

LA POÉTICA DE JOSÉ GOROSTIZA Y “EL GRUPO SIN GRUPO” DE LA REVISTA *CONTEMPORÁNEOS*

Se ha escrito mucho sobre cómo el grupo llamado de *Contemporáneos* —“el grupo sin grupo”, como lo caracterizó uno de ellos mismos, Xavier Villaurrutia¹— revitalizó o empezó a crear una literatura mexicana propiamente dicha, que a la vez se distinguió por ser una literatura de carácter más universal que la que la había precedido. Es decir, no hay duda de que los escritores que, entre los años de 1928 a 1931, formaron la revista *Contemporáneos* y que la tuvieron como foro para dar a conocer muchas de sus obras, renovaron la literatura mexicana. Desde principios de los años veinte —también con las revistas *La Falange* (1922-23)² y *Ulises* (1927)— y durante toda la década de los treinta, Jaime Torres Bodet, el citado Villaurrutia, nuestro José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Enrique González Rojo colaboraron juntos muchas veces, tuvieron intereses comunes, pero también diferencias radicales, aprendieron unos de otros y se enriquecieron con sus polémicas sobre literatura y sobre otras artes. Pero voluntariamente, uno a uno, separaron siempre su identidad literaria, en un “grupo de soledades”, como lo llamó Torres Bodet, y nunca se presentaron a sí mismos como una escuela o como una corriente específica.

Villaurrutia en una carta de 1934 a Edmundo Valadés explica este fenómeno, hoy muy conocido, del “grupo de soledades”:

¹ Véase la carta de Xavier Villaurrutia a Edmundo Valadés en CAPISTRÁN 1967. Esta Carta de 1934 ha sido reproducida en la Presentación a la ed. facs. de la Revista *Contemporáneos* (julio-agosto de 1928). Ed. de José Luis Martínez, F.C.E., México, 1981, t. 1, pp. xiv-xv.

² Como dice JOSÉ LUIS MARTÍNEZ (1949, pp. 29-30), *La Falange* “seguía la línea ideológica de Vasconcelos y la poética de González Martínez”.

La libertad es [...] el lazo que, al mismo tiempo nos une y no separa. Pero esta libertad es lo único que nos ayuda a respirar abiertamente en un clima en el que juntos estamos satisfechos, tanto como si estuviéramos separados. En nada se parece un poem de Gorostiza a otro de Gilberto Owen. En nada una página d Cuesta a una página mía³.

Para entender mejor esta voluntaria separación y el fruto que produjo cada obra, conviene aislar y estudiar las características de cada uno, como lo prueban importantes estudios, entre otros el de Octavio Paz sobre Villaurrutia⁴, el de Louis Panabière sobre Jorge Cuesta⁵, los de Debicki, Gelpí, Rubín, etc., sobre Gorostiza, y varios ensayos parciales, antologías y, recientemente ediciones críticas⁶. Pero lo que falta aún por estudiar más a fondo, y en especial en el caso de Gorostiza, no es tanto la interpretación, la exégesis, el estilo o las formas retóricas de su poesía sino sus distintas aportaciones a la teoría poética en lengua española. Es decir, hay que indagar cuál fue y en qué consistió la renovación de su concepción poética y cómo se concretó y se plasmó en la poesía.

Precisamente intento en este artículo explicar cómo Gorostiza contribuyó no sólo a la renovación de la poesía mexicana sino en general, a la de lengua española, de una manera muy original, a través de un paralelismo, una síntesis y una imbricación profunda entre su teoría poética y su poesía.

LA RENOVACIÓN Y LA ORIGINALIDAD DEL "GRUPO SIN GRUPO"

Para lograr esto, primero veamos rápidamente las características comunes que los críticos asignan a la mayoría de los integrantes del grupo, con objeto de tener un punto de comparación que nos permita "aislar" a nuestro autor.

³ De la Carta de Villaurrutia a Valadés citada *supra*, n. 1.

⁴ PAZ 1978.

⁵ PANABIÈRE 1984.

