



## Aviso Legal

### Artículo de divulgación

Título de la obra: "De inmundos calabozos, de elevadas galerías aéreas": José Gorostiza

Autor: Caisso, Claudia

Forma sugerida de citar: Caisso, C. (2000). "De inmundos calabozos, de elevadas galerías aéreas": José Gorostiza. *Cuadernos Americanos*, 4(82), 131-143.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época, Año XIV, Núm. 82, (julio-agosto de 2000).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México.  
Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe  
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,  
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>  
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

## “De inmundos calabozos, de elevadas galerías aéreas”: José Gorostiza\*

Por Claudia CAISSO

Concejo de Investigaciones de la Universidad Nacional  
de Rosario, Argentina

a Sergio Cueto

*Pero si estamos ahogados de sueños, si no sabemos siquiera lo que hemos perdido, sabemos al menos qué nos queda. Nos quedan los dones. Con ellos nos echaron al polvo: no la tragedia, que es mentira nuestra, sino el poder de crearla, no las imágenes, sino la mirada. Cuanto en el hombre es noble y es justo es despojo de su inocencia perdida...*

E. Diego, “Esta tarde nos hemos reunido”<sup>1</sup>

**A** DIFERENCIA DE OTRAS POÉTICAS,<sup>2</sup> en la obra de José Gorostiza existe cierta afirmación de la *potencialidad* del decir que nunca excede la taracea de la amenaza, el justo esplendor de la sorpresa, o el intento por apropiarse de una experiencia salomónica

\* Cf. José Gorostiza, “Notas sobre Poesía”: “Bajo el conjuro poético la palabra se transparente y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla. Notamos que tiene puertas y ventanas hacia los cuatro horizontes del entendimiento y que, entre palabra y palabra, hay corredores secretos y puentes levadizos. Transitamos entonces, dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas galerías aéreas que no conocíamos”, *Poesía*, México, FCE, 1971, p. 10.

<sup>1</sup> Cf. Eliseo Diego, *Poesía y prosa selectas*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 282

<sup>2</sup> Específicamente, me refiero a ese movimiento sumamente singular en la obra de Gorostiza, por el cual, aun cuando se apela a veces al paradigma del dibujo para señalar el valor de la inscripción del espacio ---como ocurre en “Alrededor del *Return Ticket*”--- la poesía nunca es pensada más allá de las operaciones estrictas del lenguaje. Esto señalaría una diferencia interesante entre los Contemporáneos: por ejemplo, respecto de Xavier Villaurrutia, cuyas reflexiones acerca de la poética como canon y puesta en escena de la escritura aparecen reiteradamente marcadas por los cruces con otras manifestaciones artísticas tales como la pintura o la danza. Otro tanto ocurriría si lo cotejáramos con las postulaciones de Lezama Lima, para quien poetizar implica una labor om-

*del lenguaje*.<sup>3</sup> En la dimensión a un tiempo inconmensurable y notablemente estrecha por la cual pareciera tejerse la paráfrasis de los temas inscriptos en los epígrafes de *Muerte sin fin* (1939),<sup>4</sup> sus poemarios concitan la atención sobre la alianza ambivalente que trama la sabiduría con la equidad. Puesto que poetizar implica acceder a la circulación de una palabra inmarcesible: sopesar su alternancia a la luz de un tiempo abierto por la inclusión reiterada de los extremos, interrogar la unión de tensiones desatadas por *el anhelo de valorar el límite, el amor a la muerte y el deseo irreducible de conocimiento*.

Desde el pulimiento inicial que exponen sus *Canciones...* (1926) en la elaboración de una mirada marcada por la vacilación “insigne” con que trabajan las pausas hasta las escenas en las que se dibuja la *gestación* de un ritmo cohesivo que soporta en *Muerte sin fin* la vindicación y la audacia sobria del “lenguaje hermoso”,<sup>5</sup> el acto poético se silencia en el cortejo respetuoso y exquisitamente exhaustivo de las palabras con la gramática.

Lejos del experimentalismo, la búsqueda de Gorostiza alienta la concreción de una conciencia vítrea acerca de las vías luminosas de la poesía sagazmente articulada sobre el borramiento de patetismo, abismada por los medios tonos de un paisaje cuya sencillez habría que postular, quizás, como una capacidad especial del lenguaje para afirmar en la contemplación los pasos preminentes de la espacialidad.

