

JOSÉ GOROSTIZA: DICCIONES Y CONTRADICCIONES DE LO INDECIBLE DICHO

Roberto Martínez Bachrich
Universidad Central de Venezuela
robmarbach@gmail.com

RESUMEN

Desde el inicio de su obra Gorostiza parece preocuparse por el silenciamiento paulatino de la voz. Su libro inicial parece sugerir toda la diatriba que el autor sostendrá con la palabra y sus insuficiencias en *Muerte sin fin* (1938), libro mayor y texto fundamental de la poesía hispanoamericana del siglo XX. Acaso su vida y obra deban ser leídas como las de un poeta marginal. De hecho, ningún otro poeta de su generación se preocupará tanto por pensar y sopesar hondamente la palabra poética y el silencio. *Muerte sin fin* plantea la absoluta imposibilidad de la palabra para dar cuenta del mundo, mientras exacta y redonda no hace sino eso. Se trata de un intento de dispositivo cultural contradictorio que busca, al mismo tiempo, revelar y ocultar el universo y su muerte postulando su imposibilidad.

PALABRAS CLAVE: poesía latinoamericana, silencio, política y poética.

JOSÉ GOROSTIZA: DICTIONS AND CONTRADICTIONS OF THE INEXPRESSIBLE SAID.

ABSTRACT

From the beginning of his work Gorostiza seems to worry about the gradual silencing of the voice. His first book seems to suggest all the diatribe that the author will sustain with the word and its constant insufficiencies in *Muerte sin fin* (1938), a major and fundamental text in the hispano-american poetry of the 20th century. Perhaps, his life and work should be read as those of a marginal poet. In fact, no other poet of his generation will worry about thinking and weighing up, so deeply, both the poetic word and silence. *Muerte sin fin* states the complete impossibility of the word to give account of the world, while precise and and round does exactly that. It is an attempt to be a contradictory cultural apparatus that , simultaneously, seeks to reveal and conceal both the universe and its death by postulating its impossibility.

Key words: latin-American poetry, silence, politics and poetics.

De lo que no se puede hablar hay que callar.
Wittgenstein. *Tractatus*

Eso es poesía, algo que es “hecho” de tal modo
que no tiene otro sentido que el de hacer ser ahí.
Gadamer. *Estética y Hermenéutica*

En los sordos martillos que la afligen
la forma da en el gozo de la llaga
y el oscuro deleite del colapso.
Gorostiza. *Muerte sin fin*

Estudiar la vida y la obra de José Gorostiza implica determinar, de arranque, su peculiar, y a ratos invisible o poco evidente, insularidad. Implica barrer las brumas que la historia de la literatura mexicana ha formado en torno a él y surcar el ancho mar que lo separa, en los ámbitos político y poético, de la tierra firme de sus contemporáneos. Se trata, para decirlo de una vez, de un solitario. Si atendemos a las estadísticas que proporciona Carlos Monsiváis en *Salvador Novo. Lo marginal en el centro* (2000), partiendo de las cuantificaciones de Bernardo Ortiz de Montellano, la vida real y efectiva del grupo Contemporáneos, marcada por las coordenadas temporales de la revista homónima, ocurre entre 1928 y 1931¹. Gorostiza ha publicado ya su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas* (1925), cuando el número inicial de la revista aparece, y publicará su segundo libro, *Muerte sin fin* (2001) [1939], varios años después de la desaparición del grupo, como comunidad cultural integrada y activa.

Aparte de eso, Gorostiza no juega ningún rol en la preparación de la famosa y polémica *Antología de la poesía mexicana moderna* de 1928. Guillermo Sheridan, en su prólogo al libro, lo releva de su participación arguyendo que el poeta estaba fuera de México durante el período de gestación de la antología que luego firmará Cuesta, pero en la que participaron, hoy lo sabemos, muchos otros poetas del grupo: Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y Jaime Torres Bodet. No nos interesa problematizar demasiado el asunto, pero vale la pena recalcar

¹ Se ha discutido mucho si la vida real de Contemporáneos no empieza mucho antes y termina mucho después. Tomamos estas fechas obedeciendo a la idea de que son los años durante los cuales se publica la revista *Contemporáneos*. Y una revista, ya se sabe, es acaso el medio más potente de legitimación de una comunidad literaria. Se trata de fechas, en cualquier caso, que muchos respaldan: Juan Rulfo, entre ellos (en su discurso de ingreso a la Real Academia de la Lengua).

que más de un proyecto literario grupal ha surgido de enriquecedores intercambios epistolares y largos diálogos sostenidos sin importar las distancias geográficas, los intermedios oceánicos.