⁶ Por ejemplo, para Gorostiza existe una relativamente amplia bibliografía entre la que destacamos GELPÍ 1984, DEBICKI 1962, SHERIDAN 1981, MANSOUR 1988, EDELMIRA RAMÍREZ 1981, etc. Véanse el apéndice bibliográfico en GARZA CUARÓN 1989, pp. 1143-1149, y la bibliografía preparada por Edelmira Ramírez, en JOSÉ GOROSTIZA 1988. Y, para otros autores, véase DAVID FOSTER 1981.

Todos ellos quieren crear una literatura propia que al mismo tiempo sea universal. En este sentido, están en contra del provincianismo, del costumbrismo, del color local, que consideraban resabios del romanticismo y, en resumen, del nacionalismo que en otras artes de México estaba en boga por esa época. Por ejemplo, Jorge Cuesta, en un artículo publicado en 1932, clama por la necesidad absoluta de que cada generación sea original y deseché el nacionalismo:

Le roba a una generación pasada quien la continúa ciegamente. Le roba a una generación futura quien le crea un programa para que lo siga. Los *revolucionarios* roban a la revolución. Los *nacionalistas*, a la nación le roban. Los *modernistas*, roban a la época. Los *exotistas*, los *mexicanistas* entre ellos, son ladrones de lo pintoresco. Es tan exótica la poesía de Tablada como la poesía mexicana de Ramón López Velarde, este gran poeta confundido. Una gran injusticia con López Velarde, en sus magníficos poemas, se comete al preferir su poesía *mexicanista*. López Velarde en sus magníficos poemas, no le roba a su país lo que tiene; él es quien lo da⁷.

Se ha dicho también que “Los Contemporáneos”, escritores del periodo posrevolucionario, estaban decepcionados de los resultados del movimiento popular de 1910. Octavio Paz, por ejemplo, dice que “fueron «Contemporáneos» de Picasso y de Eliot pero también de la gran desilusión revolucionaria mexicana. A la altura de 1930 podía ya verse la historia de México como una carrera que terminaba ante un muro”⁸. Guillermo Sheridan considera, por otra parte, basándose en Carlos Monsiváis y en Enrique González Casanova, que “Perteneían todos a una de las clases más afectadas por la Revolución, la media alta, que fue desalojada de sus posesiones y de sus prebendas”⁹.

En relación con el arte nacionalista surgido de la Revolución, hubo encendidas polémicas pues, aunque “Los Contemporáneos” no gustaban del nacionalismo de los murales de Rivera,

⁷ CUESTA 1932. Reproducido en la ya citada ed. facs. de *Contemporáneos*, t. 1, pp. xii-xiii.

⁸ PAZ 1978, p. 78.

⁹ La cita está tomada textualmente de ENRIQUE GONZÁLEZ CASANOVA 1950, p. 19. Véase SHERIDAN 1985, p. 15. MONSIVÁIS 1966, p. 32, dice sobre el mismo asunto: “Esta condición de venidos a menos, se refleja en su actitud social, evasiva, rencorosa, escéptica (excepto en el caso de Pellicer, en este, como en muchos otros aspectos, absolutamente singular)”.

Siqueiros, Orozco, podían reconocer su valor estético y la calidad de su arte:

Por lo que se refiere a Rivera —dice Cuesta—, nada lo justificó mejor como artista que los reproches que se le hacen por su falta de sinceridad. Su pintura se ha hecho justicia a sí misma, al admitir que no está fuera de lugar en un museo, en medio de la pintura religiosa mexicana. En un museo la pintura puede ser escéptica; sin que su valor se vea menguado; allí se pierde todo ánimo de disputar con sus creencias, puesto que se les pide que valgan exclusivamente como convenciones¹⁰.

Pero su interés en pintura estaba, naturalmente, más acorde con otro tipo de pintores. José Luis Martínez, ya en 1949, observaba:

En torno al grupo se formó una promoción de pintores mexicanos —Manuel Rodríguez Lozano, Rufino Tamayo, Julio Castellano, Agustín Lazo y Miguel Covarrubias, entre otros— que, renunciando a lo monumental instaurado por los maestros de nuestra pintura actual, se esforzó por volver a un arte menos ambicioso, más limitado e intenso¹¹.