En la negación de la canción dariana que presenta “Pausas II”, uno de los textos más representativos de su primer poemario, leemos:

NO CANTA el grillo. Ritma  
la música  
de una estrella.  
Mide  
las pausas luminosas  
con su reloj de arena.

nicomprensiva (saber gozoso, gestos y misterio) que a menudo exceden o trascienden el horizonte de la lengua poética.

<sup>3</sup> Señalada ya en las citas de los Proverbios bíblicos expuestas en los epígrafes de *Muerte sin fin*, cf. Gorostiza, *Poesía*.

<sup>4</sup> Cf. *ibid.*, p. 105, “Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza [...] Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo [...] Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte” (cita de Proverbios, 10).

<sup>5</sup> Cf. *ibid.*, pp. 134-138.

Traza  
 sus órbitas de oro  
 en la desolación etérea.  
 La buena gente piensa  
 —sin embargo—  
 que canta una cajita  
 de música en la hierba.

Para que la inteligencia disponga la liberación aleatoria de una lógica de acciones general y necesaria, o dibuje el aprendizaje a cumplirse en las redes más nítidas de la frustración y el desencanto, la poesía de Gorostiza asume la puesta en escena de operaciones tan variadas como la "cubicación" —la vocación adámica de inficionar de volumen a la frase—, la amplia gesticulación del filtrado y el rechazo de la creencia en la libertad irrestricta.<sup>6</sup> Así, sobre el vínculo neutral que la escritura poética tiende respecto del canto leemos en sus "Notas sobre Poesía": "Todo está sujeto a medida, y la libertad puede no consistir en otra cosa que en el sentimiento de la propia posesión dentro de un orden establecido. Las reglas del ajedrez no oprimen al jugador, le trazan una zona de libertad en donde su ingenio se puede desenvolver hasta lo infinito".<sup>7</sup>

En la transgresión fundada por aquella coexistencia, proyecto y esterilidad del destino trascienden el lugar de la mera técnica, articulan la apertura de un espacio augusto en el que el canto adviene siempre en los umbrales del fracaso.

Desde la opacidad roída de los colores que fundamentan la escenografía inicial en los "dibujos sobre un puerto", hasta la palabra que en "Preludio" (1936) habrá de afinar la dignidad de la belleza en los bordes mallarmeanamente reificados de la ausencia, las imágenes extenuan la capacidad (o)positiva del decir en la cifra de una voz que ocasionalmente yergue su consumación o señala el desvanecimiento del trazo intacto.

Porque puede neutralizar la vasta proliferación de las huellas dionisiacas que, nutriéndolo, acceden a ser erosionadas, el paso

<sup>6</sup> Al respecto, no parece ocioso señalar que estas cuestiones aparecen reiteradamente tematizadas, entre otros lugares, en: "Alrededor del *Return Ticket*"; "Esquema para desarrollar un poema. Insomnio tercero"; "La poesía actual de México. Torres Bodet: 'Cripta'", y "Notas sobre Poesía"; cf. Gorostiza, *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez, coord., México, Colección Archivos de la UNESCO, 1989

<sup>7</sup> "Notas sobre Poesía", p. 15.

del poema tienta filos con los que borda la negación de la hegemonía del mundo y precipita la excelsitud de un saber que diseña fundamentos y escala tras las reminiscencias del “Primero sueño” de sor Juana.<sup>8</sup>

Cerca de la jerarquización del pensamiento empuñada por *Canto a un Dios mineral* (1942) de Jorge Cuesta,<sup>9</sup> próxima a la fabulación de un camino ascensional que abre orillas conjeturales cuando la voluta material de sus hallazgos puede sustraerse de las marcas de transitoriedad, los temas que articulan la aventura cognoscitiva de *Muerte sin fin* revelan el valor de una peripecia que propone a la lucidez como un trabajo hierático y absurdo de desplazamiento de la indecibilidad.

¿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.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Al respecto, no parece ocioso citar, una vez más, el comentario elaborado por Lezama Lima en el capítulo “La curiosidad barroca” de *La expresión americana* cuando escribe: “Algún día, cuando los estudios literarios superen su etapa de catálogo y se estudien los poemas como cuerpos vivientes, o como dimensiones alcanzadas, se precisará la cercanía de la ganancia del sueño en sor Juana, y la de la muerte, en el poema contemporáneo de Gorostiza. El sueño y la muerte, alcanzándose por ese conocimiento poético la misma vivencia del conocimiento mágico. Vossler señala en sor Juana, en una frase de rica resonancia, su diletantismo intuitivo. El poeta todo está lleno de esa adivinación que revela un asombro y que se vuelve sobre él con procedimientos aún no cabales para llevarlos a una forma viviente. No ese diletantismo de las viejas culturas, que es una forma de la ornamentación doméstica, sino una sana pasión de aficionado, una curiosidad complaciente por el terror y que después con añinado gesto mide la desproporción y se esconde quejumbroso. Pero es lo cierto que con sus deficiencias de ejercicio y en su soporte elemental y difuso, no hay antes ni después de ese poema, en lo que se refiere al sueño, al sujeto del poema, en nuestra literatura, una intención que lo iguale ni una forma adquirida que lo supere.

