Muerte sin fin* y *Primero sueño* es tarea obligada a partir de la consideración de que ambos poemas son, como experiencias verbales relacionadas con el saber filosófico, cumbres de la lírica mexicana. El poema de sor Juana evidencia la reflexión (y el desamparo) del espíritu individual en el mundo mientras que *Muerte sin fin* es, por otra parte, un mapa expresivo en donde los seres todos son puestos de pie y aniquilados con parejo asombro. En la monja mexicana, como en Kant, el sol de la filosofía es el conocimiento como frustránea ambición de comprenderlo todo. En el poema de Gorostiza el tema eje, la médula del organismo vivo, es el despliegue del mundo (*desde el mar hasta la alta nube* menoscabada *con el vuelo del pájaro*) y su posterior desvanecimiento donde solo queda *el espíritu de Dios* desolado y sin porvenir ninguno. El poeta inventa un mundo para decir en él, con metáforas y a saco, su concepción filosófica, su pasmo ante lo que sucede. En *Primero sueño* la presencia de sor Juana como hacedora o, mejor, como decidora es perceptible a través de la forma verbal *digo* que surca todas las aguas del escritural océano (47, 226, 328, 399, 460, 690, 795 vv). En *Muerte sin fin* el poeta es advertido, como primera persona, en los crepúsculos inicial y último: *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga*, y *Desde mis ojos insomnes / mi muerte me está acechando*. Existe, en algunos segmentos, una conciencia englobante que convoca a quien escribe: *que a través de su nítida substancia / nos permite mirar*, o *ay, una nada más, estéril, agria, / con Él, conmigo, con nosotros tres*; etcétera. Mas las similitudes de los corazones verbales trascienden, incluso, la estrechez de la mesa de disección temática. Hay

en el poema de José Gorostiza estrategias compositivas que evidencian, por lo menos, la admiración a la sabiduría sorjuanina.

1. ¿En qué forma está presente *Primero sueño* en *Muerte sin fin*?, ¿en qué estancias se advierte la semejanza de lo que Dámaso Alonso denomina «troquelaciones idiomáticas»? En esto radica la felicidad de un poema que ha logrado volar sobre las alas de los siglos: su estructura y sus acordes resuenan o aparecen, así sea insinuados, en obras posteriores de inobjetable importancia. Si el estilo es, como quieren los estructuralistas, sistema de combinaciones probabilísticas, las combinaciones elegidas por sor Juana para construir *Primero sueño* han sido asimiladas por el autor de *Muerte sin fin*. Es posible citar algunas voces que han sido articuladas en los dos poemas: tardo («Con tardo vuelo y canto, del oído» —*Primero sueño*— y «como en un tardo tiempo de crepúsculo» —*Muerte sin fin*—), tornasol («tornasol que concita» —*Primero sueño*— y «está en su orbe tornasol soñando», —*Muerte sin fin*—), etcétera. Entre menos común sea una palabra más sentido reviste para pesquisas acaso estériles: amamos la palabra cingulo por la vida que le dio López Velarde, pero también participa en *Primero sueño*. A tres siglos esta repetición lexical no resulta sospechosa: la lengua es patrimonio común de los hablantes, tesoro para ser saqueado. Así, el intento primero de descubrir voquibles hermanos en los sabios poemas resulta tarea engañosa, tal vez inútil. Otra cosa sucede con los engranajes y mecanismos gramaticales que infunden vida a los poemas: la amplificación sintáctica, esa manía de entremeter, con sutiles tornillos, cláusulas incidentales que prolongan la felicidad del desenlace presentido, es un rasgo barroco que ilumina retazos de ambos cuerpos escritos: a veces mediante guiones o a través de la media luna de los paréntesis o combinando estos recursos (como en el célebre periodo del «Intermezzo de las pirámides» —en la terminología de Alfonso Méndez Plancarte—), o como en este racimo de versos en los que se responde, con admirable sentido de la correspondencia sintáctica:

Un coagulado azul de lontananza,
un circundante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo
que mana en lentas ondas de estatura

entre fiebres y llagas;
en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,

ay, incapaz de cohesión, al suelo!
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,

se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua.

Así debería leerse en orden lógico:

1) en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su
enojo,

2) en donde el ojo de agua de su cuerpo
se redondea como una cifra generosa,

3) en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!
se pone en pie, veraz, como una estatua.

Los paréntesis y los guiones son, pues, recursos que retardan la intensidad del gozo en los poemas.

El sentido que poseen los paréntesis en *Primero sueño* ya fue explicado por Pedro Álvarez de Lugo: «Con gran propiedad se llama paréntesis de la vida aquella parte de ella en que, descansando el cuerpo con el sueño, se hallan los sentidos corporales del que ejercicio tienen

ordinario [...] si privados no, al menos suspendidos». Y en *Muerte sin fin* el propósito de la interrupción parentética no es distinto, porque en el interior de la obra se reconoce que «...nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha». Mas el alcance del sueño gorostiano, como se puede ver, trasciende las lindes enemigas del individuo. Es el mismo hacedor del universo quien sueña que su sueño se repite.

Hay más: el tono admirativo es excepción en *Primero sueño* (¡Oh de la Majestad pensión gravosa, / que aun el menor descuido no perdona!, / ¡que así del mal el bien tal vez se saca! y ¡Oh, aunque repetida, / nunca bastante bien sabida / merced, pues ignorada / en lo poco apreciada / parece, o en lo mal correspondida!); en *Muerte sin fin*, como exaltación en la primera parte y como lamento en la segunda, campean de admiración los signos.

2. Hay, no obstante, versos de ambos poemas en donde el parentesco es innegable. Lo que Méndez Plancarte denomina simetría perfecta de sus antítesis bipartidas («sus velas leves y sus quillas graves») guarda estrecha relación con «los himnos claros y los roncros trenos» (*Muerte sin fin*). La antítesis solo es conseguida si se considera, sinestesia mediante, a la claridad como sinónimo de agudeza: «Los himnos agudos y los roncros trenos». El recipiente posee de construcción la misma forma.

José Gorostiza acuñó, en el ocaso de su altísimo poema: «cuando todo —por fin— lo que anda o reptá / y todo lo que vuela o nada, todo, / se encoge en un crujir de mariposas». Sor Juana en su poema: «El sueño todo, en fin, lo poseía; / todo, en fin, el silencio lo ocupaba». Aquí es inocultable la correspondencia. Lo mismo sucede con esos pasajes gemelos en donde destaca la presencia silenciosa de los peces. Tras la invasión de la noche el sueño empieza a gestarse. En el sueño la imagen del silencio es proyectada por todas las creaturas. Y en ese silencio tenaz ningún sacrílego ruido quebranta el sosiego. Los peces son privilegiados por sor Juana porque son doblemente mudos: mutismo natural más mutismo que procede del sueño. En *Muerte sin fin* los peces son los primeros seres vivos (excepto el hombre) en desandar su ruta:

«Porque el hombre descubre en sus silencios / que el hermoso lenguaje se le agosta / en el minuto mismo del quebranto, / cuando los peces todos / que en cautelosas órbitas discurren / como estrellas de escamas, diminutas, / por la entumida noche submarina...». Los peces son, en la escala filogenética, primeros moradores del mundo. Gorostiza respeta aquí el sentido de la gradación que animó el evolucionismo creacionista de la primera parte («desde el mar...»). De los peces se transita a los mamíferos (el tigre, los ciervos, el cordero, el león), y después hacia las aves (el búho, la alondra, la golondrina, el gorrión) para culminar con los reptiles. El búho (Ascálafo) no es sino el «...parlero / ministro de Plutón» en sor Juana. Lo que interesa aquí es que, en la prosificación que hace Méndez Plancarte del poema sobresale un adjetivo que es utilizado por Gorostiza en su obra. Adjetivo que ocupa, simulado, eminente lugar en el poema de la monja mexicana. La noche de *Muerte sin fin* es submarina, y las grutas donde duermen los peces son, asimismo, para Méndez Plancarte, submarinas. Leemos en *Primero sueño*:

El mar, no ya alterado,
ni aún la inestable mecía
cerúlea cuna donde el sol dormía;
y los dormidos, siempre mudos, peces,
en los lechos lamosos
de sus oscuros senos cavernosos,
mudos eran dos veces;

La noche, en estas líneas, no es mencionada de manera explícita, pero se presiente en el verso «de sus oscuros senos cavernosos». Méndez Plancarte escribe: «Los Peces, siempre mudos, y ahora dormidos en sus lamosas grutas submarinas, eran mudos dos veces».

3. Las resonancias léxicas, y los pasadizos contruidos con paredes de similar estructura, son prescindibles si de buscar influjo poderoso de *Primero sueño* en *Muerte sin fin* se trata. La contundencia de la obsesión triádica (que encarna en hechos verbales firmes e impercederos) merece otro destino. El tres es número que funge como *fuelle respirante*, como pulmón, en el poema gorostiano. El tres es

también un número repetido en *Primero sueño*. Esto es más que un dato fortuito o una generosa coincidencia. Los rostros de la luna son, en efecto, tres: creciente, plenilunio y menguante. Son tres quienes participan en el mito de las doncellas tebanas —las hijas de Minias— metamorfoseadas en murciélagos (*aves sin pluma aladas* para sor Juana). Este afán triplicativo, que amanece con el poema, torna después en la jerarquización de los seres: el *compuesto humano* es denominado tríptico (vida vegetal, sensitiva y racional) y las facultades interiores son, según san Agustín, tres: memoria, voluntad y entendimiento. Esta disposición triádica es una metáfora grosera de la disposición que advirtieron los teólogos de Dios en la naturaleza. Y triple es la naturaleza que animaba a la esposa del rey del Averno: Proserpina o Perséfone, hija de Júpiter y Ceres y, después, medio año reina de los infiernos y medio año diosa de la agricultura.

El padre Calleja, en su mínimo apunte, evidencia lo que para mí constituye la esencia estructural de *Primero sueño*: tres partes generales posee: la noche, el sueño y el día. También Octavio paz —lo mismo que Ricard y José Pascual Buxó, aunque por distinta razón— ha dividido el poema en tres parcelas o bloques discernibles: el dormir, el viaje y el despertar. Entre la noche y el día acontece el sueño y, en el seno de este, se realiza el viaje del alma sorjuanina en pos acaso de la verdad absoluta, por definición inalcanzable.

En *Muerte sin fin* el tres indisimula su ascendencia metafísica. El *siempre tres* de Gorostiza alude a los pronombres («con Él, conmigo, con nosotros tres»), a la relación entre el vaso (Dios) y el agua (el hombre) y a la relación entre el poeta y su hacedor. De hecho, el gozne sobre el que gira el poema es la metáfora triple que define la exaltada y crispante relación del vaso (Dios) con el agua (el hombre). Recuérdese que, para los teólogos aristotélicos, el único accidente que no modifica la substancia es la relación, de paternidad o filiación según se vea. Y el tres es engendrado (no creado) al ponerse la relación entre Dios y el hombre. Las vicisitudes que proceden de tal nexos constituyen, sin duda, el tema vertebral del poema gorostiano.

4. Al advenimiento del día, en el poema de sor Juana, corresponde la creación del mundo en *Muerte sin fin*. Aquí el mundo no duerme, ha sido inaugurado: «Mirad con qué pueril austeridad graciosa / distribuye los mundos en el caos». Los edificios verbales, vistos de revés, poseen notables y turbadoras coincidencias: el amanecer del mundo en *Muerte sin fin* ensambla con su despertar en *Primero sueño*. El caso de lo visible en el poema de Gorostiza («cuando todo —por fin— lo que anda o reptaba / y todo lo que vuela o nada, todo, / se encoge en un crujir de mariposas, / regresa a sus orígenes / y al origen fatal de sus orígenes, / hasta que su eco mismo se reinstala / en el primer silencio tenebroso») recuerda a las sombras y al silencio que preludian, en el otro poema, el sueño: «Este, pues, triste son intercadente / de la asombrada turba temerosa, / menos a la atención solicitaba / que al sueño persuadía; / antes sí, lentamente, / su obtusa consonancia espaciosa / al sosiego inducía / y al reposo los miembros convidaba, / —el silencio intimando a los vivientes, / uno y otro sellando labio obscuro / con indicante dedo, / Harpócrates, la noche, silencioso; / a cuyo, aunque no duro, / si bien imperioso / precepto, todos fueron obedientes—». En el centro *...nada ocurre, no sólo este sueño*, el viaje. La diferencia entre ambas propuestas no oscurece: en *Primero sueño* el despertar y el dormir del mundo funcionan como escenarios del sueño (viaje) experimentado por la protagonista. En *Muerte sin fin* la conciencia individual cede su luz y su voz al rigor del vaso que constriñe al agua. El poeta, azorado, preside los extremos de su obra. En *Primero sueño*, en cambio, puede comprobarse la presencia insistente y decisiva de quien al construir habla a través del *digo*. El sueño de sor Juana implica al mundo desde la posición del yo. El sueño de Gorostiza —no es retruécano gratuito— implica al yo desde la posición del mundo. Entre dormir y despertar la excursión de un alma lúcida (*Primero sueño*); entre crear y descrear el testimonio de un espíritu y su pasmo (*Muerte sin fin*).

5. Desde esta perspectiva, el poema mayor de José Gorostiza debe no poco de su fecundación a la lectura empeñosa de *Primero sueño*. Estas dos obras, separadas por la valla de tres siglos, son los poderosos pilares de una tradición difícil de prolongar en la lírica mexicana: el poema

filosófico de vasto aliento. La evidencia de la deuda verbal (de *Muerte sin fin* a *Primero sueño*) tiene como fin último el de ponderar, otra y otra vez, las bondades de un acreedor munificente cuya riqueza fue, durante siglos, ignorada: *Primero sueño* de sor Juana, obra cimera de la monja mexicana.

6. El tercero en discordia es el poema de Octavio Paz, *Nocturno de San Ildefonso*. Es evidente que la noche es un elemento que permea e ilumina, para decirlo de manera paradójica, los tres poemas. *Nocturno de San Ildefonso* desde la explicitud de la forma poética elegida. Una marcada diferencia de este poema y de *Primero sueño* respecto de *Muerte sin fin* es que en este último la presencia de la primera persona, la máscara retórica solo preside los extremos del poema, mientras que en los otros poemas es una marca que los atraviesa de principio a fin. En *Primero sueño* a través de la recurrencia del dígito, en *Nocturno de San Ildefonso* como autorreflexión del propio discurrir en el corazón de la ciudad de México. Podría decir que, de manera general, el poema de Octavio Paz comprende un itinerario más personal, más ceñido a las preocupaciones temáticas y filosóficas del poeta que al caminar se interroga respecto de sí mismo y, también, acerca de las relaciones entre la poesía y la historia, por citar solo una. Dicho de otro modo: los poemas mayores de sor Juana y de José Gorostiza narran una historia desde el yo (y el yo es un sustrato o plataforma), mientras que el hablante lírico de *Nocturno de San Ildefonso* narra retazos de su propia historia o, más bien, de la historia que emerge al recorrer con sus pies y con su mente esa zona geográfica de la ciudad de México.