Por otro lado, en la *Antología de la Revista Contemporáneos* que prepara Manuel Durán en 1973, ya con una visión del papel real del grupo literario totalmente a salvo del posible descalabro pasional, arbitrario y en exceso subjetivo de la inmediatez, sólo aparecen dos poemas menores de Gorostiza y ningún texto suyo de otro tipo. Su relevancia dentro del grupo, entonces, al menos desde el aparato editorial, quedaría cuestionada si enfrentamos el número de sus contribuciones “antologables” a las de otros integrantes de *Contemporáneos*: doce de Ortiz de Montellano y ocho de Torres Bodet, por ejemplo.

Por último, y supongo que estos pequeños detalles bastarán para subrayar la peculiar presencia de Gorostiza en el grupo, en la famosa polémica de 1932, las ideas del autor de *Muerte sin fin* no son respaldadas por el resto de sus compañeros. Todo lo contrario, Gorostiza se vuelve durante largo rato el objeto de las burlas de *Contemporáneos* y *extemporáneos*, de muchos de los amigos y enemigos declarados del grupo. En parte, por el particular sabor de sus ideas (a ratos deliciosamente contradictorias, como lo será su poética), en parte porque éstas, como él mismo defendería luego, fueron maquilladas, transformadas y reinventadas por los periodistas de turno. En una palabra: falsificadas².

Esto lo hace retraerse un tanto de las discusiones y de la posible labor política, en el sentido estricto de la palabra, de la comunidad literaria disuelta (o en disolución) a la que, marginalmente, pertenecía. No dejaré de aprovechar, acá, su tan citado testimonio de 1919, hallado por Sheridan en una carta de Gorostiza a Pellicer que, de alguna manera, parece la respuesta anticipada a toda la polémica de 1932: “Yo escribo, bien o mal, porque siento una necesidad de hacerlo, y mientras mis poemas sean una causa de satisfacción estos asuntillos estarán de sobra. Si algún día gustan, mejor. Me veré multiplicado como los panes y los peces”.

² Como sugerirá Gorostiza luego, pero sobre y desde la poesía, el periodismo podría ser la rama que mejor ilustra la ineficacia de la palabra para dar cuenta de la realidad. A propósito de esto, Henry James escribió una incómoda novela –*Los periódicos* (1903)– que vale la pena releer si uno quiere ocuparse de tan tristes tópicos.

El retirarse de los *asuntillos* y la consecuente afirmación de las necesidades expresivas reales inherentes y urgentes a todo escritor serio, lo llevan a concentrarse en su obra personal, sin volver a mirar demasiado a los lados o al futuro, confiando el trayecto y la dirección de sus versos al trabajo y el azar. Es el primer síntoma, tal vez, del *callamiento progresivo* que se articula en la vida y la obra –política y poética– de Gorostiza, pero en 1919, y todavía en 1932, es demasiado pronto para saberlo.

Políticamente, entonces, si entendemos la política literaria como el cohabitar una polis cultural definida y delimitada, no cabe duda de que Gorostiza se comporta como el verdadero poeta marginal del grupo Contemporáneos. O al menos como aquel que no lleva, nunca, lo marginal a ningún centro. Públicamente, intenta pasar desapercibido. Jamás se vale del poder de su lengua para construirse, periódicos y revistas mediante, como personaje. En relación a su vida laboral, no utiliza sus largos años como servidor del Estado o diplomático para hacerse más visible. Alfonso Reyes se refiere a él como a un *eficaz transparente*. Y escribe, sobre la evidente soledad política y poética de Gorostiza:

Sin propaganda y sin tertulia, desnudo y sin armas.
 No hay postizos, no hay siquiera fraude sentimental.
 Se arroja entre sus fantasmas resuelto a vencer o morir.
 Se sumerge, como el buzo, sin darnos cuenta de sus fatigas subacuáticas,
 para resurgir trayendo la perla en la palma de la mano.
 Prescinde de todo lo inútil, aprieta la esencia. De aquí que su obra sea tan pequeña como tan grande.
 Hasta se nos ocurre que no le importa ser oído. Su poesía parece una oración.
 Diré más: una oración en silencio y al silencio. (504)³

Esta relación con el silencio será capital en la poética de Gorostiza. Si su peculiaridad política no bastase para demostrar la tesitura de su insularidad, acaso la soledad de su empresa poética –de su ir hacia el silencio– sea determinante para llegar a la conclusión definitiva de este asunto. No quiero afirmarlo de manera rotunda, pero tengo la impresión de que ningún otro poeta de Contemporáneos se preocupará tanto en su obra por pensar y sopesar con hondura

³ Salvo cuando se señale lo contrario, todas las citas y referencias pertenecen a *Poesía y poética* (1996).

las materias y herramientas de trabajo que hicieron posible esa obra: la palabra poética, el silencio.