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 de conocimiento animista. Aunque ambos poemas estén situados del lado de ese diletantismo intuitivo, que señala Vossler, ambos tienen una dimensión que sólo puede ser superada por culturas más antiguas y maduras, capaces de un ámbito o perspectiva poéticas de más complicados y resueltos concéntricos”, Madrid, Alianza, 1969, pp. 67-68.

<sup>9</sup> Cf. *Poemas y ensayos*, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, UNAM, 1964, vol. 1, *Poemas*, pp. 63-71.

<sup>10</sup> Cf. Gorostiza, *Muerte sin fin*, p. 110.

Entre onomatopeyas, el "impulso didáctico del índice"<sup>11</sup> que distribuye gimnásticamente mundos transparentes en el caos; por la exasperación de una aventura elemental en que la duda puede exponerse a sí misma como hercúlea, el ritual satánico de *Muerte sin fin* pervierte los puentes, y el hilado de la causalidad territorializa el libro que, en lugar de representar la naturaleza, accede ahora a doblarla analítica y agónicamente.

Puesto que —según leemos— es en la escena diminuta de los ecos del quebranto, centelleante y profusamente especular, donde ha de brillar sin límite la gracia de la puerilidad; y es en el paso de figuras duplicadas donde se astilla y crea el matiz estricto: contrapuntos de una reversibilidad que se nos ofrece como diálogo oximorónico de formas investidas por una única forma custodiada por el poema inexistente como "temprana madre de la muerte niña".<sup>12</sup>

Del ejercicio irónico de la vacuidad, réplica monstruosa y constante, en la corrosión de la visibilidad, habitamos el desdoblamiento, la manifestación ininterrumpida de afirmaciones desoladas en las que se ensaya la irrupción y deriva de la adversidad: la automatización, el circunloquio o la impostura retórica de un mundo definitivamente amarrado a la caída.

Para constituirse como tal, el pensamiento se ofrece a la orientación de la cima paradójica de algunas de sus tendencias; exhibe su más íntima imposibilidad; trabaja en favor de las fuerzas que fueran capaces de encarnar el sino demiúrgico de volver a presentar el acontecer diáfano, decididamente real y desafectado del tiempo.

Ya se trate de la sustracción ilimitada de la certeza o de la búsqueda de reconocimiento de las entidades, el poema gorostiziano nombra la fluidez de una lengua sumamente flexible y cristalina, pero de concatenación tan ardua en sus estructuras como esencial es el movimiento significativo por el cual quedan expuestos los contrapuntos mediante los cuales avanza.

Porque los bellos seres que transitan  
por el sopor añoso de la tierra  
—¡trasgos de sangre, libres,  
en la pantalla de su sueño impuro!—  
todos se dan a un frenesí de muerte,

<sup>11</sup> Cf. *ibid.*, p. 114.

<sup>12</sup> Cf. *ibid.*, p. 130.

ay, cuando el sauce  
 acumula su llanto  
 para urdir la substancia de un delirio  
 en que —¡tú! ¡yo! ¡nosotros!— de repente,  
 a fuerza de atar nombres destemplados,  
 ay, no le queda sino el tronco prieto,  
 desnudo de oración ante una estrella;  
 cuando con él, desnudos, se sonrojan  
 el álamo temblón de encanecida barba  
 y el eucalipto rumoroso,  
 témpano de follaje  
 y tornillo sin fin de la estatura  
 que se pierde en las nubes, persiguiéndose;  
 y también el cerezo y el durazno  
 en su loca efusión de adolescentes  
 y la angustia espantosa de la ceiba  
 y todo cuanto nace de raíces,  
 desde el heroico roble  
 hasta la impúbera  
 menta de boca helada.<sup>13</sup>

El encuentro fugacísimo entre la forma y el fondo, el fondo transformado en forma por el avance reflexivo y el reposo veraz, emplaizan en *Muerte sin fin* una aridez especulativa enhiesta: dramatizan el *fiat lux* en el que el lenguaje deviene al mismo tiempo interpelación rotunda de lo dado, resguardo de la proporción y espera misteriosa del necesario azar.