7. Hay marcadas diferencias en lo que respecta a la presencia de los animales en los poemas elegidos para el análisis. En *Primero sueño* los animales presentan características simbólicas o mitológicas. En el poema de Gorostiza los animales son creados y descreados, caminan hacia el ser y luego invierten su peregrinar hacia la nada. Y, en tercera instancia, los animales en el poema de Paz son casi inexistentes. Solo aparece la conciencia desnuda e iluminada del poeta que camina por las calles como por el mismo texto («Camino por las calles de mí mismo», dirá en Piedra de sol). Es cierto que en *Nocturno de San Ildefonso*

advertimos la silueta/figura de un perro que «busca en la basura / su hueso fantasma». Se trata de la mención de un animal como mero telón de fondo. Queda entonces definida la presencia de los animales en cada uno de los poemas como sigue. En *Primero sueño* confieren un sentido adicional como presencias míticas, pero no forman parte de la trama central del poema: la exploración del mundo por el alma errante de la poeta durmiente. En el poema de José Gorostiza los animales sí pertenecen a ese flujo de seres que van destiñéndose, evanesciéndose de manera gradual en la segunda parte del poema. Quiero decir que el viaje de los animales al escenario de la nada forma parte del plan programático del poema, de su teleología última e intrínseca. Como hemos visto este viaje posee varias estaciones: del animal humano al reino mineral («las estrellas entonces ennegrecen»). Desde luego que, como se ha dicho, cada animal posee un significado específico en *Muerte sin fin*. Animales del cielo, del mar y de la tierra, son mencionados en el poema. Cada uno cumple un destino. Decía yo lo de las presencias míticas en *Primero sueño*, y al pensarlo recordaba a Ascálafo, convertido en búho por Perséfone. No hay gratuidad, desde luego, en la elección de estos símbolos (recordemos que en *Muerte sin fin* se dice que el búho pernocta con su antifaz de fósforo en la sombra. Mas estos animales no forman parte, en rigor, del viaje de sor Juana en pos del conocimiento del mundo. Son presencias que potencian el curso de la errancia del alma de sor Juana en la almendra de la realidad apenas entrevista. Ni parte del curso central ni telón de fondo.

¿QUÉ MÁS PARA UN CATÁLOGO EN RUINAS?

Diana Rodríguez

*Para Ernesto Lumbreras, por las bellísimas tardes
velardeanas en la Biblioteca Bernardina*

Un día, sin más, interrumpieron mi gastada cotidianidad dos formas de la Naturaleza que insistían en arrebatarme la tranquilidad del alquilado paraíso en ruinas (*Arreola dixit*) que habitamos: una colonia de hormigas en la cocina y una pausada pero incansable gotera en la regadera. Durante semanas, la ansiedad causada por el transitar de los diminutos insectos sobre la comida, los vasos, incluso alguna, como sujeta por un alfiler, entre los estantes del refrigerador, comenzaron a irritar, en particular, los hábitos matinales. En contraste, por la noche, el asedio sigiloso y perturbador provenía de la puerta que se encuentra frente a mi cuarto: el insistente y profundo ruido del agua al caer, gota a gota.

Quiero decir que cuando me refiero a casa como paraíso en ruinas, lo hago de manera literal. Se trata de un departamento construido en la década de los treinta, en el centro de la ciudad, y que no ha sido procurado con la más mínima remodelación por no alterar el módico precio del alquiler. Además de eso, las paredes siguen acumulando tiempo: el espíritu isabelino de Federico lo ha orillado al coleccionismo. Litografías del siglo XIX cuelgan por todas las habitaciones, la biblioteca se desborda sobre los muebles, las valijas antiguas custodian primeras ediciones y varios objetos curiosos pero inútiles ocupan rincones inimaginables.

1. Del poema «Adán», en *Del poema frustrado* (1964).

Una tarde interrumpí mi lectura cuando una hormiga atravesaba la página, como si fuera una letra deslindándose de un borde a otro, y comencé a pensar en las posibles soluciones: desde las inmediatas compras de pánico en alguno de los grandes almacenes dedicados al hogar, pasando por las boticas donde venden los ungüentos y aquejarres contra todo mal (plagas, por ejemplo), hasta la inusual visita a una vieja tlapalería. Solo era cuestión de dedicar una tarde a buscar los remedios ineludibles de mi ilusoria comodidad ciudadita.

Así cayó la noche, y mientras escuchaba el ploc-ploc del agua una revelación surgió entre la vigilia: si la metáfora es el acto de pasar una cosa como si fuera otra, ¿era necesario tener la suficiente valentía como para asumirlo? (Octavio Armand *dixit*). En ese momento pensé en el encono de hormigas en mis venas voraces y este morir en gotas: López Velarde y Gorostiza hacían que la poesía encarnara en mi hogar y que yo aprendiera a encontrar en ello los episodios minuciosos que el jerezano enuncia en su prosa «El predominio del silabario». Fue en ese instante cuando comprendí la desarrollada capacidad del demiurgo como para intuir, con el lenguaje, el vagido de la hormiga que acaba de nacer. Decididamente, no estaba preparada para acabar con la colonia de hormigas y, con algunos inconvenientes, reparamos la gotera; los pequeños insectos permanecieron hasta que quisieron encontrar un mejor lugar.

La anécdota se tornó, pues, en la filiación aceptada de dos autores que, durante las primeras décadas del siglo pasado, hicieron de la poesía mexicana lo mismo que sor Juana siglos atrás con el castellano desde el Nuevo Mundo: la reafirmación de una tradición que apostaba por el lenguaje hermético, asumiendo las consecuencias de lo que ello implicaba, y que a inicios de los años veinte marcaba la ruta de la poética moderna en México. Nacidos los dos, López Velarde y Gorostiza, en los polos de la provincia –el norte y el sur/tierra adentro y costa–, nos encontramos frente a dos poéticas de la brevedad –una truncada por la muerte, otra por elección propia–, las dos como una apuesta desafiante por la construcción del ritmo, la elaboración de la sinestesia y, finalmente, unidas por una gran admiración del joven

tabasqueño hacia el jerezano. No es casualidad, entonces, que este 2019 nos obligue a conmemorar los cien años de la publicación de *Zozobra* (1919) y los ochenta de *Muerte sin fin* (1939).

Azules canéforas de la melancolía²: Velarde y Gorostiza

Varios son los paralelismos que unieron los caminos de estos poetas. Debido a las condiciones de trabajo de sus padres, tuvieron que pasar parte de sus años de formación en la ciudad de Aguascalientes. Ramón López Velarde lo hizo por primera vez en 1898, cuando su padre fue nombrado notario público en esta ciudad, y en 1902, después de haber pasado una temporada en Zacatecas, regresó nuevamente con su familia y estudió en el Seminario Conciliar. Tres años más tarde ingresó al Instituto Científico y Literario de Aguascalientes, donde fundó, junto con sus compañeros Enrique Fernández Ledesma, Pedro de Alba y José Villalobos la revista *Bohemio*. En 1908 se trasladó a San Luis Potosí a estudiar leyes (año en que muere su padre), para tres años después realizar un par de viajes breves a la Ciudad de México e instalarse definitivamente en 1914. Publicados ya *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919), en marzo de 1921 retomó sus clases de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria, donde conoció a Novo y a Villaurrutia, y en sus últimos meses de vida trabajó en la editorial México Moderno, donde conoció al joven autor de *Canciones para cantar en las barcas* (1925).

Ante la prematura partida del poeta jerezano (ocurrida el 19 de junio de 1921), José Gorostiza se unió a los funerales y homenajes póstumos. Apenas transcurrido un mes, publicó el poema «Elegía apasionada» en el número 11 de *México Moderno. Revista de Letras y Arte*, dedicado a Ramón López Velarde, colaboración que reuniría en *Canciones para cantar en las barcas* únicamente con el título «Elegía». Décadas más tarde, como lo menciona Vicente Quirarte en su ensayo «Ramón en la Rotonda», el 12 de junio de 1963 correspondió al poeta de *Muerte sin fin* hacer uso de la palabra y trazar una vívida remembranza, que aparecería publicada el 16 de junio de ese mismo año en *México en la Cultura*,

2. Del poema «Elegía apasionada», en *Canciones para cantar en las barcas* (1925).

suplemento de *Novedades*, bajo el título «Perfil humano y esencias literarias de Ramón López Velarde».

Por su parte, continuando con estos paralelismos de vida y obra de ambos poetas, debido al trabajo del padre, a los doce años José Gorostiza estudió el primer grado de preparatoria en la ciudad de Querétaro en 1913 y se mudó a Aguascalientes al siguiente año, donde tomó clases de literatura con F. Ledesma. Hacia 1918, ante la deteriorada salud del padre, la familia finalmente se trasladó a la capital, y el joven decidió anotarse en jurisprudencia, carrera elegida por la mayoría de sus amigos poetas, pero que abandonaría al año siguiente. A saber, 1921 tuvo que ser para el autor de *Del poema frustrado* (1964) un año en el que la muerte marcaría sus días: la enfermedad y la pérdida de su padre se suman pocos meses después al fallecimiento del ya reconocido López Velarde.

En «El mar de uno mismo, gotas de poesía», Silvia Pappe utiliza una frase que podría en este momento sintetizar esta relación entre los dos poetas: Los pescadores conocen su mar como los campesinos su tierra. De esta analogía, Gorostiza inicia su «Elegía apasionada» con el verso Solo, con ruda soledad marina para referirse al poeta de Zacatecas, quien no conoció el mar; una ruda soledad marina que llevaría a Velarde a retratar la tierra y las costumbres de la provincia mexicana, en poemas como «El viejo pozo», «Para el zonzontle impávido», «Las desterradas» o «Jerezanas», mientras que el poeta de Tabasco publicaría en *Canciones para cantar en las barcas* poemas como «La orilla del mar», «Se alegra el mar», «Pescador de luna» u «Oración». En su «Elegía» al jerezano, Gorostiza continúa con un claro homenaje al autor de «A la cálida vida que transcurre canora»:

Las azules canéforas de la melancolía
derramaron sus frágiles cestillos,
y el sueño se dolía
con la luna de lánguidos lebreles amarillos.
Se pusieron de púrpuras las lirás;

las mujeres, en hilos de lágrimas suspensas,
cortaron las espiras
blandamente aromadas de sus trenzas.

Si antes mencioné la palabra sinestesia, y decidimos atribuirle un color a la poética de estos autores, el púrpura es para López Velarde lo que el azul para Gorostiza. Termino este apartado con las palabras del escritor de *Muerte sin fin* sobre el autor de *El son del corazón* (1932), publicadas bajo el título «Ramón López Velarde y su obra» en *Revista de Revistas*, el 29 de junio de 1924:

Iba por esas calles –a la una, a las siete– con los cinco sentidos abiertos al mundo de afuera, porque el payo es sensual (digamos descubridor) antes que conquistador o sentimental. «Perdone usted –parecía decir– yo descubrí el color, el aroma, el sonido. Son míos por consiguiente, pero me agrada mucho que usted los advierta y los goce».

Así, un día cualquiera, descubrió cierta armonía de las palabras. El amor de las palabras, acaso. La sensible enamorada de lo lánguido, la opaca de lo sonoro, pidiendo desposarse indestructiblemente en el lugar común de mañana. [...]

López Velarde debió vislumbrar el mundo alígero de las palabras, debió seguir sus peregrinaciones sentimentales, de labio en labio, sedientas de armonía. ¿Podré explicar lo raro de su obra por una necesidad de lenguaje eterno? [...]

Pero como dije antes, el magnífico poeta surge de su oscuridad para dar ejemplo de sencillez. Permitidme citar solamente [...] una maravilla de simple sugerencia: «...el pozo del silencio y el enjambre del ruido». [...] Si mientras prosigue un camino confuso, realiza López Velarde la expresión sencilla, podemos explicar su poesía por una necesidad del lenguaje eterno, de palabra que canta con igual belleza en cualquier tiempo o espacio susceptibles de memoria.

Quebradizo el vaso de tu cuerpo³: *Zozobra* y *Muerte sin fin*

Ahora citaré, a manera de correspondencias, algunos versos e imágenes que se pueden perfilar, no precisamente como una poética en repuesta a otra, sino como un ejercicio que intenta evidenciar cierta sincronía en cuanto a los temas que, de manera general, fueron abordados por diversos escritores en las primeras décadas del siglo XX. No podemos olvidar que se trata de un inicio de siglo sumamente fructífero en cuanto a la poesía que marcaría el término del modernismo y su transición hacia las rutas de la vanguardia, con escritores como Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia, además del panorama internacional, no solo en poesía sino en prosa, con figuras como César Vallejo, T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce y Virginia Wolf. Temas como la muerte, la conciencia del hombre des-centralizado, la complicada relación entre éste y el dios en el universo, la apuesta por la inteligencia y el depurado trabajo lingüístico son algunas de las constantes que han sido materia de vastos estudios.

En este sentido, y tratando de entrelazar los asuntos que forman parte de las obsesiones de poetas como López Velarde y Gorostiza, recordemos precisamente uno de los versos del poema «Hoy como nunca», publicado en *Zozobra*, dedicado a González Martínez:

Hoy, como nunca, es venerable tu esencia
y quebradizo el vaso de tu cuerpo,
y sólo puedes darme la exquisita dolencia
de un reloj de agonías, cuyo tic-tac nos marca
el minuto de hielo en que los pies que amamos
han de pisar el hielo de la fúnebre barca.

Aunque la referencia podría parecer obvia, no es de extrañar que también en López Velarde la construcción *quebradizo el vaso de tu cuerpo* remite a uno de los temas que Gorostiza potenciaría, incluso, en el propio título de su gran obra, *Muerte sin fin*. La muerte aparece vinculada con la metáfora del vaso, forma y substancia en Gorostiza, y que en López Ve-

3. Del poema «Hoy como nunca», en *Zozobra* (1919).

larde busca evidenciar la relación del cuerpo como forma que contiene vida y muerte en sí mismo. Leemos así los siguientes versos en *Muerte sin fin*, donde la muerte también se enuncia a partir de lo gélido, de la ausencia de calor en un cuerpo:

En la red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente.

Además, resulta significativo que el paso del tiempo se intente revelar, en los dos poetas, mediante el uso de las interjecciones tic-tac y ¡hop!, respectivamente, recurso que vuelve al aspecto fonético una unidad mínima de significado que pone en primer plano la angustia frente a la agonía de la temporalidad. En este caso, los autores optan por nombrar fidedignamente el sonido emitido por unas manecillas del reloj o unas gotas al caer, sin dilatar el sentido al recurrir a una figura retórica. De nuevo, el desafío a la palabra se vuelca en una tarea incesante del trabajo poético de López Velarde y Gorostiza, en uno por la constante afronta al anteponer el ritmo de las esdrújulas, por ejemplo, por encima del propio desciframiento para abordar lo cotidiano y a la mujer; en el otro, por una detallada y minuciosa selección al encuadrar temas existenciales y filosóficos en depuradas formas rítmicas y construcciones metafóricas.

En cuanto al inicio de *Muerte sin fin*, donde se enuncian varios de los temas principales de los cantos, tales como la puesta en escena del hombre sin centro y su aguda inteligencia traicionada, después de varias lecturas, vino a mí, precisamente, uno de los poemas de *Zozobra*. Como si uno fuese la continuación del otro, el mendigo cósmico de López Velarde culmina con el hambre creciente que se vuelca en un cadalso; como si se anunciara la cíclica zozobra frente a la muerte sin fin que Gorostiza perfeccionará en una majestuosa arquitectura

de la correspondencia entre vida y muerte, forma y substancia, canto y poesía.

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquivarlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí —ahíto— me descubro
en la imagen atónita del agua,
que tan sólo es un tumbo inmarcesible...

Leamos, ahora, la primera y última estrofas de «El mendigo», de Ramón López Velarde:

Soy el mendigo cósmico y mi inopia es la suma
de todos los voraces ayunos pordioseros;
mi alma y mi carne trémulas imploran a la espuma

del mar y al simulacro azul de los luceros.

[...]

Saboreo mi brizna heteróclita, y siente
mi sed la cristalina nostalgia de la fuente,
y la pródiga vida se derrama en el falso
festín y en el suplicio de mi hambre creciente,
como una cornucopia se vuelca en un cadalso.