Canciones para cantar en la barcas no centra aún su atención en los mecanismos poéticos, los límites y las finitas posibilidades de la palabra, pero revela acaso dos signos embrionarios del gran poeta que vendrá: la afinación del oído, la concentrada plasticidad del mirar⁴. Del primer signo viene la musicalidad reiterada, ese ritmo suave y popular de algunos de los textos allí contenidos que, tomen o no el corsé de las formas fijas, la autoridad de lo clásico y la aparente evasión del riesgo que representa el verso libre, terminan proponiendo un mecanismo de lectura curioso en el que el lector, más que leer el libro, lo oye. Al segundo signo se deben quizás los mejores fragmentos del poemario –aquellos agrupados bajo el título: “Dibujos del puerto”–, y acá varía la fórmula primera: todo lo que no está puesto en el libro para ser oído, está allí para ser mirado.

Así, *Canciones para cantar en las barcas*, sugería ya desde el inicio a un poeta sobre el que los lectores de su generación debían poner el ojo (y el oído). Alguien que no tiene aún una gran voz, pero que empieza a tejerla desde la duda y no se entrega demasiado confiado a la gerencia de la palabra y la exploración poética. Por ahora, en su juventud, prefiere cantar y pintar que escribir. Ya habrá tiempo y madurez para lo otro.

Podemos decir estas cosas en retrospectiva. Si Gorostiza no hubiese escrito más que ése, su primer libro, sería apenas un personaje curioso en la historia de la literatura mexicana. No fue así, por fortuna, y su libro siguiente, publicado casi 15 años después –el tiempo de maduración de esa voz y de unos cuantos demonios– lo convertirá en una de las voces poéticas imprescindibles no ya de México, sino de todo el continente americano. Dudo mucho que pueda decirse lo mismo de cualquier otro poeta de Contemporáneos. Acaso se le avecinan Carlos Pellicer o Villaurrutia, pero este no es el momento de entrar en esa discusión.

Si los fantasmas primordiales de Gorostiza ya aparecían en algunos poemas de su primer libro –“Una pobre conciencia”, “El enfermo”, “Nocturno”, “Borrasca” o “Elegía”–, sólo en *Muerte sin fin* se convierten

⁴ Sobre ambos aspectos reflexiona demoradamente Gorostiza en sus “Notas sobre poesía”, texto que, por ahora, dejamos a un lado para evitar alargar demasiado estos apuntes.

en experiencias bien sopesadas, en jugosas guayabas de sombra listas para el mordisco del lector, que ya no sólo oye y mira el poema, sino que lo puede leer con sus cinco sentidos y su cuerpo todo, que puede leerse a sí mismo y al mundo a través de él. Pero veamos, rápidamente, dónde radica el fulgor de ese segundo libro.

Quien ha apostado por el continuo e inacabable morir de los seres y las cosas, el fin del universo –que al morir renace–, no puede confiar a ciegas en la palabra como herramienta para articular el mundo. Ha de dudar de ella, desconfiar, cuestionarse y cuestionarla. ¿Es la palabra una herramienta de limitadísimo poder, de flamante inutilidad? ¿Para qué se escribe, entonces?

Desde esa duda metódica, *Muerte sin fin* se erige como uno de los momentos claves de la poesía contemporánea latinoamericana en tanto es capaz de cuestionar, desde la palabra, las insuficiencias, la muerte y el renacimiento de ésta. Cuestiona también, o esto es consecuencia de lo anterior, la existencia vital de los seres y las cosas, el constante morir del mundo. Sin palabra que lo nombre no hay mundo posible. Y *Muerte sin fin* no hace sino dar la prueba mayor: nombrar la desaparición paulatina y constante del mundo (mientras hay mundo), desde la insuficiencia de la palabra (mientras queda palabra).