En el tallado de una crueldad precisa del tiempo y de la belleza, en la perversidad del movimiento por el cual el pensamiento paradójicamente aspira a transponer la fascinación enamorándose de su agudeza, o en el enmudecimiento orgiástico de una materialidad que no cede más que a su propio pulso exigido, el poema sella la construcción de una confianza alerta, infatigable y enjundiosa.

Sobre el telón de fondo de un diálogo modulado en la carnadura más transparente de las palabras, *Muerte sin fin* juega a erigir la gesta de olvido del pasado. Rememora el pasado en la inscripción de un linaje etimológico para algunas palabras, y al mismo tiempo labra el arrojado de una prestidigitación que parece no abandonar la labor imprescindible de la *singularización* entre valores absolutos y restos decididamente irrelevantes.

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, pp. 137-138.

Escandir, escudriñar, relatar la profusa división en que las palabras permanecen respecto de los entes impregnándose del fulgor de su dureza casi metálica y de su lejanía, extrañar la oquedad con que murmura su irreductible presencia, son algunos de los movimientos con los que se ciñe la calidad simultáneamente indestructible y azarosa de la forma:

Pero el vaso  
—a su vez  
cede a la informe condición del agua  
a fin de que —a su vez— la forma misma,  
la forma en sí, que está en el duro vaso  
sosteniendo el rencor de su dureza  
y está en el agua de agujijada espuma  
como presagio cierto de reposo,  
se pueda sustraer al vaso de agua;  
un instante, no más,  
no más que el mínimo  
perpetuo instante del quebranto.<sup>14</sup>

Detallar el denso pormenor con que la duda traduce la especialización del tiempo, o siembra de sorpresa una lógica del advenimiento renuente a la adaptación son, por otra parte, algunos de los gestos por los que el origen ignoto puede manifestarse en el presente, puede exhibirse marcado por el ritual del oxímoron, mudar sus tópicos y desocultar, cada vez, la auténtica dispersión de la totalidad en una sofisticada sencillez de partes.

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!—

<sup>14</sup> Cf. *ibid.*, p. 132.

en el instante mismo que se empeñan  
en el tortuoso afán del universo.<sup>15</sup>

En *Muerte sin fin* las enumeraciones breves o los nombres dispuestos en serie<sup>16</sup> sitúan al acontecimiento como tal, de un modo más o menos ostensible señalan su calidad sin excrecencia, engarzan la imanación por la cual el absoluto (de la ficción) puede permanecer, al mismo tiempo, distante de la realidad y criticar a la forma como mera estrategia o como resultado de la clausura. Puesto que la insistencia en esa infantil mecánica, por la cual, según nos dice el poema, se nos permite mirar sin ver, señala la dicha de permanecer en el sitio de la producción, el pasaje recurrente que el texto propone desde la vacilación a la instauración de una confianza siempre alerta e insatisfecha.

Mediante la insistencia en las series se articula *un saber acerca de la totalidad que insiste en señalar que lo singular sólo accede a ser localizado*, es decir, nombrado, ubicado apodócticamente en el espacio común en el que las palabras y los seres se conforman ajenos a la doxa, carecen de profundidad y resisten a la vulgaridad con inusitado vigor.

Se trata del reverso de un saber intermitente que fija en el retorno la vuelta hacia atrás en el tiempo, la creación que ha de acaecer en lo increado, los detritus de una mirada que prueba al sesgo su intensidad tanto más importante cuanto mayor es la trivialidad de su empeño para distraer la distancia nunca dominada entre palabra y palabra.

Acaso el sabor de la levedad, la justa combinatoria de movimientos lúdicos y la ignorancia tentada y reiteradamente borrada sean los efectos más logrados por los cuales los restos del texto construyen los basamentos más sólidos de la labor orgánica y solidaria de sus motivos, así como de la exigencia de belleza desatada.

Frente a la solemnidad del diálogo del vaso y del agua, las interjecciones, los momentos de la canción y las intervenciones difusas del diablo constituyen las huellas profanas de una estructura que no abandona nunca el juego de las diferencias como encuadre cenital. El poema dice que, aun cuando el movimiento de

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, pp. 111-112.