La aparente correlación de un yo poético sitiado por su propio cuerpo, por el vaso a cuestas que lo determina, encuentra su símil en este mendigo cósmico de voraces ayunos pordioseros, donde el cuerpo y su alimento (alma y carne) precisan del agua: la substancia, simulacro azul de un dios inasible. En este sentido, el agua, que no es un elemento que caracterice particularmente la poética velardeana, es la causa de la súplica que proviene de la sed que se agudiza por la nostálgica fuente,

y lo que es para Gorostiza el mar dador de agua, para López Velarde la fuente es el lugar de donde emana el líquido dador de vida en tierra adentro, en el campo. Nuevamente, los pescadores conocen su mar como los campesinos su tierra.

Y continuando con esta búsqueda de correlaciones, hay una palabra a la que acuden los dos poetas: mi conciencia derramada en Gorostiza y la pródiga vida se derrama en López Velarde. El concepto de vastedad entra en conflicto porque es demasiada la inteligencia como para ser contenida en un solo cuerpo efímero, perecedero por excelencia: el problema no es únicamente la relación entre el vaso y el agua, la forma y la substancia, sino entre las aspiraciones de completud, de eternidad. En «El mendigo» leemos esta vastedad en la cornucopia que es para la muerte, que se vuelca en un cadalso, como la muerte sin fin de una obstinada muerte.

Si, como decía antes, este verso de López Velarde podría leerse como la continuación de los primeros versos del poema de Gorostiza, faltaría menos que comparar semánticamente los títulos de las dos obras: es zozobra aquella inquietud y aflicción del ánimo que, en el tema náutico, anuncia el perderse, el irse a pique. Si No es agua ni arena / la orilla del mar, ¡Tan-Tan! ¿qué es lo que media entre el vaso y el agua? Esta aflicción por asir una posible respuesta, esta zozobra recurrente nos lleva ineludiblemente a la espera de la *Muerte sin fin*, que acecha, que enamora con su ojo lánguido.

Esquema para un fin

Dado que *Muerte sin fin* es el motivo para trazar estas líneas, con total gratitud debo recurrir a uno de los más concisos acercamientos por tratar de definir uno de los poemas fundamentales de nuestra tradición. Doy, pues, la voz a las palabras que Salvador Elizondo escribió para la edición facsimilar que se publicó de *Muerte sin fin* en 1989:

Transitan por el poema todas las cosas del Mundo, el mundo ideal de la inteligencia y el mundo real de los seres y de las cosas.

Los tres reinos de la Naturaleza desfilan ordenadamente ante nosotros en agrupamientos precisos y canónicos, todo regido por un orden apolíneo, sólo que este orden geométrico está inscrito a su vez en un desorden dionisiaco por el que todas las cosas y los seres del Mundo no se dirigen a su fin, sino a su origen y «al origen fatal de sus orígenes...» El poeta pasa revista al Mundo en su regresión eterna, sin fin...

De este orden apolíneo y dionisiaco es de donde entrevero la poética velardeana, cada quien, desde luego, con sus propios recursos e intensidades, cada uno, López Velarde y Gorostiza, con su apuesta particular por acercarse, a través de la inteligente y sonora palabra, a las conflictivas relaciones entre el hombre y Dios, el alma y el cuerpo, la vida y la muerte. Así como Gorostiza definió la obra de Velarde como una necesidad del lenguaje eterno, esas mismas palabras pueden aplicarse para la propia definición de Muerte sin fin.

Llama mi atención, por último, la brevedad de obras tan vastas por sí mismas, que se acercan además a la síntesis del hombre numérico: los dos publicaron en sus años de intensa producción solo una meticulosa selección de sus poemas. Ramón López Velarde lo llevó a cabo con *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919), más la edición póstuma de *El son del corazón* (1932); José Gorostiza haría lo propio con *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1939) y, a manera de epitafio, *Del poema frustrado* (1964). Los dos, con grandes afinidades entre la poesía y el canto, experimentarían con la palabra en prosa, tanto para ejercer la crítica literaria como para definir el propio proceso creativo, trabajos que serían reunidos, en los dos casos, por manos ajenas: López Velarde con *El minuterero* (1923) y *Don de febrero* (1952) y Gorostiza con *Prosas* (1969). Así se cumplió la sentencia del autor de *Muerte sin fin* en sus «Notas sobre poesía»: En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. Tomemos, pues, en nuestras manos, estos milagros de la poesía mexicana.

Adenda

A modo de abierta confesión, y a manera de homenaje a dos de los poetas que me gusta visitar, esto es lo que jamás hubiera podido ni siquiera percibir después de la visita de las hormigas y la gotera del grifo.

Fragmento de «El predominio del silabario», de Ramón López Velarde:

¿Existe algo menos popular que la facultad de emocionarse al oír el ruido del mar en el teléfono? El roce de las ideas, el contacto con una vitrina de las piecillas desmontadas de un reloj, los pasos perdidos de la conciencia, el caer de un guante en un pozo metafísico, el esfuerzo de la burbuja, el filamento sanguíneo en una conjuntiva, el vagido de la hormiga que acaba de nacer, el aleteo de una imagen por los ámbitos de la fantasía, el sobresalto de las manecillas al ir a ayuntarse sobre las XII, la angustia del pabilo cuando va a gastarse el último gramo de cera, la disgregación del azúcar, el júbilo de las vajillas, el rubor de las sábanas de Desdémona antes de que se vierta su sangre, el recelo de las patas del conejo y de las pezuñas del venado, la pesadumbre del azogue, la espuma veleidosa, la balanza con escrúpulos, la queja repentina de los armarios y el aleluya de la brisa, no suenan bastante para ganar el plebiscito.

Los que se consagran a tales episodios minuciosos, escudriñando la majestad de lo mínimo, oyendo lo inaudito y expresando la médula de lo inefable, son seres desprestigiados.

Fragmento de «Esquema para desarrollar un poema», de José Gorostiza:

Una gota de agua cae ahora, pausada, en mis oídos. Una, dos, tres, cuatro... La pienso. Mis ojos salen a oscuras de la alcoba, pasan por el corredor seguros de que todo está en su sitio: la mesa, el sillón de cuero, la caja de latón en que guarda mi madre los carretes de hilo, el reloj de pared, todo inundado en una media sombra que brota del tragaluz como del ojo de un gato, para que mi padre mire mejor la escena desde un retrato al carbón en que

lo aprisionó, todavía en la juventud, el fotógrafo. Nada ha podido cambiar en una hora, nada. Lo sé. La imagen puede bajar la escalera sin tropezar con una silla, girar bruscamente a la izquierda, salvando un librero, y llegar al rincón, precisamente bajo la escalera. Aquí se construye. El filtró está ahí. Es un filtro grande que se compone de una piedra caliza en forma de pirámide con el vértice hacia abajo, sostenida por un armario de madera que tiene casi al nivel del piso una repisa en donde la tinaja sedienta recibe una a una las gotas de agua que deja caer la piedra. La tinaja de vientre profuso, de labio fresco que da más que el sereno fresca al agua. La serena. Este método de filtrar es el más natural. Está copiado de la naturaleza, y proporciona a domicilio la rara facilidad de beber un agua como de río subterráneo que ha atravesado un suelo estéril sediento, que incapaz de volver el agua hacia arriba en vegetación, la atesora en secreto y la da en corriente de incomparable limonada. Ahí se construyó pues la imagen. La gota de agua era aquella que se había agigantado en la noche, que había momentáneamente opacado los demás ruidos o sumándolos a ella, y se mantenía ahí a una distancia de sí misma que era imposible que ella y su ruido permanecieran ligados. Había un como desdoblamiento de la gota de agua y su ruido, una extralimitación del ruido que se presentaba demasiado lejos, que era ya un ruido solo, divorciado de su objeto, y capaz, ya no como un objeto de producir un ruido, sino como un ruido capaz de producir un objeto.

*Pasados los treinta y un agostos
Santiago de Querétaro, Querétaro*

MUERTE SIN FIN, EL ABISMO DE LA NADA

Gustavo Ruiz Pascacio

Que sea triste aquella noche, impenetrable a los gritos de alegría. Que la maldigan los que odian la luz del día, y que son capaces de llamar al Diablo.

Libro de Job 3, 7-8

El otro sentido del canto

La cartelera pelliceriana es el franco abanico de la poesía solar escrita en México durante el siglo XX. Poesía diurna, despunte del alba, festiva asignación del interior del yo rebosado de hermandad cósmica, la poesía de Carlos Pellicer (1899-1977) es canto de lo lumínico, en el que acaso sobreviene un ápice crepuscular, debajo del cual subsiste una esperanza espiritual de re-uniión con lo divino, la mañana siguiente. Poesía donde la Luz adviene y deviene. Torrente y disfrute. Trono de la fe. La alta estima del día. Una altura dimensional. José Gorostiza (1901-1973) la describió así: «La obra de Pellicer ha ido creciendo en grandeza cada vez más: grande su poesía, crece en dimensión, no en profundidad»¹. Grandeza que, por supuesto, refleja su asombro ante la realidad del mundo, como nos dice Octavio Paz,² pero, también el continuo vertedero de esta como caudal poético, entendido como la emanación de la naturaleza misma. El alba extática del mundo.

1. Cf. José Gorostiza, «Carlos Pellicer», en *Prosa*, colección Lecturas Mexicanas, cuarta serie, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto de Cultura de Tabasco, México, 2001, p. 214.

2. Cf. Octavio Paz *et al.*, *Poesía en movimiento*, colección Lecturas Mexicanas, segunda serie, tomo I, Siglo XXI editores/Secretaría de Educación Pública, 1985, p. 14.

Es este caudal áureo el que ha hecho transitar —casi con una soltura inmaculada— esta poética tripartita —agua, sol y aire—, y cuya persistencia en la memoria del receptor promedio de esa región del sureste mexicano asume visos de pertenencia e identidad idílicas con la naturaleza del paisaje poético. Re-conocerse es conocerse. Dictado de la referencialidad donde el sujeto se eclipsa. La camaleónica estancia de un encendido color, cuyos nudos semánticos brindan un edén compartido.

En 1968, Gorostiza reconocerá a Pellicer como su maestro: «él fue quien me guió, quien me inclinó y me entusiasmó por la poesía. Así es que, Gorostiza poeta, se debe a Pellicer poeta. Es mi maestro en el verdadero sentido de la palabra»³. Dice Miguel Ángel Flores que en su *Ensayo sobre la iniciación*, el poeta Fernando Pessoa «escribió que el grado de Maestro es comparable a aquél en que se escribe poesía épica y dramática, y nos dice que la fusión de toda la poesía, lírica, épica y dramática, es algo superior que las trasciende»⁴. Trascendencia e intensidad es el eje de la poesía de Pellicer y Gorostiza, solo que dicho eje es fusión aérea de la celebración del Absoluto en Pellicer, y profundidad en la Unidad, en Gorostiza. Dos versiones y dos visiones poéticas del mundo, cuyos ejes circundantes habrían de desarrollar ciertas poéticas satelitales —más preferentes hacia el primero de ellos— en Chiapas y Tabasco, por ejemplo, donde el discurso poético de la emergencia identitaria fluye tanto en una voluntad ministerial por la *Mater tellus* —Cancino Casahonda, Magaña y Bartolomé— como en la ingenuidad parda, jocosa y acotada de incontables versificadores.

Así pues, frente a este discursar pelliceriano del instante del sujeto celebratorio y huésped, ocurre el otro sentido del canto, el poema que no discursa el instante del sujeto sino que termina en un instante para volver a comenzar, *Muerte sin fin*⁵. El poema NO huésped, el poema

3. Cf. José Gorostiza, *ibidem*.

4. Cf. Miguel Ángel Flores, «Fernando Pessoa: el camino de la serpiente», en *Fernando Pessoa, poemas esotéricos*, colección Obras completas, número 7, Verdehalago/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad Autónoma Metropolitana/Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, México, 2004, p. 16.

5. La edición de *Muerte sin fin* a la que hacemos referencia —incluyendo «Notas sobre poesía»— es la

del des-asirse, el poema que dice para callar o más bien el poema que *canta* para alcanzar la nada. Prodigio no alcanzado por la vanguardia, ni aún en su más grande confrontación.

«El principio es también la entrada verbal en un mundo completamente distinto», ha escrito Italo Calvino. «Los antiguos tenían una clara conciencia de la importancia de ese instante, e iniciaban sus poemas con una invocación a la Musa, justo homenaje a la diosa que custodia y administra el gran tesoro de la memoria»⁶. Una apertura del mundo proveída por ése mundo. Una concesión heroica, un argumento del Argumento que todo lo observa. Esa invocación a la Musa, Gorostiza habrá de convertirla en el sitio de Sí, una calza epidérmica en medio de la travesía de una interrogante absorta de luces, irradiada por un dios inasible.

Como un juego oracular —del cual sabemos que en su anverso hallamos la suprema liberación— el poema aspira, en principio, a la transformación de lo impuro en pureza de lenguaje; esa substancia poética de la que José Gorostiza hablaba en sus «Notas sobre poesía», de manera alquímica: «Me gusta pensar en la poesía no como un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior». Y *esa existencia propia* está marcada por el logro de lo que Gorostiza llamaba *una operación tan delicada*. Quizá, por ello, el poeta confiesa en dichas notas que: «la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias».

Esta percepción de la *substancia poética* Gorostiza la atribuye derivada «tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud», y le confiere un atributo omnipresente y un sentido no revelado, «porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita»⁷. Dirigido hacia el interior, el lenguaje de Gorostiza cerca lo

primera edición en la colección Lecturas Mexicanas del Fondo de Cultura Económica y la Secretaría de Educación Pública, 1983, 149 pp.

6. Cf. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, ediciones Siruela, Madrid, España, 1998, p. 126.

7. Cf. José Gorostiza, «Notas sobre poesía», en *op. cit.*, p. 9.

esotérico, en el sentido de lo escondido y su objetivo —no necesariamente declarado— del conocimiento como encuentro de sí mismo⁸. Un camino cuya explicitud si bien no es la de Pessoa, sí coincide con él, en el sentido del sueño y la noche como conocimiento, el orden y la interpretación neoplatónica de Dios y la Unidad como regreso. Dice el poeta lusitano: *Lejos de la fama y las espadas, / Ajeno a las turbas él duerme. / ¿Hay en torno claustros o arcadas? / Sólo la noche enorme.*⁹

Camino de salvación, la poesía es el *viaje inmóvil* para José Gorostiza. A la par de los perfiles iniciáticos, ese viaje requiere de aislamiento y adiestramiento. Una travesía que busca encontrar la forma superior, la construcción del poema como organización inteligente de la materia poética. He aquí, por lo tanto, el eje rector de *Muerte sin fin*. En su búsqueda de *conciencia derramada* está la perpetua vigilia nocturna. Hija de la noche y hermana del sueño, la muerte sin fin en que se vacía el poeta, que sitiado en su epidermis inicia un proceso dual que al desprenderse del tumulto del mundo construye *su desbandada pólvora de plumas*.

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

Este proceso filosófico y espiritual de desprendimiento y construcción en medio de un cosmos intelectual —sombrio e ígneo a la vez— tiene su antecedente en la poesía mexicana en Primero sueño de sor Juana Inés de la Cruz. Piramidal y ascendente, el poema de sor Juana es el doble ejercicio poético por medio del cual se comprende la *última perfección de lo criado / y último de su Eterno Autor*

8. Para mis breves atisbos sobre el mundo de lo simbólico y el esoterismo acudo a la aproximación de autores como Cirlot, Roberts, Barret y Biederman, cuya consonancia y/o divergencia y toma de posición los hace partícipes de este nudo de serpiente cuya cola se muerde a sí misma.