Lo importante, a mi modo de ver, para la literatura de este grupo no fue el que sus miembros estuvieran a favor o en contra de una ideología. Eso me parece un tanto irrelevante, porque, de hecho, varios de sus miembros —precisamente Gorostiza y Torres Bodet— quisieron ser, y lo lograron, altísimos funcionarios públicos y ardientes defensores de los gobiernos emanados de la Revolución. Ninguno de ellos dos vio un muro cerrado en el futuro del país, sino al contrario, grandes posibilidades abiertas para hacer de México un país más moderno, más justo y más “universal”. Los demás miembros del grupo, hasta donde yo sé tampoco se expresaron en contra de los ideales de los que surgió la revolución mexicana. En cambio, lo que sí es cierto de todos ellos, sin excepción, fue la necesidad de desprenderse de un pequeño mundo —México— al que percibían literariamente estrecho, irrespirable, sin miras de universalidad, y a cuya literatura y a cuyo arte veían encerrarse peligrosamente en un nacionalismo

¹⁰ CUESTA 1964, p. 403.

¹¹ JOSÉ LUIS MARTÍNEZ 1949, pp. 29-31. También puede verse la entrevista facs. de *Contemporáneos*, t. 1, p. xxxii.

mo que rayaba en el localismo folklorista. Octavio Paz ha observado que Villaurrutia y Gorostiza escribieron como si vivieran fuera de la historia y de la geografía del México de esa época:

En algunos pasajes de sus obras en prosa Villaurrutia alude a México como “el país de la muerte”. Sin embargo, ni en su poesía ni en la de Gorostiza hay la menor concesión al “color local”. En la pintura de esa época abundan las calaveras, los esqueletos, las velas y las flores amarillas de los velorios [...] fastos de la muerte mexicana, celebrada a veces con lirismo, otras como sarcasmo y burla, otras como protesta —muerte proletaria cubierta de banderas rojas. En cambio, los poemas de Villaurrutia y Gorostiza parecen escritos no sólo en otro país sino en un lugar fuera de la geografía y de la historia¹².

Sobre las influencias del grupo sin grupo se ha hablado mucho. Por ejemplo, se ha reiterado que rechazaron la tesis de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, porque no aceptaban que el refinamiento estético obligara a un alejamiento de lo humano. A pesar de esto leían con avidez la *Revista de Occidente* y su colección de narradores *Nova Novarum*. Seguían de cerca las obras de autores franceses como Jean Giraudoux, Laforgue, Paul Morand, Valéry Larbaud, Proust, Jules Romains, Paul Valéry, etc.¹³, y conocieron bien a ciertos autores de lengua inglesa, a Joyce y a Eliot, por ejemplo¹⁴.

¹² PAZ 1978, p. 79.

¹³ Sobre las influencias del “grupo sin grupo”, dice SHERIDAN (1988, p. 165) que “Los Contemporáneos rechazaron la tesis de Ortega en *La deshumanización del arte*: se negaron a aceptar que el refinamiento estético conlleva un apartamiento de lo humano [...] Así, leyeron, criticaron y siguieron de cerca las enseñanzas de Proust, Joyce, Laforgue, Paul Morand, Valéry Larbaud, Jules Romains, Jean Giraudoux y a sus correspondientes españoles: Antonio Espina, Juan Chabás y otros narradores españoles de la colección *Nova Novarum* de la Revista de Occidente [...] La respuesta de la crítica mexicana «revolucionaria» fue contundente. Se trataba, dijo algún comentarista, del apogeo de la «literatura no viril», de una literatura «afeminada» capaz de darle la espalda a un país recién convulsionado, indiferente a los imperativos históricos de afirmar la nacionalidad y buscar los valores autóctonos. Las acusaciones comienzan entonces a identificar a la «literatura no viril» con la literatura *no social*, y un arriesgado acercamiento a la oficialización del nacionalismo (y el realismo) se debate seriamente no sólo en la prensa sino hasta en el gobierno”.

¹⁴ Podemos resumir, según lo que dice FRANK DAUSTER (1963, p. 5), que las influencias que se atribuyen al grupo de *Contemporáneos* giran en torno al

Hay que destacar la influencia de Paul Valéry, porque es una de las más importantes, aunque no para todos los miembros del grupo, sí para el caso de Gorostiza y el de Cuesta. Octavio Barreda fue quien por primera vez comparó, el mismo año de la publicación de *Muerte sin fin* (1939), el gran poema de Gorostiza, con “la imaginación rica y audaz” de Valéry. Juan Gelpi ha estudiado más a fondo esa influencia de Valéry¹⁵.