Ciego balbuceo, pues, ineficaz, pero sensiblemente inteligente, agonía de lo que deviene espectacular crepúsculo universal. Rotunda puesta en escena de la muerte del mundo, que es también la del decir. Este poema monumental, que es el mundo y a su vez la desaparición de todo y de todos, parte de una imagen simplísima: el agua en un vaso de vidrio contenida (¿la palabra en el poema?), para armar y desarmar la totalidad del universo en sus fluctuaciones constantes, torrenciales, inagotables, del morir y renacer, del acabarse y empezar, de lo genésico y apocalíptico. Poema de hondura filosófica innegable, articula el universo y niega el modo de su articulación, cuestiona el poder de la misma palabra que lo configura “en un estéril repetirse inédito” de “frases despobladas” (p. 68).

El poema *canta y cuenta* –como todo gran poema desde los orígenes de la literatura– del amor, de la soledad del hombre y de las cosas, de la transitoriedad de todo, la muerte, la vida, Dios, el Diablo y la incapacidad de la palabra para *cantar y contar* todo lo anterior, haciendo justamente eso, sin embargo. Concentra, así, los grandes temas de la poesía universal en una afirmación que es consecuencia de inagotables negaciones y de la “abstinencia angustiosa / que

presume el dolor y no lo crea, / que escucha ya en la estepa de sus tímpanos / retumbar el gemido del lenguaje / y no lo emite” (p. 72).

Poema circular o, mejor aún, espiral barroca, *Muerte sin fin* ha generado las lecturas más variopintas y ha entusiasmado a lectores, poetas y críticos de tendencias divergentes. Juan Rulfo, de parco decir, ha hablado de la “grandiosidad infinita” del poema (p. 506). Alfonso Reyes se ha referido a él como el “diamante en la corona de la poesía mexicana” (p. 500). Jorge Cuesta, Octavio Paz, Salvador Elizondo y tantos otros han sido capaces de leer el texto como un poema místico, existencialista y hasta como una “contrateodicea”.

Pero el libro y su construcción no hacen depender su calidad exclusivamente de las viejas lecciones de la literatura universal clásica, sino que las reinventan y las actualizan desde la duda moderna. Meditan cuidadosa y poéticamente sobre ese espinoso asunto del poder o no del ritmo y las formas para organizar *el canto del mundo*, sobre el alcance y los límites de la palabra para recrearlo y destruirlo. Desde esa interrogante esencial de todo intento literario que se pretenda poético se postula, entre muchos otros problemas filosóficos profundos, la insuficiencia de la palabra –desde un decir, todo él, riquísimo, desde una arquitectura de raigambre gongorina, desde versos que laten y respiran en ritmo perfecto, desde la yuxtaposición casi delirante de imágenes que se articulan como en cascadas– para nombrar el universo y el tránsito de los seres y las cosas –su muerte, que es vida, que es muerte– en un poema que es también poética y que encarna un enorme, fascinante y delicioso contrasentido.

Gorostiza funda su tránsito “en la orilla letal de la palabra” (p. 73) y va más allá de la superposición de planos o la oscura sombra del laberinto sin salida de la lengua. El misterio y la fascinación de *Muerte sin fin* se ordenan en la más barroca de las estructuras, como ya lo apuntamos. Así el poema se hace y deshace en el tránsito curvo de la espiral. Fuera de la espiral, en la salida de ese único camino, está la muerte. La muerte de todas las cosas y los seres: muerte continua, inacabable e inabarcable, muerte, sin embargo, cuyo embrión simbólico está contenido ya en un miserable y apoteósico vaso de agua, que es vaso de agua y muchas otras cosas a la vez: metáfora cambiante a medida que avanza el poema.

Dentro, en la última recámara protegida de la espiral están el poema y lo poético. Oleadas de energías mortuorias logran colarse por la puerta de la espiral, llevan su fétida energía por los pasillos circulares

de la estructura y tocan la recámara central, la impregnan de su derrota. Es allí, en el centro de la vida y de la ilógica lógica poética donde todo estalla en apocalíptica felicidad. Cuando la idea de la perennidad de la muerte toca a la palabra y la acorralla, cuando la sombra alza las cejas y profiere el anatema, *la palabra se enferma de conciencia poética*, se arranca los ojos y por vez primera se mira en verdad, se averigua y descubre, asombrada o delirante, horrorizada o en éxtasis, el cerco monstruoso que la rodea, la impiedad y solidez de sus límites.