9. Cf. Fernando Pessoa, «A la memoria del Presidente Rey Sidonio Paes», *op. cit.*, p. 27.

*agrado / en quien con satisfecha complacencia / Su inmensa descansó magnificencia*¹⁰. Idea dual, aplicación platónica, «poesía del intelecto ante el cosmos» como sostiene Paz, es, también, «prolongación y ruptura de la tradición del viaje del alma durante el sueño. Es la última expresión de un género y la primera de uno nuevo»¹¹. En él, la pavorosa sombra fugitiva —que es el alma— acosada por *negros vapores se dirige a aquéllas / que intelectuales claras son Estrellas*. Dice la poeta novohispana que el alma *de un concepto / en otro va ascendiendo grado a grado*. Como señala Paz, el poema *es un sueño de anábasis*, un viaje espiritual. En sor Juana, poema y sueño o el sueño del poema restituyen a los sentidos el Mundo iluminado: *repartiendo a las cosas visibles sus colores / iba, y restituyendo / entera a los sentidos exteriores / su operación, quedando a luz más cierta / el Mundo iluminado, y yo despierta*. Ese *yo despierta* es un doble sujeto: el poeta y el alma. Su alma. Pero, también, el alma de la poesía.

En Gorostiza, el poema es lo que dura el poema. Como en sor Juana, lenguaje y silencio. La rotación de los signos. Pero, en un solo atisbo o en un solo colapso, las tres gracias de las poéticas contemporáneas se condensan: pre-escritura, escritura y des-escritura. Un proceso que como bien señala Gabriel Wolfson: «en apariencia tiende hacia la desnudez, hacia la mínima sustancia y que, sin embargo, es controlado (o debe serlo) en todo momento por la inteligencia del poeta»¹². Es decir, un atributo arcánico: el dominio sobre la situación; según la alusión de Juan-Eduardo Cirlot respecto al primer arcano del Tarot, El Juglar, «símbolo de la actividad originaria y del poder existente en el hombre»¹³. El impulso poético regulado por el pulso racional del poeta.

10. Cf. Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, Ed. Porrúa, colección Sepan Cuantos, Núm. 100, México, 1992, 941 pp.

11. Cf. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, colección Lengua y estudios literarios, FCE, México, 1985, 673 pp.

12. Cf. Gabriel Wolfson, *Muerte sin fin: el duro deseo de durar*, colección Biblioteca, Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 2001, 122 pp.

13. Cf. Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Nueva Colección Labor, Ed. Labor, Barcelona, España, 1988, 473 pp.

Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar

y en cualquier escenario irrelevante
-en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio-

ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe.

Esta relación transhistórica entre *Primero sueño* y *Muerte sin fin*, Lezama Lima lo dirá de la siguiente manera: «Del sueño de Sor Juana a la muerte de Gorostiza hay una pausa vacía de más de doscientos años. Eso nos revela lo difícil que es alcanzar esos microcosmos poéticos, esos momentos de concurrencia, de gravitación, de intuición poética y conocimiento animista»¹⁴. *Muerte sin fin* responde por sí misma: *Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha*. Y luego, ciclicidad. Agotamiento que anuncia un nuevo ciclo. El poema que viene detrás del poema. La nada, como anagrama judeocristiano, es el Adán –a decir de Cirlot– concebido inicialmente como una *representación extensiva de la fuerza del universo* que en él halla su resumen.

hasta que –hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros-
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,

14. Cf. José Lezama Lima, *La expresión americana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, Chile, 1969, p. 48, a su vez citado por Gabriel Wolfson, *op. cit.*

Para Octavio Paz, «*Muerte sin fin* es el monumento que la forma se erige a sí misma. Ese monumento es una tumba: la forma, al consumarse, se consume, se extingue. Es una transparencia: no queda nada por ver ni por decir. Homenaje de la palabra al silencio, de la presencia a la ausencia, de la forma al vacío»¹⁵. Esa consumación íntegra y conjunta toda la forma y todas las formas. Poética de correspondencias, versión esotérica y espiritual de *lo que está arriba es como lo que está abajo*. La forma como enlace y re-unión, la forma aparece como «intermediario entre el espíritu y la materia»¹⁶. El homenaje al que alude Paz no es la extinción terrena, típica en la poesía de Rosario Castellanos —otro ejemplo poético del sureste mexicano— abrumada por la escisión y la pérdida, y el dolor de Sí ante la mirada del otro, sino la ausencia y el vacío como logros supremos. En *Muerte sin fin*, el poeta abandona su condición terrena en una suerte de caída ascendente, poblada de Sí y en ausencia simultáneos. Una poética de la ausencia que parece, converge, con esa otra gradiente ascensión de lo ausencial, la voz de Hölderlin, cuando dice: *hasta el momento en que la ausencia de Dios lo ayude*¹⁷. En ambos, una síntesis dada la vía negativa, reafirmará, en el despojamiento, la ruta de Sí¹⁸.

Por otra parte, si bien la muerte es un elemento nodal en las culturas de México, y cuya permanencia reporta saberes, haceres, fiestas, rituales, ceremonias, danzas, música, color, voces, textos, olores y sabores —por decirlo de alguna manera—, la perspectiva poética de *Muerte sin fin* no debe verse en esa ruta de filiación que guía con la mera emergencia descriptiva cultural, sino en caudales herméticos y alquímicos propiciatorios de un carácter *fundacional* en la poesía concebida como *organiza-*

15. Octavio Paz *et al.*, *Poesía en movimiento*, colección Lecturas Mexicanas, tomo I, Siglo XXI editores/Secretaría de Educación Pública, p. 19.

16. Juan-Eduardo Cirlot, *op. cit.* p. 207.

17. Cf. Federico Hölderlin, *Hölderlin, poesía completa*, ediciones 29, Barcelona, España, 1992, p. 134.

18. Para la frase conceptual «una síntesis dada la vía negativa» retomo la nota al pie de Federico Gorbea de su traducción a la poesía completa de Hölderlin, quien al referirse al verso arriba citado dice que: «puede tener el sentido paradójico y realista de que, librado de la presencia demasiado absoluta, abrumadora del Ser total, el hombre queda en condiciones de lograr la síntesis de su naturaleza singular por esa vía negativa que, sin embargo, exige toda su capacidad de despojamiento, crudeza y fragancia».

ción inteligente, no solo vista como des-articulación y/o re-articulación autonómica, neobarroca, inter y paratextual, vanguardia posmoderna de la experiencia del sujeto poético o esquivarla de la disolución de un centro rector, tan proclives hoy en día.

A decir de Octavio Paz:

La perfección de Muerte sin fin es una reducción a lo absurdo de la noción misma de la perfección. Un poema como éste sólo se puede escribir al término de una tradición –y para terminarla. Es la destrucción de la forma por la forma. Todas las hermosas palabras heredadas de los clásicos, los barrocos y los simbolistas se desangran y la descarnada lección de poesía de Gorostiza termina con un agradable escupitajo: ‘Anda putilla del rubor helado, // anda, vámonos al diablo’. La poesía se fue efectivamente al diablo: se volvió callejera. Desde entonces hablará otro lenguaje.¹⁹

Si ese lenguaje ocurre en la calle, lejos del templo o del centro sagrado, sobre las piernas, debajo del mingitorio, a ras de la personalidad átrica cool, tocado por el reality show, de bruces sobre el teléfono móvil o viajando por el ciberespacio, se debe a su impulso disociativo con la tradición. El dominio de la cosa poética es la subversión ante la tradición en todos los sentidos del orden poético del mundo. Como dice Eduardo Milán: «El empeño desmitificador actúa con una fuerza inusitada»²⁰. Así ha sido desde que la poesía está en otra parte y desde que el yo es otro, opuesta a la mera referencialidad emotiva o a los asideros preceptivos clásicos, hasta hoy que está en todas partes y en ninguna.

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

19. Cf. José Prats Sariol, *No leas poesía*, Lunarena Editorial/Universidad Iberoamericana Puebla, México, 2006, 279 pp.

20. Cf. Eduardo Milán. *Pulir huesos, veintitrés poetas latinoamericanos (1950-1965)*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, España, 2007, 626 pp.

El asunto de la *nadería* en José Gorostiza transita por canales que no apelan a la histeria posmoderna del *ipso facto* poético, la poesía instantánea que transita por los andenes verbales que cambian de rumbo sin haber digerido la resaca en turno, el hueco del hueco. El meollo de *la destrucción de la forma por la forma* que enuncia Paz, va desprendiéndose, consecutivamente, a lo *largo* y *a través* del poema. Poética fundacional de la nada *en las tenues bolandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar*. La nube como símbolo que, según Cirlot, esconde «la identidad perenne de la verdad superior», y el mar «como la fuente de la vida y el final de la misma».

La *nada* abisma porque su realidad objetual, el poema, expone a nuestra realidad de lectura, la *realidad inobjetiva*. La *nada* circula en su vértigo de ascenso y descenso, toma forma *por el rigor del vaso que la aclara*, para, de manera circundante, convertirse *como una cifra generosa*. Aquí, la *nada* no es el elemento paródico de lo rutinario del sistema posmoderno, ni tampoco es lo *nuevo* que a decir de Gianni Vattimo es «aquello que permite que el mundo siga igual»²¹. La *nada* gorostiziana es un acto tripartito: pre-escritura, escritura y des-escritura. Ocurrir, no necesariamente para la negación canónica sino para la negación post-poética *in situ*; es decir, *a través* de la *nítida substancia* del poema.

hecha toda de pura exaltación,
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario

¿Acaso hallamos aquí lo que Baudrillard llama *la ilusión vital*, reconvocando a su vez a Nietzsche? Quizá no en la medida de lo que la poesía aspira en el caso de José Gorostiza: inescrutable e inagotable. Es esa doble vía la que reconvoa una y otra vez la ruta oracular de la nada. La agota, en apariencia, solo para recobrarla *en el lento instante del que-*

21. Cf. Christopher Horrocks, *Baudrillard y el milenio*, colección Encuentros Contemporáneos, Gedisa, Barcelona, España, 2004, 95 pp.

branto. «Sólo en textos triviales u oportunistas el significado equivale a la suma de sus partes», dice George Steiner²². Sitiado en su epidermis y desde sus ojos insomnes, el poeta sabe; es un asunto del saber del adentro y del afuera —no de la mitopoética del *afuera* de la que habla Milán— que: «Después de todo, por mucho que se quiera abandonarla, la poesía es lo único que tenemos»²³.

La generosidad del triángulo

Hay un atributo hermético binario en un triángulo equilátero: tierra y cielo. Si precisamos a ambos en una ruta analógica, diremos que materia y espíritu no solo son objeto de representación sino vía de comunicación y enlace transmutacional. Lo que es a la base terrena triangular, lo es, también, a su cúspide celeste. Lo que ofrece en su flotación aérea no se comprende sin su realidad telúrica. En el Tao, «el uno engendra el dos; el dos engendra el tres; el tres engendra todas las cosas». Dragón de todas las cosas, base y cúspide por el que transita el oráculo en que solemos convertirnos todos los días, el triángulo es el fuego y la Trinidad, lo extenso y lo inextenso, y su interpenetración simboliza el alma humana.

Provocación insomne, vigilia pendular, el mundo poético de José Gorostiza en *Muerte sin fin* aspira a la liberación de lo nocturno, del oprobio de lo opaco y de la impureza de lo disperso por medio de la intensísima transparencia poética. Discurso y acto de la cúpula celeste. Desde su condición de noche restaurada y universo vinculado con la Unidad, esa cúspide triangular extiende sus brazos hacia la tierra como basamento primigenio. Ese cimiento, a mi juicio, se compacta en dos ejemplos fundacionales de la poesía mexicana del siglo XX, tanto en su modo de representación del mundo como en su sentido de operación traslativa, es decir, su vertiente transmutacional. Me refiero, por una parte, al arraigo telúrico de *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, de Jaime Sabines, y, por otra, al tributo mítico resuelto en el instante

22. Citado por Wolfson, *op. cit.*, p. 81.

23. Carta de José Gorostiza a Bernardo Ortiz de Montellano, en *José Gorostiza. Epistolario (1918-1940)*, edición de Guillermo Sheridan, Conaculta, México, 1995, pp. 391-392, citado por Wolfson, *op. cit.*, p. 73.

presente del despertar amoroso de la conciencia en *Piedra de sol*, de Octavio Paz.

Como poemas largos, los tres coinciden en su perspectiva moderna: máxima variedad en la unidad, sorpresa y recurrencia²⁴. Cercanos en su concepción argumental, los tres apuntan a desvelar una veladura: la ignorancia del espíritu en *Muerte sin fin*; la monolítica prohibición de la relación del hombre con la muerte en *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines*, y la atadura del mito amoroso a las circunstancias de la historia en *Piedra de sol*. Los tres coinciden, además, en una vocación enunciativa del *yo* como columna del mundo y del *tú* como revelación de *ese* mundo. Unidad, sorpresa y recurrencia.

Pero, también, son objeto de una disidencia. La compulsión del poema de Sabines es un círculo que cae en sí mismo. La ausencia del otro, su no retorno, es la respuesta de que no somos más que en el origen. Nos identificamos con una heredad que es, a la vez, un punto remoto, una salva de honor y un foso inexpugnable. La simiente es el linaje de la muerte. Acuñaamos lo que sabemos perdido de antemano.

No lo sabemos bien, pero de pronto llega
un incesante aviso,
una escapada espada de la boca de Dios
que cae y cae y cae lentamente.

Por otra parte, el torrente que sacude el recorrido vertiginoso del poema en Paz, es el alumbramiento de la conciencia poética a través de la vía del mito amoroso de lo femenino. Ella —Melusina, Laura, Isabel, Casandra, Eloísa, Perséфона, María— al mostrar su rostro, muestra la cara verdadera del poeta: *mi cara de nosotros siempre todos*. No hay expiración sino inspiración, después de *dormir siglos de piedra*. Para Sabines: *nadie te oye jamás, nadie te mira*. Para Paz: *y el sol entraba a saco por mi frente, / despegaba mis párpados cerrados, / desprendía mi ser de su envoltura*. El camino subterráneo en Sabines, el camino de la

24. Cf. Octavio Paz. *La otra voz, poesía y fin de siglo*, Biblioteca breve, Seix Barral, primera reimpresión, octubre de 1990, Barcelona, España, 141 pp.

Magna Mater en Paz. Ciclo y discordancia —simultáneo horizontal y vertical— abrazados por la escala perpendicular del triángulo.

El yo y el tú: columna y revelación

«una mirada que sostiene en vilo / al mundo con sus mares y sus montes» (el yo de Paz); «el mundo ya es visible por tu cuerpo, / es transparente por tu transparencia» (el tú de Paz). En el caso de Sabines: *Yo siempre he sido el hombre, amigo fiel del perro, / hijo de Dios desmemoriado. Y Tú eres el tronco invulnerable y nosotros las ramas, / por eso es que este hachazo nos sacude*. Si lo que sostiene el mundo es la voz del emisor poético —en ambos casos—, lo que permite aclararlo —hablamos del mundo en su sentido inaugural de comprensión— es, precisamente, el conducto dialógico del *tú*. Entre uno y otro aparece el *nosotros* como consecuencia en movimiento de identidad. Una suerte de *migración reconstructiva* de la que habla Sigifredo E. Marín²⁵, y que en la apelación remota y subterránea de Sabines y en la cavidad rectora climática de Paz, trascienden cualquier recurso del discurso de pertenencia operado sea desde el cromo folclórico, la fanfarronería pintoresca o el arraigo del sujeto ante un pretendido sitio de lo emotivo, así como el discurso universalista como acontecimiento pleno.

En Sabines, Paz y Gorostiza, lo que devuelve el poema en su tránsito de base y cima equilátera es una travesía líquida de alternancias semánticas y temporalidades culturales portuarias, cuyo último paso siempre pregona el primero.

Para Gorostiza:

Un disfrutar en corro de presencias,
de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!

25. Cf. E. Sigifredo Marín, *Ensayar, crear, viajar, de la tentativa como forma de arte*, Ediciones de Medianoche/Instituto Zacatecano de Cultura/Universidad Autónoma de Zacatecas, pp. 73-74.

Para Sabines:

Papá por treinta o por cuarenta años,
amigo de mi vida todo el tiempo,
protector de mi miedo, brazo mío,
palabra clara, corazón resuelto,

te has muerto cuando menos falta hacías,
cuando más falta me haces, padre, abuelo,
hijo y hermano mío, esponja de mi sangre,
pañuelo de mis ojos, almohada de mi sueño.