<sup>16</sup> Nos referimos, entre otras, a las enumeraciones breves tales como "el tintero, la silla, el calendario" (p. 112); "¡planta-semilla-planta!/¡planta-semilla-planta!" (p. 114); "el tumor, la úlcera y el chancro" (p. 116); "con Él, conmigo, con nosotros tres" (p. 120); "El camino, la barda, los castaños" (p. 125).

la significación es infinito, la probabilidad que funda el instante es limitada. Porque la solidaridad del vaso y del agua, o la dinámica entre la muerte y la vida son aleatorias, la palabra poética requiere de la movilidad y del *locus* del necesario azar: requiere la impregnación del fragmentarismo, el desvío oblicuo y la irrupción intempestiva.

Tal vez esta oquedad que nos estrecha  
en islas de monólogos sin eco,  
aunque se llama Dios,  
no sea sino un vaso  
que nos amolda el alma perdediza,  
pero que acaso el alma sólo advierte  
en una transparencia acumulada  
que tife la noción de Él, de azul.  
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.  
¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!  
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.  
¿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 catástrofe.<sup>17</sup>

Acción aceptada y aceptante, ajena a la espera de resultado y a finalidad inmediata, la inteligencia expone en la poética de Gorostiza los trayectos de una vocación empedernida, alaba los momentos súbitos de agonía donde se excava la gestación del “tiro prodigioso de la carne”,<sup>18</sup> momentos aurales en los que se fija la atención enardecida en favor de un trabajo paulatino y sumamente reconcentrado de despojamiento.

La constancia, la altura del mal y la gracia funcionan como valores auténticamente fundantes del instante poético, significan el hallazgo de oquedad en la forma (poética), insinúan la posibilidad de dar con el volumen de una ocurrencia que pudiera carecer del peso y de los fantasmas de la visión. Pero, además, implican el trazado negativo de la ilusión tras la exigencia de un horizonte siempre idéntico a sí mismo, y en sí mismo desconocido y desbordado.

Desde el poemario inicial, la obra de Gorostiza solicita valorar la gestación del presente como una vindicación puntual de un tiempo moroso, lógico antes que cronológico, labrado en el borramiento de la musicalidad de la poesía del pasado y en la caída de la creencia en una subjetividad previa a la puesta en acto del habla. Hasta la producción de la amalgama de la idea con el tiempo estentóreamente huecos propuesta en *Muerte sin fin*, Gorostiza escribe —como ya lo ha señalado Octavio Paz—<sup>19</sup> un único libro transido por el deseo de esculpir la densidad del instante que acrece ajeno al progreso, imanado por el anhelo de habitar el reverso de un presente libre de la contingencia.

Lengua *apolínea* de raíz valéryana que no cesa de proclamar el intento vacuo de referencializar menos la realidad que el movi-

<sup>17</sup> Cf. Gorostiza, *Muerte sin fin*, pp. 109-110; las cursivas son nuestras

<sup>18</sup> Cf. *ibid.*, p. 114.

<sup>19</sup> Cf. “Muerte sin fin”, en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

miento escandaloso por el cual ella se frustra y prolifera en los ámbitos inarticulados, la lengua poética de Gorostiza rechaza la utopía. En lugar de aquélla sitúa el trabajo de un "hermético sistema de eslabones",<sup>20</sup> de una imaginería tan particular como translúcida es la co-existencia del "himno" que remite a la "cachonda serenata"; o indivisa es la proeza de la labor conjunta que tientan la altivez y la ironía.

La poesía de Gorostiza apuesta a constituirse tanto en una operación estricta y rigurosa como exhaustiva; marcada por la terquedad con que la voz no renuncia a asumir el trayecto enigmático de un juego perpetuo de máscaras, instaura el umbral de una estética regia que prueba el "repliegue hacia el sopor primero", el alumbramiento de una relación airada de los seres en la apocatástasis, la fusión de los más variados acentos del canto en la orientación del salto hacia atrás.

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  
—¡ay, ojos, dedos, labios,  
etéreas llamas del atroz incendio!—  
el hombre ahoga con sus manos mismas,  
en un negro sabor de tierra amarga,  
los himnos claros y los roncros trenos  
con que cantaba la belleza,  
entre tambores de gangoso idioma  
y esbeltos címbalos que dan al aire  
sus golondrinas de latón agudo;  
ay, los trenos e himnos que loaban  
la rosa marinera  
que consuma el periplo del jardín  
con sus velas henchidas de fragancia.<sup>21</sup>

Alerta respecto del porvenir y crítico respecto del forjamiento de una memoria positiva, el poema huye de la retórica y de la impostura: despliega los pasos y abismamientos de un idioma tan universal como tentaleante es la objetivación en la que se construye el soporte de la ambivalencia y el traslado de la reversibilidad.