Son la inconformidad y el asombro del sujeto los que generan la propia averiguación a fondo de lo poético:

Mas no le basta el ser un puro salmo, / un ardoroso
incienso de sonido;/ quiere, además, oírse. / Ni le
basta tener sólo reflejos / –briznas de espuma / para
el ala de luz que en ella anida; / quiere, además, un
tálamo de sombra,/ un ojo, / para mirar el ojo que la
mira. (p. 76)

Entonces, el poema, prefiere hacer hambre de la fiesta, mortaja del botín, maldición del calor humano. La palabra proclama para sí la muerte sin fin. Muerte sin fin del mundo y del poema, que ahora da cuenta de su descubrimiento, o valdría la pena decir de su invención, en un crepitante balbuceo que quiere –y no puede– caminar hacia su propio apagarse. Ciega y convencida lombriz que sigue abriendo surcos en la tierra, ampliando los túneles perfectos de la espiral, alargándola y mareándose, deliciosamente agónica, en la tarea:

Quando el hombre descubre en sus silencios / que
su hermoso lenguaje se le agosta, / se le quema –
confuso– en la garganta, / exhausto de sentido; /
ay, su aéreo lenguaje de colores, / que así se jacta
del matiz estricto / en el humo aterrado de sus sienas
/ o en el sol de sus tibios bermellones; / él, que
discurre en la ansiedad del labio / como una lenta
rosa enamorada; / él, que cincela sus celos de
paloma / y modula sus látigos feroces; / que salta
en sus caídas / con un ruidoso síncope de espumas;
/ que prolonga el insomnio de su brasa / en las
mustias cenizas del oído; / que oscuramente reptá/
e hinca enfurecido la palabra / de hiel, la tuerta frase
de ponzoña;/ él, que labra el amor del sacrificio / en
columnas de ritmos espirales, / sí, todo él, lenguaje
audaz del hombre, / se le ahoga –confuso– en la
garganta / y de su gracia original no queda / sino el
horror de un pozo desecado / que sostiene su mueca
de agonía. (pp. 82–83)

Si proyectamos y desplazamos el sentido de términos como política y poética, bien podríamos afirmar que una poética no es, en el fondo, otra cosa que una política particular de lo estético, una suerte de ética ampliada y enfocada, sobre todo, en los objetos culturales de creación propia. Una política, por su parte, podría no ser más que una poética social peculiar o una manera de proceder con y ante los otros, desde lo que para el individuo que cohabita la polis ha de ser su propia vida.

Canciones para cantar en las barcas adolece de una exploración directa, a través de la palabra y del poema, en torno a las formas que lo arman y la materia que lo constituye. Es, pues, un libro que se plantea como estrategia política el ocultamiento de su poética. Se podría pensar que un poemario que fundamentalmente pinta y canta no tiene por qué detenerse en la averiguación del alcance y sentido de la palabra. Es, no obstante, desde la palabra, que se traza el canto de los puertos y el mundo marino, su delicado trazo impresionista. Claramente hay un trabajo poético, pero sus mecanismos quedan velados por disposición del autor. La elección consiste en esconder el giro metalingüístico y se concentra en cantar y dibujar el pedazo de mundo que le ocupa, cómodo acaso por todo aquello de lo que silvas, romances, cuartetas y tercetos; heptasílabos y endecasílabos, consonancias y asonancias parecen llevar inscrito en el peso de la tradición.

No sucede lo mismo con *Muerte sin fin*, donde una de las corrientes subterráneas del poema obliga al poeta a hacerse preguntas en torno a su materia. Si el poema ha decidido instalar “un infierno alucinante” (p. 77), cantando y contando la muerte y el nacimiento de las cosas y seres del mundo, ha de explorar con detalle la materia de ese mundo y, *por espejo obligante*, deberá rasgar los velos que ocultan su mecanismo poético, desnudar y pensar su sistema y su materia, poner en práctica la fascinante contradicción que un proyecto de las dimensiones de *Muerte sin fin* necesita escenificar para hacerse posible y claro, veraz y monstruoso como es.

Porque lo que en este libro sucede, aparte del suceder del mundo todo hacia el no sucederse más, de vida y muerte haciéndose círculo y gobierno en los sótanos y cielos de la palabra, es que política y poética se oponen la una a la otra, se declaran una sangrienta guerra intestina y terminan por dar al lector la brutal impresión de que

mutuamente se destruyen. Lo poético termina por ser “¡Ilusión, nada más, gentil narcótico / que puebla de fantasmas los sentidos!” (p. 79).