Para Paz:

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,
sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,

Ahora bien, Sabines acude a una especie de *prestigio* discursivo poético, el soneto, para potencializar la legitimidad de su propio lenguaje. Un sistema preceptivo de valores, la tradición que prepara el cobijo de una irrupción escatológica sin par en la poesía mexicana del siglo XX. Una apuesta poética que incorpora ciertos ejes fortísimos de la cultura popular mexicana respecto a lo cotidiano en sus múltiples dimensiones: el envalentonamiento ante la muerte, el valemadrismo ante las formas de la moral, la antioleminidad *pública*. *Operativo que traerá consigo una reformulación cautivadora por su permisibilidad laxa y transparente, y un número creciente de adeptos que harán de esta dermis discursiva la vocación anhelada. Irrupción que, sin embargo, no es equiparable al sentido de lo barroso como algo resbaladizo y no sólido que presupone un hundimiento si no una «caída» (...) una empresa, destinada, para*

Néstor Perlongher, a hacer bajar de estatura a la grandilocuencia proveniente de Europa, de toda suerte de europas²⁶.

De la periferia al centro o más bien de las periferias a la desconcentración de un *centro* que ya no está ahí. Una abrupta experiencia, que en el caso de la poesía mexicana obtiene —a partir de la década de los setenta— del vómito, la acidez social y lo paródico de lo poético trascendente, la consolidación de lo efímero y lo inmediato como la propulsión de lo poéticamente coherente. Crisis de la raíz o engarce de la simulación, en cuya imparidad se resuelve la ausencia de la esperanza. El periplo va de lo francamente convulso en Ricardo Castillo (1954-) a la provocación del reciclaje intercultural en José Eugenio Sánchez (1965-). Desde *El pobrecito señor x* (1976) del primero a *Physical graffiti* (1998) del segundo, lo paródico será la línea sinestésica a seguir. Parodia de sí, el primero, parodia de sí a través de la ficción de la ficción, el segundo, ejercicios donde se echa por la borda todo menos la persistencia de un ritmo que sostiene la denominación de saberse poeta. Así, en «Almanaque», Ricardo Castillo escribe:

Un hombre en 1975
no es lo mismo que enchírame otra.
Un hombre en 1975
está propenso a todos los estornudos,
a todas las goteras de los baños vecinos
que terminan por desgastar los gestos,
por poner una ecuación de trasnochadas incógnitas en
los zapatos
por hacer arribar el temor de que todo termine en un
inodoro.²⁷

En tanto que José Eugenio Sánchez en «*Far west will never can forget*», evoca:

26. Cf. Eduardo Milán, *Justificación material, ensayos sobre poesía latinoamericana*, Universidad de la Ciudad de México, 2004, pp. 24-25.

27. Ricardo Castillo, «Almanaque», en *El pobrecito señor x*, Verdehalago/Conaculta, México, 2002, 44 pp.

ayo silver
qué somos billy the kid buffalo bill tiroloco
el bueno el malo john wayne
el zorro ned kelly
los héroes de pana
para las minifaldas secretariales que te miran
con cara de ursula address
(ni polvo ni nube ni huella de herradura)²⁸

La negación determinada —acuñada por Adorno— se convierte en la negación compartida o más aún, la negación com/partida, aquella que en su afán de triturar retoña con nuevos bríos en la mera escala de la indiferencia *cool*.

La trilogía del espacio

Un héroe mitológico telúrico como Empédocles sedujo a Hölderlin, a tal grado que lo llevó a escribir: *¿por qué, oh poeta, sacrificaste / tu riqueza en el cráter bullente? (...) Y si no fuese porque el amor me retiene / al héroe seguiría en el abismo*²⁹. La voz de madurez del poeta alemán deja entrever un debate esencial para la literatura: el tiempo y el espacio. Y con ello, el sentido de proximidad y distancia en el despliegue de la voz poética, la aplicación temporal del poeta ante el mundo y el espacio como insondable vértigo representado por el Centro ígneo, ¿acaso un augurio del vacío que vendría después de Mallarmé? El poder del lenguaje está tejido de espacio, nos ha dicho Foucault. Y ese espacio, flota y se posa en un solo lugar, la página³⁰. En los poemas aquí expuestos de Gorostiza, Paz y Sabines, el espacio absorbe el tiempo, lo anticipa, se superpone, es el cauce y el caos de la voz. Es la experiencia de Sí que arrastra la distancia en Gorostiza, una ruta que va de lo evolutivo —el vaso que contiene el agua— a lo

28. José Eugenio Sánchez, *Physical graffiti*, colección Visor de poesía, Visor Libros, Madrid, 1998, 46 pp.

29. Cf. Federico Hölderlin. *op. cit.*, p. 71.

30. Cf. Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Paidós/I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2004, p. 199.

involutivo —la furibunda presencia del diablo—; el camino que no tiene más principio y fin que la osadía de las asignaciones pendientes entre mito e historia, y que se resuelve en aquello no visto, ni tocado, ni oído, el amor, en Paz, y el vomitivo recurso del submundo ante la proclama de la orfandad como signo de identidad del poeta, en Sabines.

Hay un verso nodal en *Muerte sin fin*, prototipo de la fragilidad y el estallido: *En la red de cristal que la estrangula*. Esa *red de cristal*, espacio que contiene el tramo provisional en que se convirtió la poesía en el siglo XX, atrapa y arrastra toda materia del tiempo hasta el ahogo: *allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce; / atada allí, gota con gota, / marchito el tropo de espuma en la garganta*. Ese *tropo de espuma* reconocido también por Vallejo en su sentir de *puma* en «Intensidad y altura» y en esa suerte de inversión navegatoria poética del barco que hunde sus luces en *Altazor* de Huidobro. Pero, ni en uno ni en otro caso, la sensación de lo que llamo *el profundo humano* y su caída de lodo está verbalizada *desde y en* la poesía como en el poema de Gorostiza. Arquetipo de esa vertiente que termina en el precipicio del fondo. Un espacio verbalizado desde la insolvencia del alma —*que nos amolda el alma perdidiza*— que fluye, más que ir, hacia lo eterno, a través del *cóncavo minuto del espíritu*; es decir, un espacio en el tiempo que sigue siendo espacio, sea ojo, sea luz, sea pura exaltación.

Todo instante poético ocupa un espacio en tanto se produce. Ese espacio está aparejado por un sentido del tiempo, que remite a aquél por obra y gracia de la enunciación del poema. El poema rumora el tiempo a la par que se desplaza por un sustrato contenedor y disipador a la vez: el espacio. El espacio captura el tiempo del poema, lo envuelve y lo hace un prodigio efímero y renaciente. El tiempo del poema renace en la voz espacial del poema. Se escucha y lo escuchamos. Se anuncia y lo anunciamos. Se calla y nos callamos. El poema habita y nos habita. No es un acto de convencimiento, es un acto de re-conocimiento, de pulcra, excelsa, fraterna y amarga reunión. Nos encuentra solos y solos nos deja hasta que volvamos a acudir a él, hasta que volvamos a espaciarnos en él.

Poema del espacio disolvente del tiempo, *Piedra de sol*, además de abolición histórica y recuperación mítica vía el sentido amoroso, es un

poema del espacio de la voz, donde la voz se hace espacio de toda temporalidad, predicha, sostenida y auspiciada por el amor. El amor es el signo en rotación que da cabida a todo tiempo y espacio, desde esa circularidad en que se anuncia y enuncia. Circularidad del ir y venir de los seres. Un pulsar de Arriba y Abajo, una esfera cuyo Centro es ella misma, una mágica versión de lo invisible en lo visible y viceversa:

una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,

Continuo alumbramiento de lo opaco, la poesía es el haz y el envés del mundo, cuerpo de lo intocado, espíritu de la materia, la poesía circula en el poema, se despliega como una líquida luz, tal vez solo para volver a cubrirnos con la risa crepuscular de lo siempre faltante por hallar:

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano,

Piedra de sol nos enseña —entre otros hallazgos— el amor como espacio de comunión de esa experiencia *otra* —binaria y sorprendente—, donde todo lance de dados se redime a sí mismo, en la cara otra del otro que habita y nos habita. Un espacio por el que pasan *ojos como por el agua*, y en el que *los tigres beben sueño en esos ojos*. Un espacio de llamas, luna, nube y sombra. *Voy por tus pensamientos afilados / y a la salida de tu blanca frente / mi sombra despeñada se destroza*.

Algo sobre la muerte del Mayor Sabines ofrece, en cambio, un espacio poético donde el tiempo es solo la alusión del otro.

Déjame reposar,
aflojar los músculos del corazón
y poner a dormir el alma
para poder hablar,
para poder recordar estos días,
los más largos del tiempo.

Todo lo que emerge de la voz poética es el irrenunciable sino de la pérdida y la ausencia. Nada cabe en el mundo si no nos hallamos, si la entidad insignia no suma el esfuerzo de un territorio habitado y lo único que nos asiste es paja, arcilla, podredumbre y muros en demolición. Todo ha caído y sigue cayendo en el poema de Sabines. *No lo sabemos bien, pero de pronto llega / un incesante aviso, una escapada espada de la boca de Dios / que cae y cae y cae lentamente.*

El grandioso acto poético de enunciación es la amarga tristeza ante lo fugado, porque esa pérdida y ausencia se parecen más a la resaca de aquello que no pudo ser contenido y se nos fue de las manos, no por obra de la trascendencia estelar acaso de lo infraterrenal, nauseabundo y vomitivo. Por eso es la geografía de la chingada, del mientamadres, del hijo de puta, del señor pendejo, del cabrón testiculado, del bien jodido, del güey agarrado de los cojones. En ella, el tiempo es subsumido, desprovisto de todo talante y de toda posible emergencia zonal y de referencia histórica viable.

En *Algo sobre la muerte del Mayor Sabines* el colapso telúrico cultural indica el colapso del lenguaje poético vertical, aquel derivado de un arrebató alado y consagrado, y que en Jaime Sabines halla la vuelta de tuerca para un nido postrero, el de la antiolemonidad como sistema poético exitoso que, sin embargo, detrás de sí es soportado por un finísimo oído sálmico y letánico, una voz de ascendencia profética bíblica y una lectura de convergencia de la mejor poesía amorosa española en turno, la de Pedro Salinas.

Madre generosa
de todos los muertos,
madre tierra, madre,

vagina del frío,
brazos de intemperie,
regazo del viento
nido de la noche,
madre de la muerte,
recógelo, abrígalo,
desnúdalo, tómalo,
guárdalo, acábalo.

Ronda de la vocación por la forma que puebla en Sí, *Muerte sin fin* es tanto el poema del espacio como el espacio del poema. Ambigua respuesta de un todo que asciende y se vierte sobre Sí, el poema visto y leído desde su oceánica transparencia: *En el rigor del vaso que la aclara* o *Desde su insigne trono faraónico*, el poema va y viene, a la vez como una emboscada, la recia pregunta inacabada del mundo, lo que nos salva o lo que nos arroja: *rojo timbre de alarma en los cruceros / que gobierna la ruta hacia otras formas*. Esa ruta hacia otras formas, de suyo combinada en lo absorto, permite, en un dispositivo discursivo del arriba y el abajo, el centro y la orilla, tanto la asida correspondencia de la sospecha sempiterna como la inacabable sumersión del abisal camino hacia la nada.

LO QUE DETRÁS DE ÉL ANDA ESCONDIDO
(El acto de amor de José Gorostiza
se llama *Muerte sin fin*)

Minerva Margarita Villarreal

*Que formo la luz y crío las tinieblas,
que hago la paz y crío el mal. Yo, Jeho-
vâ, que hago todo esto.*

Isaías, XLV, 7, La Biblia del Oso

Pocos son los poemas que llegan a impactar en la plenitud del ser tocando sus regiones más profundas. El lector común va ciñéndose a la oferta de inmediatez y los grandes poemas, los altos poemas que penetran y esclarecen las tenebrosas áreas donde la vida y la muerte se sostienen en el pedestal de la ingravidez, mezclándose, exponiendo la ambigüedad que nos constituye, adquieren un carácter cercano a lo sagrado.

Por un lado, lo que exponen plantea misterios a veces insondables, que constituyen interrogantes y fuentes de sentido. Conforman un cuerpo verbal autónomo, alejado de la anécdota. En una primera lectura ya nos dicen, pero no logramos discernir qué; nos obligan a la contemplación, como si su voz retumbara masivamente en nuestras paredes interiores, movilizándolo a la anquilosada percepción, abriéndole los ojos. Por otro, su tema principal establece derivaciones en las que casi todo puede caber, pues, en realidad, el tema es un filtro de una inquietud más honda, una inquietud que solo puede dictarse a través de un ritmo y cuyo motor es la sustancia del ser.

Una sonoridad, una música, un lienzo de voces que se pliegan y confunden, se hacen una: la voz de Dios, o varias: los propios pronombres:

Yo, Tú, Él, que son personas y tienen fuerza en la medida que son llamados. Y van con esa fuerza entrando en nuestros huecos.

Así, si tuviéramos que calificar el sentimiento que prevalece e irradia en *Muerte sin fin*,¹ de José Gorostiza, hablaríamos de una invasión vital, de un cúmulo de sensaciones pronunciadas con la severidad de la certeza de la médula; un clamor esencial, robusto, ejercido por un vigoroso lenguaje.

El canto de José Gorostiza es un grito de muerte bajo un rayo de luz. Es un llanto de vida en la noche que arde. Ese momento cúspide en el que se crean los colores, desprendidos de la retina de la luz, de la luz que amanece y del incendio; en donde nace la palabra como una voluntad de permanencia.

Una mezcla de desasosiego y desencanto rige el corazón y curiosamente el apego a la existencia, una mezcla de alegría tributaria y esclarecedora ajusta cuentas con el ser. Una *muerte sin fin* que obliga a un retorno, un regreso hacia el origen de las cosas, hacia la entraña de ese soplo que parecía no solo habernos echado al mundo sino también habernos sostenido en él.

No hay tal pilar si se concibe sin crear, ya que dios, *la inteligencia*, es implacable en el designio y ahueca el fruto con desprecio si éste permanece al margen de esa sacralidad. Confundidos en el vano comercio de la utilidad, los hombres, *peces del aire altísimo*, se detienen derrumbándose del vuelo de su andar; no tocan piso, no pertenecen, no son; y solo queda el gemido, *más llanto aún que el llanto*, que clama por su pérdida el espíritu de Dios:

donde ya nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto

1. Los versos citados del poema corresponden a su primera edición: José Gorostiza, *Muerte sin fin*, R. Loera y Chávez, México, 1939, 73 pp. Como dato al margen conviene recordar que Gorostiza, según señala Guillermo Sheridan, de acuerdo a una entrevista realizada por Elena Poniatowska, comienza a escribir *Muerte sin fin* en algún momento de 1938 y termina la obra seis meses después. Ver: «*Muerte sin fin* con matasellos», p. 28.

Cuando José Lezama Lima en su extraordinario parteaguas ensayístico que es *La expresión americana* lo señala junto al *Primero sueño* de sor Juana como una de las expresiones más entrañables y luminosas que ha dado América a la poesía, apuntando así dos de los momentos en los que el español se afirma desde el otro, desde los espacios colonizados, no desde la península; desde donde se cumple cabalmente el sentido culminante del barroco; Lezama lo ubica en una posición central, por encima del resto de las voces. En su altar este poema es el Poema. Por él no atraviesa el lenguaje, más bien, la voz se consolida, se vuelve río en su fluidez y en sus despeñaderos.