<sup>20</sup> Cf. Gorostiza, *Muerte sin fin*, p. 119.

<sup>21</sup> Cf. *ibid.*, p. 134.

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.<sup>22</sup>

De la transparencia de un lenguaje que aprende a mimar en minúsculas el absoluto de la creación, de la tensa jerarquía en que ocurren trazos ciegos y se vislumbran aciertos ocasionales se nos solicita habitar el infinito y las series que lo transliteran: escenas de un tiempo en el que lo absoluto dialoga aleatoriamente con la cotidianidad.

Una imagen intrascendente arranca otra por respuesta, el vaso sitúa el relevo profano de la inquietud por la sustracción del acontecimiento poético y simultáneamente dobla la vastedad y la flexibilidad de la tentación por trascender, esto es, por nombrar. Forma cotidiana, ritmo de la frustración, hallazgo sorprendente y teoría de la belleza, el vaso no sólo remite a la pasión por conferir forma al tiempo o brindar el tamiz donde parece olvidarse la ignorancia acerca de su auténtico estatuto, puntualiza, además, el desconocimiento de finalidad inmediata y borra las marcas ostensibles de subjetividad.

Hacia el “agua tan agua” cuya búsqueda intensa deviene inútil, hacia la proclamación de un corro de figuras cuya epifanía sólo puede testimoniar la fidelidad de las palabras a la materialidad de una sustancia todavía increada y el tránsito lento del lenguaje en favor de la afirmación de la esencialidad, la poética de Gorostiza presenta un mundo espectral.

El mundo gorosticiano soporta un ámbito carente de desarrollo, nos enfrenta a un universo de sentido cuyas constelaciones son tan potentes en sus reverberaciones y contrariedades como nimio y reconcentrado es el fulgor con que se transparenta una propensión cada vez más intensa en favor de la organicidad primordial.

<sup>22</sup> Cf. Gorostiza, *Muerte sin fin. Poesía*, p. 125.

Estar haciéndose en la mediación de unas imágenes que no aspiran ir más allá de su íntima materialidad externada; fraguar el ordenamiento de una confusión cuyo magma late bien lejos de la familiaridad; glosar el fracaso de espejos que no devuelven ningún viso de realidad, obvio es decirlo, metaforizan aquí el desmoronamiento de cierto imaginario fetichista de la creación.

El poema nos ofrece un avance plagado de rictus y despojos que en el teatro decididamente profano de su proyecto nos devuelven a la escena de la poesía moderna como escritura medular en tanto y en cuanto ella puede ser intransitiva: esto es, puede disponerse en el sentido de una proclama a un tiempo corrosiva y sumamente ágil del duelo entre la prístina inmanencia y el corte de complejidad en el que yace la voz que todavía ha de venir...

## BIBLIOGRAFÍA

### De José Gorostiza

*Poesía y Poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, México, Colección Archivos de la UNESCO, 1989.

*Prosa*, recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán, epílogo de Alfonso Reyes, Guanajuato, Univ. de Guanajuato, 1969.

*José Gorostiza-Carlos Pellicer. correspondencia*, edición a cargo de Guillermo Sheridan, México, El Equilibrista, 1993.

### Sobre José Gorostiza

Blanco, José Joaquín, "La juventud de Contemporáneos", en *La paja en el ojo: ensayos de crítica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.

—, "La obra crítica de José Gorostiza", *Texto crítico*, 9 (Humanidades, Universidad Veracruzana).

Jitrik, Noé, "La palabra que no cesa: ensayo sobre la repetición", *sync* (Buenos Aires), núm. 3 (septiembre de 1992), pp. 47-56.

Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos: ayer*, México, FCE, 1985.

### General

Bonnefoy, Yves, "La presencia, la imagen", *Escrita* (Córdoba), núm. 8 (mayo de 1986).

Blanchot, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1970

Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

Jitrik, Noé, "Papeles de trabajo: notas sobre el vanguardismo latinoamericano", en *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

—, "Las dos tentaciones de la vanguardia", en mimeo.

Steiner, George, *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.

Tsvietáieva, Marina, *El poeta y el tiempo*, Barcelona, Anagrama, 1990.