Después de ese poema monumental, Gorostiza publica un último libro –más ecléctico, menos fuerte en su aparente unidad– que recoge los poemas concluidos y dispersos de varias etapas de su vida. El título del poemario –*Del poema frustrado*⁵– no puede ser más revelador. Pero veamos las últimas estocadas de esta política–poética en su contenido.

Si los poemas fechados en los años 20 son todavía ecos de las *Canciones* y repiten, de una u otra forma, su sistema poético y su evidente minoría de edad, los poemas escritos simultáneamente a su obra mayor –finales de los años 30– revelan otra manera menos efectiva de disponer los mismos fantasmas. Reconocemos en los primeros: “Adán”, “Espejo no” –los dos poemas que, por cierto, recoge Durán en su *Antología de la Revista Contemporáneos* (1973)– y, sobre todo, “Elementos”, la presencia de aquel oído afinado del libro inicial; y en casi todos los poemas que integran “Lección de ojos” aquel perfecto sentido de plasticidad en la mirada que ya tenían algunas de las *Canciones*.

Reconocemos en los segundos la vuelta o el anuncio de los grandes tópicos *gorostianos*⁶: la creación y la muerte del mundo, las fuerzas de lo genésico y lo apocalíptico, la incapacidad de la palabra para dar cuenta de los seres y las cosas –en su perpetua fundación y aniquilamiento– e incluso la metáfora acuática, que vuelve a ser hilada en los cuatro sonetos que integran “Presencia y fuga”. Pero si bien se trata de sonetos bien resueltos, casi magistrales algunos de ellos, la camisa de fuerza formal no le permite a esta voz paralela a la de *Muerte sin fin* decir lo que ya ha dicho con el mismo desafuero musical y la misma hondura reflexiva. Estos textos conforman así una suerte de reverso del poemario de 1938, un intento fallido de la palabra por no morir, aferrándose a las formas fijas y la tradición, decretando en esa huida el secreto poder de la sombra, el desvío que en lugar de reforzar debilita: balanza que reafirma la poética antes establecida y que se inclina, indefectiblemente, hacia el gozoso reptar en el acabamiento.

⁵ No queda claro en la edición de Archivos (ALLCA/FCE), si el texto se publicó como libro individual, o si aparece por vez primera en la edición del FCE de la *Poesía completa* de Gorostiza.

⁶ El neologismo es de Alfonso Reyes.

Pero más allá de esos dos grupos de poemas que se hacen eco o reescritura de los fantasmas de siempre, ya puestos en escena desde los dos estilos de los libros anteriores, los textos más interesantes de *Del poema frustrado*, son “Preludio” y “Declaración de Bogotá”.

El primero, fechado en 1936, le da sentido al título y a la supuesta articulación estructural del libro. Es el poema inicial, que luego se repite –insiste Gorostiza en el juego de ecos y espejos– fragmentado y con una fuerza diversa y decisiva al cierre del libro, en el “Épodo”. He aquí la poética en pie de guerra que recorrerá subrepticamente el esqueleto de *Muerte sin fin*. Articulado desde mucho antes y en soledad, el “Preludio” nos ofrece el develamiento de una política poética oximorónica que declara la absoluta imposibilidad de la palabra para dar cuenta del mundo, mientras exacta y redonda no hace sino eso. El centro del poema es la palabra. Ella es objeto y sujeto del texto, en su esplendorosa y dramática insuficiencia, cosa que el ejercicio del poema desdice con firmeza.

Gorostiza construye así, artificiosamente, su postulado, ya que la flamante puesta en escena de la minusvalía esencial de la palabra poética resulta una contradicción. Si la palabra, en el éxtasis de su ineficiencia y debilidad, no es herramienta real de articulación del mundo, ¿cómo puede todo esto articularse desde ella? Veamos lo que dice el poema, cuando intenta negar y anular la palabra:

Esa, desfalleciente,/ que se huela en el aire de tu voz,/ sí, como una respiración de flautas / contra un aire de vidrio evaporada (...), esa palabra, sí, esa palabra / que se coagula en la garganta / como un grito de ámbar (...), este lenguaje nuestro, / inaudible (p. 43)