El poema no despunta por momentos, no tiene sitios más perdurables o reveladores; en sí mismo es un caudal de luz. Y en ese caudal ciertos memorables versos hacen las veces de eslabones con la tradición poética de lengua española. El barroco de *Muerte sin fin* devuelve a la lengua el absoluto riesgo de la entrega, mira hacia el origen encontrando en la pérdida la entraña de su palabra y de su palpitación, solamente y solo, es decir, condicionado en su soledad, participa de la relación dialogal, pues otra voz le clama y atiende, hundiéndolo a un tiempo en las aguas de la esperanza y la desesperación. *Muerte sin fin* es un poema que enlaza los poemas más gloriosos de nuestra lengua. Trasciende porque responde en un caudal que atraviesa cavidades oscuras y aterrantes, a través de un ritmo en el que sobresale una suerte de combinación entre el endecasílabo y otros metros considerados de arte menor. El ritmo despliega a su vez la figura que condensa al poema y sobre la cual este se vuelca: la fluidez de corriente, de manto acuífero, y la contención del vaso, que la sostiene y le da forma.

La concepción de José Gorostiza sobre la poesía deriva de un punto de vista clásico, del rapsoda, del depositario del don o voz que se pronuncia para ser escuchada, y de aquel que desde su más profunda intimidad presta la suya propia; de ahí que sostenga lo siguiente:

La afinidad entre poesía y canto es una afinidad congénita. En un momento cualquiera podrá relajarse o en otro será más íntima; pero habrá de durar para siempre, porque no radica en el lenguaje —en el austero arsenal de la retórica, que caduca y se renueva sin cesar— sino en la voz humana misma, que el hombre presta a la poesía para que, al ser proclamada, se realice en la totalidad de su perfección.²

Esa voz que va ejerciendo su poder generador y definitivo porque se desprende del espíritu para expresarlo, nos envuelve e irradia y a la vez nos dificulta, nos inunda en un vaivén de fuerzas contrarias y correspondientes. Y así como la materia se recrea en sí misma, un poema que alcanza la estatura del ser, tuvo, necesariamente, que medirse con los momentos cumbres de la poesía. *Las cumbres peladas* de su *insomnio* aluden quizá a ese signo del extravío en el que encontrar significa despojarse.

Un sentimiento nihilista enfrenta las corrientes de su adversidad en un mar que ahoga. La tormenta en el vaso es la tragedia del ser, puesto que, ¿de quién sino del hombre Dios ha muerto, y antes, de quién había nacido? Dios no puede morir sin la propia muerte del hombre. Y la muerte del hombre está en relación estrecha a la devastación de su entorno, de la naturaleza, a ese ir mermando con dejo de vacío el espacio posible. No hay creación. El hombre no pudo, no puede con ese trámite:

(oh Dios! que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
en las estrellas ariscas
y en la carne que se gasta
como una hoguera encendida,
por el canto, por el sueño,
por el color de la vista.

2. José Gorostiza, *Muerte sin fin*. (Prólogo), Lecturas Mexicanas N°13, Fondo de Cultura Económica-Cultura SEP, México, 1983. págs. 13 y 14.

Al sentido religioso, la ironía interpone una fuente activa, como vía de conocimiento del mal donde quizás y únicamente el poeta puede buscar las secretas y misteriosas raíces del bien, el punto de unión de ambas esencias, la señal de creación.

El mal se registra en el hombre en cuanto este toma conciencia de su propio fin. Como una consecuencia de la muerte de Dios, el hombre echa a andar los mecanismos de su propia ruina. La carga de sentimientos que lo constituyen está impregnada, más que de ambigüedad, de imprecisión e incertidumbre. Y en la medida en que la vida es un viaje a la muerte es una vuelta al origen. Irónicamente, como hecho divino, la creación resulta inmanente al fin; y este último se erige en consecuencia. Al mundo de la creación sobreviene el mundo de la caída. Y esta última trae consigo una conciencia falsa del hombre: el conocimiento *objetivo* de sí mismo. La conciencia, o ciencia del corazón, como la llama María Zambrano, siembra la duda. Al acceder a dicha objetividad el ser humano se sujeta a la vez a su destino y la muerte cierra su ciclo. Pero, desde la poesía, ¿puede cerrarlo?

¿Es este concebir sin crear al que alude *Muerte sin fin*? La oscuridad y el caos anteceden a la creación, pero también la acompañan. Cuando estas entidades se confunden y anulan la creación no se cumple. Separar rige el principio fundante. Delimitar, escindir es entonces lo que hace factible el orden y la correspondencia. Y este proceso solo se gesta a través de la palabra, y en esta, que filtra la imagen del mundo y en sus alcances de compenetración melódica y armonización rítmica está la clave. El principio del universo se da bajo dos fuerzas que se van reproduciendo en la mayoría de los elementos que integran la vida. Bien y mal, luz y oscuridad, hombre y mujer, principio y fin son constantes que prevalecen a lo largo de nuestro saber y que de hecho lo estructuran.

Muerte sin fin es un poema total, envolvente, que pone en riesgo al lector, pues lo sumerge en un vértigo. Su fuerza es arrasadora. Y lo es porque el poema, en los diez cantos que lo integran, y con base en un ritmo sostenido como la creciente de un caudal, nos introduce en

varios territorios del camino que consolidan al ser y sus potencias en permanente tensión y en fugaz fusión. Su fuerza radica en la capacidad de unir la dualidad, de congregar los opuestos y darles marcha.

La tensión opera enfatizando el hecho de que estamos constituidos por oposiciones. La principal: espíritu y cuerpo, forma y contenido; digamos, la condición del poema, es atravesada y replanteada por una premisa máxima que se promueve metafóricamente a través de la figura del vaso y la inclusión del agua: Dios y la humanidad. Sujeción y derramamiento. Constricción y libertad. La creación queda suspendida, puesta en duda severa, y suplantada por la acción de la concepción, pero una concepción que implica al hecho de saber, no de crear.

A Dios se lo ubica como inteligencia, y su luz, que es una luz de conocimiento, no viene a ser reflectada sin la reflexión que deriva de la fusión con el contrario. El amor y su ejercicio, que es un ejercicio de fusión, fusión que necesariamente es fugaz, se cumple en la figura del vaso colmado, y el vaso colmado sacia una sed.

Tan tiene Dios sed de su concepción como los hombres de su saber. El vaso colmado es pues la metáfora perfecta de la plenitud de esa reflexión que es fusión. Luz reflectada, hecha color, azul cielo o palabra sangrienta.

Muerte sin fin es una lectura del ser, de su desconocimiento: de Dios; es decir, lo que el ser niega de sí y en la figura de Dios sublima; de ahí sus componentes integradores desde las potencialidades de la imagen; desde su contenido manifiesto en el mundo onírico, en el mundo mítico y en el mundo de las acciones que se conoce como realidad. Sabemos que la realidad es invisible; es decir, que el latido esencial de nuestra vida sucede donde no alcanzamos a ver. De ahí que el ojo sea una presencia reiterada a lo largo del poema, un símbolo.

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

nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario
todo a voces azules el secreto
de su infantil mecánica!
en el instante mismo que se empeñan
en el tortuoso afán del universo.

Ojo central y única luz para contemplar la interioridad de un cosmos cuya verdad desgarrar; un cosmos cuya raíz es el centro del ser, que busca y encuentra en el afuera para estar más cerca y dentro de su adentro; sentidos que despiertan, párpados que se abren al padecimiento: *Abrir los ojos es romperse por el centro*, canta Lezama Lima³.

Muerte sin fin es, como bien estudia Arturo Cantú, un poema filosófico cuyo asunto es el sentido del mundo; en él poesía y filosofía brotan de un mismo sitio y obedecen a una misma operación del espíritu: su desenvolvimiento progresivo es una revelación sobre lo esencial. Y esta revelación no resuelve solo acentúa las oposiciones que nos integran.

De ahí su dificultad. Desde la primera edición, en 1939, permanece en el ánimo público la certeza de que *Muerte sin fin* es una obra maestra. El lector no puede escapar a la fascinación de su ritmo y su opulencia verbal, pero la mayor parte de su mérito y belleza reside en su emoción intelectual y en el rigor de sus encadenamientos especulativos⁴.

Yo añadiría que hay un tercer nudo que hace del poema un misterio, con todo y su énfasis en la irreverencia, este es el conocimiento entrañable: «lo que detrás de Él anda escondido». Eso que para san Juan de la Cruz no se cura sino con la presencia y la figura, vuelve a invocarse. El amor anda detrás y se esconde. La creación tiene que agazaparse y germinar, más que en la nada como pulverización de Dios, en la nada como sombra del amor, como esa cantidad inasible, hechizada y escurridiza.

Y hacia este ir y venir de especulaciones entre la creación y la nada se encamina en tres direcciones este libro crítico imprescindible de

3. En el poema «Retroceder»: José Lezama Lima, *Poesía completa II*. p. 62.

4. Arturo Cantú, *En la red de cristal*, p. 9.

Cantú: texto, transcripción y significado. El poema, tal y como fue concebido; su asunto entre Dios y el hombre: el vaso y el agua o la forma y su contenido; y el andamiaje del significado: el argumento, las variaciones, su estructura formal y conceptual (número de versos del poema, división de cantos y canciones y métrica de cada uno de estos) su encadenamiento y disquisición filosófica.

Muerte sin fin también es una lectura del futuro con relación al conocimiento del pasado; estas visiones fundamentan una valoración del mito de la creación, valoración que correrá la suerte de ser víctima de la ironía y de la más severa justicia, de su propia muerte que tampoco termina.

Una religiosidad cosmogónica e íntima, interior, nunca confesional, y sí radical, confirma este aliento. Pensar entonces en *Animal de fondo*, de Juan Ramón Jiménez, que propone la condición indisociable del contenido y de la forma, como en la metáfora del vaso, a partir de una derivación de la fusión del ser y de Dios: *...que la esencia es lo sumo, / es la forma suprema conseguible, / y tu esencia está en mí, como mi forma*⁵. En este poema de Juan Ramón, Dios parece encarnar en el fondo del yo, ahí habitar y erigirse en imaginación viva. La expresión es la vía que hace posible su presencia. En *Animal de fondo*, como sucede en *Muerte sin fin*, el número tres es significativo: *...estás en elemento triple incorporable, / agua, aire, alto fuego, / con la tierra segura en todo el horizonte*⁶. El dios deseado es presencia *en rumor y color de mar* y es agua porque el agua es transparencia y reflejo, es espejo del ser, es un yo del fondo convocado. Ahora, veamos la relación en el poema de Gorostiza:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz
ay, hermano Francisco,
esta alegría,
única, riente claridad del alma.
Un disfrutar en corro de presencias,

5. Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*, p. 10.

6. Juan Ramón Jiménez, *ibidem*, p. 18.

de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!
mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol
y sueña los pretéritos de moho,
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana,
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta.

Y la creación es el sueño que se trueca en acto, un compromiso en el que coinciden las fuerzas opuestas regidas por un patrón de amor. De ahí la expresión trinitaria. Es la forma última y primera, la palabra que resiste, que nombra y perdura y en su inmanencia trasciende.

Contemplar, no ver, observar con fijeza hasta el fondo del vaso y del fondo hacia arriba, hasta los probables labios, hasta la cima de su abertura. El poema contiene las fuerzas originarias; predispone los flujos terrenales en las formas del agua, aunque se trate de un mar fantasma, y hacia allí giran vertiginosos o estáticos, sublimes o perversos los elementos de la creación, los elementos de la vida nunca aislados de la muerte. Gorostiza dispone la lucha de contrarios, antepone, contrapone, sintetiza en un juego de imágenes que lejos va dejando al sujeto, lo va modificando, haciéndolo girar en un sin fin de figuras constitutivas: el agua, el ser, el sueño, dios, la inteligencia.

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

La inteligencia, solitaria y ardiendo, es musa inspiradora y dardo de la conspiración. Por la inteligencia van destellando los reflejos del agua y los ojos de los peces, la mirada de los peces: el pez de dioses apolíneo y brillante, el pez *Ulises salmón de los regresos*, como si esa otra naturaleza nos definiera. El ojo que es de súbito arrancado, oh Edipo culpa, el ojo de la aguja por donde el hilo —cordón, que no camello, como se coló la primera imagen surrealista en la Biblia por una traducción equívoca— no pasó. Ojos que ven sin mirar, sin detener su oído al ensimismamiento del cosmos que concentra como fuentes matrices y gestoras las fuerzas de la nada. Por la inteligencia, la perversidad y sus Furias dilatan su estallido y van anidando como aves de rapiña, van centelleando su odio y su rencor. La inteligencia erige y levanta mitos que terminan envolviéndola. Seres a quienes el hombre da cuerpo y voz para poder hablar, para establecer un diálogo que por principio es monólogo, invención unilateral disfrazada del Todo. Por la inteligencia Adán pudo entender el fruto del pecado y avergonzarse y temer. Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, o sea, lo dotó de inteligencia, y en ese don radica su condena. Pero dicha inteligencia no habría destellado si un ángel venido a menos no hubiera tentado a la mujer: el otro, opuesto complementario nido de alteridades, con la manzana de la discordia. Aunque de esto nos enteramos después del Génesis; el conocimiento es entonces producto de la curiosidad humana y de los altercados de fuerzas angélicas en disputa del carácter divino. En consecuencia, la inteligencia es el abismo, es la conciencia de saber y saber y no saber nada, de darle vueltas al hilo de una trama que enreda la sensación de culpa en la esterilidad de la condena; y para subrayar: una condena a muerte. Condenados a un fin por conocernos, por sabernos. Ese es el espejo que nos devuelve la imagen de fondo ya cuando el agua desaparece del vaso, cuando la sed se sacia. Sin unión, sin vínculo y aislados de dios por participar de su saber.

Entonces la participación de las personas, la cercanía reparadora del mito trinitario: Yo, Tú, Él. Él, conmigo, con nosotros tres; el vaso, el agua, la sed; la edad, el fruto, la catástrofe; el ser, Dios, la mirada y la inteligencia reinando como suma consciente de la aniquilación.

Pero volvamos al verso: *que todo lo concibe sin crearlo*. Crear es ir más allá de la muerte, al reino de la trascendencia regido por el misterio y la entrega, no por la duda y el inagotable saber. A ese verbo apunta incesante y prodigiosamente *Muerte sin fin*.

Muerte sin fin es un poema iniciático. Un principio de lectura del mundo, del conocimiento de la historia del mundo contenida en el ser; de la zona limítrofe entre origen y muerte, al fondo del espejo, en *la sonoridad de esas aguas durmientes* (Bachelard) para *volverse sensibles a la historia de la materia*⁷. La corrosión y la degradación se deslizan entre el amor y el deseo, la pasión y el dolor.

La religiosidad del poema contiene las dos acepciones que se inducen de la raíz latina *religio*: *relegere*, que significaría repasar; y por otra parte *religare*, que quiere decir unir. Repasar y unir; pero entre ambos el reino apuntala a sus contrarios. *Muerte sin fin* es un poema que usa el agua como un elemento cuya carga simbólica en sí ya es detonante, además de que Dios separó la tierra de las aguas para diferenciar los espacios y así ir contra el caos e iniciar la Vida; desde esa fuerza primigenia el agua es utilizada en distintas religiones como elemento fundante, se la usa en los ritos bautismales, para bendecir espacios, para exorcizar, con fines de iniciación, de purificación, como medio curativo y también como medio de limpieza. *En el Rig-Veda, Indra, el dios, es el germen de las aguas*⁸. En este sentido, *Muerte sin fin* es una enorme pecera, un océano, la tormenta en el vaso y también la tierra que se sueña colmada por el agua; de ahí su poder dimanador.

El agua es todo eso, es un principio fundante, no tiene forma, y como lo sagrado, carece de fundamento. El vaso es ese continente que la ubica, ese dios, ese misterio alrededor del cual la vida entra en la ruta de la sacralidad:

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,

7. Iván Illich, *El H2O y las aguas del olvido*, p. 17.

8. Iván Illich, op. cit., p. 45.

ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.