Esa palabra, sí, esa palabra, / esa, desfalleciente,/ que se ahoga en el humo de una sombra, esa en que el aura de la voz se astilla, / desalentada, / como si rebotara / en una bella úlcera de plata, esa que se congela hasta la fiebre / cuando no, ensimismada, se calcina. (p. 44)

Y así, mientras el poema se encarga de aclarar y sustentar la total ineficacia de la palabra, simultáneamente restituye a ella –desde un poema que, una vez más, es todo él prueba sobrada de esto– su poder fundacional y absoluto, su capacidad de representar, recrear o, como ha escrito Gadamer, *hacer ser ahí*, fragmentos de un mundo que tal vez el sonido o el color, a solas, no serían capaces de reproducir: “¿Quién, si ella no, / pudo fraguar este universo insigne

que nace como un héroe en tu boca?” (p. 44); “¡mírala, ausente toda de palabra, / sin voz, sin eco, sin idioma, exacta, / mírala cómo traza / en muros de cristal amores de agua!” (p. 45).

El segundo poema, fechado en el ‘48, es un texto de amor y de despecho, en el que el sujeto expone su propia destrucción, su viejo canto, y rescata “en medio de la ruina y los discursos” (p. 59) su voz oscura, voz que vuelve a hacerse claridad para declarar o cantar un salmo nupcial a la antigua amada que ahora se esposa con otro⁷. Es interesante, pues, la percepción de que en medio de toda muerte (incluida la amorosa) queda siempre –oculta, inmóvil, silenciada, biológicamente muerta o al menos inactiva– una voz.

Una voz que se declara en su origen como *flor de silencio* y que, ante la herida amorosa, sangra, articula su pesar en inútil, feneciente balbuceo que el sujeto lírico compara con la *sangre del aire*. Muerto el mundo, muerto el hombre, sólo el amor vuelve a darle vida a lo que de él queda, a su voz abofeteada, herida, minimizada, voz que “es un grumo, no más, de poesía” (p. 60), que ha sido feliz silencio y ahora vuelve a ser sonido inútil, canto perdido que tal vez espera, de nuevo, su silenciamiento, su muerte sin fin.

Podemos decir, entonces, para cerrar, que la poética de José Gorostiza es un intento de dispositivo cultural contradictorio que busca, al mismo tiempo, revelar y ocultar el universo y su muerte –*hacerlos ser ahí* y desaparecerlos– postulando la imposibilidad, desde la palabra, de tal revelación y ocultamiento. Ciertamente los poemas no logran su cometido o, lográndolo, anulan el logro, se frustran y desdicen esa misma frustración. Logran sí, negar sus políticas poéticas o ponerlas en entredicho, haciendo de tal negación o interdicción una fastuosa fiesta verbal, un *poema frustrado* en tanto política–poética, pero triunfal en tanto objeto estético bellamente defectuoso en su intención primera.

El poeta, en cambió, al menos desde esa otra escritura que es la vida, no negó nunca su política/poética pues, parafraseando a Wittgenstein, *arrojó la escalera después de haber subido por ella* y, luego de su obra monumental, pareció comprender que la poética

⁷ Esta es sólo una de las múltiples lecturas posibles de un poema tan ambiguo. Naturalmente, desde otro lente, el sentido del poema podría ser diametralmente opuesto al que acá proponemos.

determina, a veces, la política; que es la literatura la que escribe la verdadera vida de sus autores. Después de *Muerte sin fin* y *Del poema frustrado*, Gorostiza asumirá desde el *callamiento progresivo* – intentará garabatear unos pocos poemas más, ninguno conclusivo que ya había escrito Wittgenstein en su *Tractatus* y que la actitud vital del poeta mexicano pone en escena. Si la palabra no es capaz de dar cuenta del mundo, si la palabra no es capaz siquiera de dar cuenta de su propia incapacidad para dar cuenta del mundo, ¿para qué demonios seguir escribiendo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cuesta, J. (1998). *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Durán, M. (1973). *Antología de la revista Contemporáneos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gadamer, H. G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- Gorostiza, J. (1925). *Canciones para cantar en las barcas*. México: Cultura.
- – – (2001) [1939]. *Muerte sin fin*. México: Casa Juan Pablos/Conaculta.
- – – (1996). *Poesía y poética*. Madrid: Allca/Fondo de Cultura Económica.
- Monsiváis, C. (2000). *Salvador Novo: lo marginal en el centro*. México, Era.
- Sheridan, G. (1985). *Los Contemporáneos ayer*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (2003). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Alianza.