La vida arde en la zona del límite, en las orillas fronterizas, cuando la noche se desplaza con sus garfas dispuestas; y sucede, además, por azar, como suceden la rutina y los días. Proviene de una angustia, y no se sabe qué es, salvo en su fondo; fluye como lágrimas, médula, dolor del vacío (el vaso, Dios) que todo lo contiene. La interpelación es una duda perpetua que cae sobre el lector, y como interrogante se pondera aunque no se cuestione de nuevo, se sobreentiende que la pregunta sigue en pie, firme, y la respuesta es esa enumeración de espacios mínimos, de temporalidades, de manifiestas visiones que ocurren como sin proponérselo, en una urdimbre de imágenes que enlazan y tensan las palabras:

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

Ese fuego líquido o brasa que rebulle en el cuerpo como un padecimiento es un dato que se repite en la obra de Gorostiza desde *Canciones para cantar en las barcas*, aquí, aunque en germen, ya presente de modo significativo. Como la misma inteligencia que llamea, una sed alucinante y propagadora. De nuevo volvemos a *Animal de fondo con respecto a la importancia del agua como eje vital: ...mar que sube a mi mano a darme sed / de mar y cielo en mar, / en olas abrazantes, de sal viva*⁹. El vaso es consecuencia, es una alegoría, con el agua, de la unión

9. Juan Ramón Jiménez, op. cit., p. 40.

de un mundo espiritual y del mundo como noción de totalidad. Y es una alegoría en cuanto forma que suelda y que se llena con el agua, lo necesario y a la vez, lo caótico, el caos original que es vida y pulsión. También es ciclo porque sin vaso, el agua no colmaría. El vaso es forma y con el fondo agua constituye un medio que sirve para que la Vida siga viva y como tal, como vida, son inseparables. De nuevo aquí tres elementos integran la posibilidad.

La religiosidad se vierte en el poema. Distintas mitologías aparecen en tanto contenidos universales y bajo una lectura unificadora. Mas el poema subvierte ese sentido:

En la red de cristal que la estrangula
(¡Tan-tan!) Quién es? Es el Diablo

Ni fondo ni forma pueden entenderse, cumplirse, sin que se inicie una suerte de sujeción o conflicto. Y el Diablo, con mayúsculas, en cuanto curiosidad y conocimiento, es quien desvela, quien descubre. Es el opuesto de Dios que crea, mas sujeta y ciñe en la ignorancia. El Diablo descubre, el Diablo es la vida que promueve toda creación, la vida que cierra la tríada: fondo=forma=creación.

En la Cábala el panteísmo refiere su teología, todo resulta de la expresión de la divinidad. El universo se compone de los atributos o *Sephirot* que, integrados en tríadas (Corona, Sabiduría e Inteligencia; Amor, Justicia y Belleza; Firmeza, Resplandor y Fundamento; todas reunidas por el halo divino o Reino), vienen a conformar la divinidad manifestándose.

El poema se encuentra entre dos niveles, en la orilla letal que pronuncia el movimiento de la vida, mundo de la materia o inferior, y en la emanación que ratifica el mito, el arquetipo o mundo celeste invocado a través de la palabra.

La Cábala supone la preexistencia de almas en el mundo de las Emanaciones, cada alma está integrada por tríadas que agrupan las diez potencias que las constituyen; cada una está conformada, a su vez, por una parte masculina y otra femenina; al entrar al mundo estas partes

se separan y tratan de unirse de nuevo. Solo el auténtico matrimonio logrará que esto suceda. Mientras tanto el alma deberá encarnar en un cuerpo humano una o dos veces más hasta que esto se dé y quede sin pecado, limpia de mácula. Las almas deben completar una peregrinación terrestre, habitar un cuerpo humano y pasar pruebas hasta retornar al lugar del cual provienen; es entonces cuando Dios obsequiará con el «Día del Jubileo», a partir del cual reinará la felicidad perfecta.

Si observamos con atención, el prolongado azul de *Muerte sin fin* tiene su origen en el color celeste o arquetipo; pero también podría pensarse que lo tuviera en el caos original:

Tal vez, entonces, el sentido de enajenación que tradicionalmente se atribuye a la caída pueda estar latente en la creación original, con su oscuridad recurrente y su estabilidad amenazada por el mar y otras imágenes de caos.¹⁰

Pudiera ser la paz de la atmósfera celeste o el bélico tropel de los océanos. La creación o la caída. El principio de lo que no tiene fin. La vida que es muerte y que no cesa. *Muerte sin fin* es vida por principio y en perpetuo y cíclico derrumbe y vuelta al origen.

En el poema el tiempo de Dios aflora un día y está floreciendo precisamente en la lectura, a través de la palabra, no pronunciada, no existente, creada al decirse y vuelta a nacer al leerse. La lectura es el día, porque el verbo *ser* desde el inicio del verso da fe de ello, hace constar, certifica y testimonia:

Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas inéditas palabras
—nunca aprehendidas,
siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,

10. Northrop Frye, *El gran código*, p. 137.

pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.
Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros.

Es lo que es: un cúmulo de imágenes desnudas, que tan pronto se pegan en el cuerpo tienden su hiel distancia, precaviendo, previniendo el exceso, la sensiblería, hasta burlarse de sí:

abstinencia angustiosa
que presume el dolor y no lo crea

El vaso de tiempo que es Dios nos coloca su máscara perfecta. Si volvemos a la idea de la Cábala, aquí la ironía es lapidaria; las almas, o mejor: los seres —para ubicarnos en el contexto psicoanalítico que no disocia alma de cuerpo, sino que como ocurre esencialmente en la poesía pura, sostiene una visión integradora de forma y fondo: *cuerpialma*, sintetizaría Juan Ramón Jiménez en su poema—¹¹ no tienen autonomía. Nada de que vagan y prueban, van y regresan. Aquí se trata, para remitirnos al teatro griego, de la evidencia de la tragedia. Recordemos que en griego *persona* quiere decir máscara: *La Persona es nuestra identidad individual, que es una máscara que cubre y expresa el Ser universal*¹².

Pero la individualidad renuncia al ser total para tener una identidad, para diferenciarse. Y esto solo se logra a través de una voz, de una expresión. *Muerte sin fin* es la expresión de una potencia amenazada; apela, a través de revelaciones metafóricas, del gozo de la libertad y de la ficción poética a un sistema de representaciones que puede variar en su concepción, pero que apunta hacia la misma esencia, hacia *lo mismo*, como esa obsesión sin manera de asir, esa enigmática reiteración gon-

11. Juan Ramón Jiménez, op. cit., p. 100.

12. Sabina Berman, «Género sexual y teatro», p. 4.

gorina que enuncia el concepto. *Lo mismo* implica a la otredad, juego de espejos que se desdoblan. Y el sistema de representaciones a una absoluta conciencia del poeta. La palabra crea, vuelve a la magia, es mito y es origen y con esa carga simbólica en la potencia de sus imágenes, revela la invisible realidad, edificando otra.

El poema alienta una mística en la fascinación, la contemplación, el embeleso, el rumiar obsesivo, la seducción rítmica y el hechizo de un canto que es vértigo y dominación, ruta propagadora; va de una visión religiosa a otra para ahondar exclusivamente en el problema del ser. Y del ser el origen y el fin, los impulsos del fondo, explosión de energía primigenia, escisión y derramamiento. Y entonces el poema se equipara con el ser y el ser con la escritura. El poder de la poesía es el poder del verbo. La caída es mayor, se promueve en la velocidad de las enunciaciones, y envuelve al mismo Dios:

como si herido (ay, Él también ¡por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.
ALELUYA, ALELUYA!)

La palabra sangrienta es la humanidad, y con la humanidad, Dios mismo. Esa muerte que emana de la boca de Dios es la muerte que se deriva de la palabra, del haberse constituido Dios en Palabra de Dios, del haber entrado *...en las convenciones de la lengua, que forman parte de la conciencia humana de la muerte*; por tanto, Dios se autocondena a muerte por medio de la palabra como el hombre se condena por medio del conocimiento de sí mismo. He aquí la tragedia, su carácter autorreferencial, por una parte, y sucesivo: *¡planta-semilla-planta!* / *¡planta-semilla-planta!*, por otra.

De acuerdo a la Cábala, las almas que no encuentran su par complementario en pro de la felicidad perfecta, regresan:

para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,

como el de esas inéditas palabras
—nunca aprehendidas,
siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.

Las palabras inéditas ausentan al amor porque no lo nombran, eluden la memoria de este, su recuerdo. Dios nos hace dioses en cuanto somos a su imagen y semejanza; nos coloca su máscara, y nos elude de la memoria, nos olvida pero como el amor, huye, hiere o se esconde cuando no se le nombra:

lo que detrás de Él anda escondido

Como las almas de la Cábala, Gorostiza separa los órdenes: la actualidad de lo absoluto, el ideal apocalíptico de las negaciones que patenta, la ilusión de la entrega, el amor del egoísmo: mundos contrarios ceñidos en el tiempo del agua, en su maduración. Y la ironía expande sus cauces en ese mar de quietud aparente que es el vaso, por medio de un juego de espejos desdoblados, que igual produce como efecto el agua cuando del punto calmo del estanque es perturbada por una intrusión, por una piedra, por un mirarse que es adentrarse, penetrar. El rostro de Dios no es Dios, sino el mal propagándose, como advertía el Marqués de Sade.

Volviendo al fragmento señalado del poema, las palabras, como el tiempo cuando Dios aflora, eluden el amor y a la vez, sonriendo, nos provocan, delirantemente, puesto que lo hacen en nuestra propia mudez: *en nuestras propias frases despobladas*. En esta experimentación ocurre una creación dentro de otra. El sitio de la pareja viene a ser ocupado por la muerte, esa meretriz de mejillas heladas a la cual el yo, que es un tú y un nosotros, de manera inesperada y trivial, invita —con una irreverente salida coloquial que desempolva el sentido último del poema— al infierno de los comunes y corrientes mortales: *anda, vámonos al diablo!*

De ahí, del hecho de optar por la muerte, es que se desprende que el sentido de la concepción que cuestiona *Muerte sin fin* es el del conocimiento, en cuanto búsqueda y ciencia, contraponiéndolo al de la creación, es decir al *logos* poético. Un sentido masculino, donde la forma yace desolada, es llenado por el agua, símbolo femenino; y esta última toma cuerpo, es creada y finalmente nombrada por el poder del verbo: la palabra. Una indivisibilidad apunta en los dos niveles que a lo largo del poema se contraponen: el ser, el otro. Y la creación en cuanto sentido fundacional de la palabra es término, fin, conocimiento; pero también es principio, origen, iniciación. Y ese es el enigma central del poema: lo indivisible en la escisión y la unión por el amor de los elementos divididos.

El amor es una actividad a veces subversiva, a veces subterránea, que suele ejercer un cambio sobre quien lo habita porque constriñe en su proyecto al pecado. Eros es demoníaco para algunas culturas y el mundo judeocristiano, en varios terrenos de su ejercicio, lo condena.

Un poema como *Muerte sin fin*, que vino al mundo a darnos algo nuevo, es no solo una concepción sino una creación porque incluye la participación del otro, el indeseable, el condenado, el maldito de todos los tiempos de nuestra civilización: incluye al Diablo. Y plantea en su vitalidad a la fuerza demoníaca como una potencia transgresora que implica, como diría Georges Bataille del erotismo, alcanzar la vida más allá de la muerte.

Paradójicamente no solo el demonio introduce la muerte en la vida, haciéndola más vida; qué podemos decir, en este sentido, de las celebraciones de éxtasis de san Juan de la Cruz y santa Teresa, que tensan vida y muerte como ese fulgor del tránsito hacia la trascendencia.

Muerte sin fin incluye al mal como fuerza necesaria para que el bien cree, no solo sea razonable, sino creador:

¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!

La exclamación en estos versos hila por concatenación el diseño del discurso poético en *Muerte sin fin* con otras figuras retóricas, siendo la constante la interrogación: *Qué puede ser —si no— si un vaso no? También —mejor que un lecho— para el agua / no es un vaso el minuto incandescente / de su maduración?* Ambas figuras hacen que el sentimiento se vuelque y predomine como una angustia densa: un dios insalvable que me ahoga, cuyo peso es asfixiante.

La poesía es el instante fugaz en el que la eternidad se cierne. Encierra, para volatilizarlo, un vínculo de amor y lo propaga a los cuatro vientos por medio de esa voz que también es viento.

Muerte sin fin es un canto y un clamor, una conflagración de epítetos mordaces —*Ilusión, nada más, gentil narcótico / que puebla de fantasmas los sentidos!* en el oscuro deleite del colapso; ...*presagio cierto de reposo o perpetuo instante del quebranto; ...pira arrogante de la forma de ...una ciega alegría*— que inquieta y pacífica. Su cadencia sensual enumera, semeja, sumerge, produce el placer de una caricia inmensa en el páramo de una interrogación.

DESCARNADA LECCIÓN DE POESÍA

Ramón Xirau

Desde *Canciones para cantar en las barcas* (1925) José Gorostiza no ha publicado más que un libro de poemas: *Muerte sin fin* (1939). En él se presenta, en plenitud, el mundo que latía en sus primeros versos. A través de una serie de imágenes continuadas nos dice Gorostiza la zozobra del hombre, la muerte del universo y de Dios y aún sugiere la imposibilidad de la poesía misma. En un poema no sólo el hombre se pone en cuestión, no sólo, forma constante del idealismo, se pone entre paréntesis a las cosas; se duda del poema en un círculo vicioso que es más bien un eterno retorno del ser a la nada, de la palabra al silencio, de la comunicación a la soledad.

Agua y vaso

Desde la antigüedad, el símbolo del agua fue propiedad de poetas y filósofos. Ya Homero decía: «nosotros no somos sino agua y tierra» y es bien conocida la metáfora del agua que, desde Tales y Heráclito, se difunde por el pensamiento y la poesía de Occidente. Pero los símbolos son ambiguos. Si la univocidad fuese su característica única y determinante, se transformaría en ideas, en conceptos, en palabras formadas por el hábito de la definición. ¡Qué diferencia de signo y de valor entre el agua mitológica de Homero y el agua del Tajo ficticio donde habitan, milagro de la poesía, las ninfas de Garcilaso! No es menor la diferencia entre el agua raíz de todas las cosas en Tales y el agua principio del mal en Heráclito, tan cercanos en historia y en cultura. Aguas soñadoras de Antonio Machado, aguas de reflexión en Valéry, superficies tranquilas y olas obcecadas revelan la conciencia del poeta, del hombre que crea las aguas y las transforma y las moldea según la emoción que le es propia.

En el poema de Gorostiza es el agua un símbolo de varias dimensiones. Una vez, en *Canciones para cantar en las barcas*, es el agua signo de la fugacidad del tiempo:

Afuera canta un pájaro cautivo
y con nota fugaz el surtidor.

En otra ocasión el agua llega a formar parte del poeta:

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

En «Preludio» el agua es la imagen del devenir incesante que caracteriza a la vida:

Detén, agua, tu prisa, pues en tanto
te ciegue el ojo y te estrangule el canto,
dictar debieras a la muerte zonas;
que por su propia muerte concebida
sólo me das la piel endurecida
— ¡oh movimiento sierpe! — que abandonas.

La primera estrofa de *Muerte sin fin* establece definitivamente la significación del agua. El hombre en su soledad —*sitiado en mi epidermis*— encuentra su reflejo en el agua:

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

Cuán distinto este Narciso sitiado, apesadumbrado por su *torpe andar a tiendas en el lodo* del narcisismo de Valéry, cruel acaso en su reflexión, pero consciente de su conciencia:

Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
que de ma scule essence!

Dos actitudes: Narciso curioso, investigador que en el agua busca su soledad, la define, la recorta, nos la entrega como una esencia pura y pulida; Narciso desesperado que encuentra en el agua la imagen de su propia *conciencia derramada*.

En el verso de Gorostiza el agua está *atónita*. Sorpresa y fascinación entran en el sentido de la palabra. Pero su atonalidad no es simplemente transitoria. El agua es atónita. Exenta de color y de vida traduce la realidad de una vida que es muerte, de una lívida conciencia agónica:

que nada tiene ya
sino la cara en blanco
hundida a medias ya
como una risa agónica

Desde la primera estrofa Gorostiza contrapone a la imagen del agua, la del vaso. Si el agua es conciencia y es vida, el vaso es inteligencia y forma:

No obstante —¡oh paradoja! — constreñida
por el rigor del vaso que se aclara
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica...

En las Sagradas escrituras, algunos versículos de las cuales sirven de introducción a *Muerte sin fin*, se usa rápidamente la imagen del vaso y aunque su significación varíe sensiblemente según los textos tiene algunas veces un sentido similar al que le da Gorostiza. «Los hijos de Sión, preciados y estimados como oro puro, ¿cómo son tenidos por vasijas de barro, obra de alfareros?» (Lamentaciones, 4-2). En este caso la vasija indica ya esencia, forma. Y tal vez es conveniente recordar que en la tradición cristiana el vaso ha tenido una significación

semejante cuando se dice de san Pablo que fue *un vaso de elección* o cuando se aplica el símbolo a María en la «Letanía Lauretana».

Sean cuales fueran los antecedentes religiosos o literarios del símbolo, en José Gorostiza el vaso simboliza la inteligencia, molde de la conciencia humana. El espíritu derramado del hombre adquiere forma, pretende llegar a ser, identificarse consigo mismo para la eternidad:

En la red de cristal que la estrangula
allí, como en el agua de un espejo,
se conoce;
atada allí gota con gota ...
.....
qué agua tan agua
está en su orbe tornasol soñando
cantando ya una sed de hielo justo.

La *conciencia derramada* se convierte en este *hielo justo*, en esta puntual determinación de la conciencia por sí misma, en esta justificación de la conciencia por su forma más pura, elevada e intelectual. El agua llega a ser vaso —*atada allí gota a gota*— y la conciencia del hombre en nada difiere de su personalidad, de su máscara. El vaso,

nos pone una máscara grandiosa,
ay tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros.

Ha llegado el momento del gozo. El hombre, sabiéndose idéntico a sí mismo, se siente unido a la suprema inteligencia de Dios. «Es el tiempo de Dios que aflora un día». Pero tan sólo aflora, tan sólo un día. Pasajera la alegría como pasajero es el tiempo, el hombre se encuentra frente a la nada, *muerte sin fin de una obstinada muerte*:

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

Puede el hombre, henchido por un instante de presencia, vanagloriarse de su ser, distribuir *los mundos en el caos* sin darse cuenta de su pobre sustancia mortal. Se derrama la forma, se aniquila la esencia, *espejo ególatra que se absorbe a sí mismo contemplándose*. Lo que se creía esencia es tan sólo un sueño, un espejismo, un reflejo, una mera reflexión:

¡Oh inteligencia, páramo de espejos!

«El vaso en sí mismo no se cumple... Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil». Con ironía comenta Gorostiza este ascenso y este inmediato descenso de la conciencia humana:

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua.

El universo

La misma e inevitable paradoja se desarrolla y amplía cuando el poeta se dirige a las cosas e inquiera acerca de la naturaleza del mundo y de Dios. Después de haber mostrado la soledad que es el hombre hecho de la materia del tiempo, señala una idéntica condición en los seres inanimados, en los seres vivientes, en la naturaleza toda. La realidad se entrega a *un frenesí de muerte* que es frenesí de regreso. Toda cosa, en su muerte, participa de furioso desnacer en una vuelta a sus orígenes, de lo vivo a la pre-vida, de la pre-vida a la piedra, de la piedra a la nada. Nos encontramos ante el mito del eterno retorno, un eterno retorno sin centro del mundo, sin eje de creencia, sin cosmos que estructure el caos, sin regreso, vuelta a la nada cuando los animales inician el regreso —a sus mudos letargos vegetales:

cuando las plantas de sumisas plantas
se esconden en sus ásperas raíces
y presa de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles
¡oh cementerios de talladas rosas
en los duros jardines de la piedra!

cuando *las piedras delirantes, también el oro prisionero, las piedras finas y los metales exquisitos todos* vuelven al ojo originario *siniestro pájaro de humo*.

¿Por qué este frenesí de muerte? ¿Por qué ese delirio? El absurdo del hombre y el absurdo de la naturaleza provienen de una ausencia: la ausencia de Dios. Creación del hombre este Dios que el poeta solamente concibe bajo el tinte de un color, de una cualidad sensible («transparencia acumulada —que tiñe la noción de El de azul») ha muerto *siglos de edades arriba* y si todos los seres eran en un principio imágenes de Dios vivo, son ahora simples reflejos de un ser inexistente, sombra de una sombra, negación de una nada¹.

Implícita en *Muerte sin fin*, dejándose descubrir tan sólo en los instantes de mayor lucidez, aflora una poética que tiene sus antecedentes en «Preludio». Poética, la de Gorostiza, que niega la posibilidad de toda poesía y que hace de su propio poema un bellissimo retorno al silencio, a la nada esencial.

El hombre de Gorostiza se encuentra en plena soledad en «esta oquedad que nos estrecha —en islas de monólogos sin eco». La palabra es para Gorostiza la hueca expresión de esta oquedad.

Ya desde «Preludio» la actitud de Gorostiza es clara a este respeto. El poema entero es una inútil búsqueda de la expresión y de la comunicación. La palabra que el poeta quisiera encontrar concreta en sus manos se hace hábito y se hace acontecimiento, se petrifica y escapa:

1. Algunos han querido encontrar en este Dios de Gorostiza el símbolo de las muertes cíclicas del mundo prehispánico; otros pretenden que el poema simboliza la desaparición del mundo indígena; otros finalmente han querido encontrar en él reminiscencias del dios bíblico, apoyándose en las citas bíblicas que encabezan el poema. Ninguna de estas expresiones parece tener fundamento en el texto.

Esa palabra sí, esa palabra
que se coagula en la garganta
como un grito de ámbar.

En el instante en que el poeta encuentra la palabra, pretende modelarla, adaptarla, modificarla, hacerla suya fluida y viva, la siente *exacta*, vacía, inútil, incapaz de expresión, ya vaso y no conciencia:

¡mírala, ay, tócala!
¡mírala ahora!
Mírala ausente toda de palabras
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta.

La inteligencia es un *rencor sañudo*, se mantiene *una, exquisita, con su dios estéril*, sin poder expresar la vida concreta de las cosas. *El vaso no se cumple*. Tampoco se cumple la palabra. Su reino, como el de la inteligencia, es tan solo ilusión, *ilusión nada más, gentil narcótico*. Ilusión y ficción. Pues la palabra quiere fingirse vida, ser *dolor de sustancia adolorida* y no alcanza a decirnos sino lo esencial de las cosas y de las conciencias, lo idéntico, lo inútil.

El poema acaba con el poema en una bellísima y agresiva *descarnada lección de posesía*.

SOBRE LOS AUTORES

Kenia Cano (Cuernavaca, Morelos, 1972). Ha publicado *Oración de Pájaros* (2004); *Las aves de este día* (2009) con la que ganó el Premio Bellas Artes Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada 2010; *Un animal para los ojos* (2016) y *Diario de poemas incómodos* (2017). Forma parte de varias antologías nacionales; su obra ha sido traducida al francés, inglés y rumano.

Eduardo Casar (Distrito Federal, 1952). Autor de los poemarios *Noción de travesía* (1981) y *Caserías* (1993) y la novela *Amaneceres del Husar* (1996). Ganó el Certamen Internacional de Literatura Letras del Bicentenario Sor Juana Inés de la Cruz 2009. En 2015 recibió el Premio Universidad Nacional. «Algo sobre *Muerte sin fin*», proporcionado por su autor, es la versión reelaborada de un capítulo de *Para qué sirve Paul Ricoeur en crítica y creación literarias*, que la Universidad Iberoamericana publicó en 2011 gracias a Gloria Prado.

Silvia Eugenia Castellero (Ciudad de México, 1963). Autora de los ensayos *Entre dos silencios, la poesía como experiencia* (2003); *Aberraciones: El ocio de las formas* (2008) y los poemarios *Como si despacio la noche* (1993); *Nudos de luz* (1995); *Zooliloques* (París, 1997), entre otros. Es directora de *Luvina*, revista de la Universidad de Guadalajara.

Javier España Novelo (Chetumal, Quintana Roo, 1960). Entre sus poemarios destacan: *Tras el biombo* (1991), *Travesía de fuegos perseguidos* (1993), *Tributo del viandante* (1998), *Azul deseo de la esfinge* (2000), *La suerte cambia la vida* (2005), *Sobre la tierra de los muertos* (2007). Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños 2004 y Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2007, entre otros.

José María Espinasa (Ciudad de México, 1957). Poeta, ensayista y editor. Entre sus obras de crítica destacan *Cartografías* (1989); *Hacia el otro* (1990); *Actualidad de Contemporáneos* (2009); *Retrato de Truman Capote* (2011) e *Historia mínima de la literatura mexicana* (2015). La UNAM publicó su poesía reunida en *Pielago* (2015). Desde 2013 es director del Museo de la Ciudad de México.

Julio Hubard (Ciudad de México, 1962). Director literario de Tusquets Editores. Consultor en Aldus. Subdirector de *Este País*. Miembro del consejo de *Vuelta y Letras Libres*. Autor de *Egisto, mientras tanto* (2016); *Hacéldama* (Conaculta, 2009); *Sangre. Notas para la historia de una idea* (Turner-Ortega y Ortiz, 2006); y *Presentes Sucesiones* (Fondo de Cultura Económica, 1988). El texto, proporcionado por su autor, apareció originalmente en el número uno de la revista *Biblioteca de México*, correspondiente a enero-febrero de 1991.

David Huerta (Ciudad de México, 1949). Autor de *Cuaderno de noviembre* (1976), *Versión* (Premio Xavier Villaurrutia), *Incurable* (1987), *Historia* (1990), *La sombra de los perros* (1996), *La música de lo que pasa* (1997), y *El azul en la flama* (2002). Ha sido traducido al inglés, francés, finés, entre otros idiomas. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. El poema incluido, proporcionado por su autor, pertenece al libro *La calle blanca*, publicado por editorial Era en 2006.

Roger Metri Duarte (Mérida, Yucatán, 1961). Poeta, ensayista, narrador y promotor cultural. Entre sus obras destacan *Nostalgia de la luz* (1996), *La promesa infinita* (2000), *En tu ausencia perdí un reino* (2001). Ha obtenido los premios nacionales de poesía de los Juegos Florales de Fresnillo, Zacatecas 1999; del Valle del Yaqui, Sonora 1999; Cunduacán, Tabasco 1999, y de la Universidad de Campeche 2000 y 2006.

Beatriz Pérez Pereda (Villahermosa, 1983). Premio Nacional de Poesía Amado Nervo 2015 y Premio Tabasco de Poesía José Carlos Becerra 2009, entre otros. Sus libros son: *Teoría sobre las aves* (Libros Invisibles-CECAN, 2018); *Un bermoso animal es la tristeza*, (Laberinto Ediciones-UJAT, 2016.); *Los sueños del agua* (Instituto de Cultura de Toluca, 2013) y *Álbum Personal* (UJAT, 2013).

Gilberto Prado Galán (Torreón, 1960). Master of arts por la New Mexico State University. Creador de 26 162 palíndromos, ha publicado una treintena de libros. Autor de ensayos, artículos, poemas y reseñas en diversas revistas nacionales e internacionales. Ha obtenido los premios internacionales Garcilaso Inca de la Vega y Lya Kostakowsky (cuyo jurado estuvo conformado por Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Eduardo Galeano) y el nacional de crítica de arte Luis Cardoza y Aragón.

Diana Rodríguez (Querétaro, 1988). Realizó estudios en lenguas modernas y literatura hispanoamericana. Fue editora de *Separata*, revista de pensamiento y ejercicio artístico y de la editorial independiente Calygramma. Actualmente es coordinadora del Fondo Editorial de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Gustavo Ruiz Pascacio (Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 1963). Poeta, ensayista y crítico literario. Premio Nacional de Ensayo para Crítica de Artes Plásticas Luis Cardoza y Aragón 2003. Autor de *Los designios de la Diosa. La poética de Efraín Bartolomé* (2000); *La plástica en Chiapas: el tránsito del color y la explosión de la forma* (2011). El texto, proporcionado por su autor, forma parte del libro *Los andenes de la voz. Ensayos de poesía mexicana contemporánea*, publicado en 2015 por la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas en su colección Boca del Cielo.

Minerva Margarita Villarreal (Montemorelos, Nuevo León, 1957-Ciudad de México, 2019). Autora de trece libros de poesía, entre los que destacan *Las maneras del agua* (Conaculta, 2016). Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2016 y Premio del Certamen de Poesía Hispanoamericana Festival de la Lira 2017, de Cuenca, Ecuador. Es directora de la Capilla Alfonsina de la UANL y miembro correspondiente de la Academia Mexicana de la Lengua.

Ramón Xirau (Barcelona, 1924-Ciudad de México, 2017). Ensayista, filósofo y poeta. Escribió abundantes estudios y ensayos sobre la poesía hispanoamericana. Algunas de sus últimas obras son *Entre la poesía y el conocimiento* y *Lugares del tiempo*. Miembro emérito del Sistema Nacional de Creadores de Arte y de la Academia Mexicana de la Lengua. El texto que presentamos forma parte del libro *Crítica sin fin*, coordinado por Álvaro Ruiz Abreu, publicado por el Conaculta en 2004. Agradecemos a Ana María Icaza viuda de Xirau su generosidad para publicar el ensayo.



ÍNDICE

El poema
David Huerta * 7

Rito de eslabones o albor de cúmulo:
Notas a propósito de la transparencia rítmica en *Muerte sin fin*
Kenia Cano * 9

Algo sobre *Muerte sin fin*
Eduardo Casar * 13

Muerte sin fin: Visiones y metáforas
Silvia Eugenia Castellero * 29

Apuntes sobre *Muerte sin fin*
Javier España * 35

El espíritu lúdico en José Gorostiza
(A propósito de *Canciones para cantar en las barcas*)
José María Espinasa * 41

Los manuscritos de José Gorostiza
Julio Hubard * 51

Sin permiso del tiempo

Roger Metri * 61

Gorostiza y la poesía en Tabasco

Beatriz Pérez Pereda * 73

De *Muerte sin fin* a *Primero sueño*

Gilberto Prado Galán * 81

¿Qué más para un catálogo en ruinas?

Diana Rodríguez * 91

Muerte sin fin, el abismo de la nada

Gustavo Ruiz Pascacio * 103

Lo que detrás de él anda escondido

(El acto de amor de José Gorostiza se llama *Muerte sin fin*)

Minerva Margarita Villarreal * 123

Descarnada lección de poesía

Ramón Xirau * 143

Sobre los autores

* 151



Adán Augusto López Hernández
Gobernador del Estado de Tabasco

Yolanda Osuna Huerta
Secretaria de Cultura

Luis Alberto López Acopa
Subsecretario de Fomento a la Lectura
y Publicaciones

Francisco Magaña
Director de Publicaciones
y Literatura



La delicia intacta. Ensayos sobre Muerte sin fin, se terminó de imprimir el 12 de noviembre de 2019, en los talleres de Imprenta Yax-Ol, S. A. de C. V., Corregidora Josefa Ortiz de Domínguez 121, H. Cárdenas, Tabasco. Para su composición se utilizaron los tipos EB Garamond y Roboto. El tiraje fue de 1000 ejemplares. La edición estuvo al cuidado de la Dirección de Publicaciones y Literatura.