Una última característica atribuible a todo el grupo es el rigor, la preocupación por alcanzar una alta calidad literaria y la conciencia crítica sobre la propia obra. Como dice bien Guillermo Sheridan,

la idea del “rigor crítico” prevalece como la determinante y la característica tanto del grupo como de sus miembros en lo particular. Condición para ingresar a la modernidad e instrumento principal para practicarla, el “rigor crítico” quizá explique la reticencia de los mejores entre el grupo para la publicación, sobre todo, de poesía. Me refiero, claro está, más a Cuesta, a Owen, a Villaurrutia y a Gorostiza que a Torres Bodet, a González Rojo o a Ortiz de Montellano¹⁶.

Cuesta había expresado esas características de rigor, de autocrítica y de autocensura como una voluntad del grupo de ir siempre en contra de lo que la tradición y la sociedad convencion

hecho de que, estos autores de los que se ha hablado repetidamente en la mayoría de los estudios sobre el tema, “miraron hacia Europa; leían ávidamente la *Nouvelle Revue Française*, el *Mercure de France*, la *Revista de Occidente*. Les entusiasma la lectura de Juan Ramón Jiménez y Guillaume Apollinaire y, más tarde, los jóvenes españoles y franceses. Cocteau, Gide y Proust dejan huella en sus páginas; se interesaban vivamente por la pintura y música europeas y, aunque pareciera raro, por el nuevo arte plástico de México. Varios compenetraban de lecturas de poesía inglesa y norteamericana; estaban al tanto de los nuevos libros de filosofía, teatro, música, crítica y, en el caso de Jorge Cuesta, la ciencia. En fin, formaron un grupo atento a los movimientos culturales de última hora, frente al deprimente panorama ofrecido en su propio país”.

¹⁵ BARREDA 1939, p. 16. Ya en otro lugar he mencionado esa posible influencia de Valéry en la teoría poética de Gorostiza y en la composición de su gran poema; GARZA CUARÓN 1989, pp. 1129-1130. Entre los críticos más lúcidamente han estudiado la influencia de Valéry en José Gorostiza y JUAN GELPI 1984; véanse especialmente, pp. 27-35, en sus secciones: “Sucesión y desacato”, “Los Contemporáneos ante el *obstinado rigor* de Paul Valéry” (pp. 27-28); “La ley de Cuesta” (pp. 28-31) y “Desacatos” (pp. 32-33).

¹⁶ SHERIDAN 1985, p. 13.

convertían en banalidades; como una necesidad de decepcionar a la árida y absurda rutina social. De manera graciosa dice:

Es maravilloso cómo Pellicer decepciona a *nuestro paisaje*; cómo Ortiz de Montellano decepciona a nuestro *folklore*; cómo Salvador Novo decepciona a *nuestras costumbres*; cómo Xavier Villaurrutia decepciona a *nuestra literatura*; cómo Jaime Torres Bodet decepciona a su admirable y peligrosa avidez de todo lo que le rodea; cómo José Gorostiza se decepciona a sí mismo, cómo Gilberto Owen decepciona a su mejor amigo¹⁷.

LA RENOVACIÓN PROPIA DE GOROSTIZA

Sin embargo, con el rigor como criterio general ya entramos de lleno en el terreno propio y caracterizador de la poesía y de la teoría poética de José Gorostiza. Del grupo sin grupo, el más crítico consigo mismo fue, sin duda, Gorostiza. El más exigente para trabajar una obra sin cesar hasta encontrar la frase precisa, clara y nítida que reflejara la idea puntual que tenía en mente expresar, fue Gorostiza. El que recapacitó más intensamente sobre lo que es la buena poesía y el que logró plasmar con mayor pureza ese sentir artístico, fue Gorostiza. Quien se atormentó más para lograr acercarse a la alta poesía, donde se pueden conjugar, buscando la perfección, el lenguaje, el pensamiento y la intensidad de la emoción, fue evidentemente, y también sin duda, Gorostiza.

Pero veamos cómo está demostrado este rigor mental, formal, estético, emocional, lógico y racional en el caso de nuestro poeta.

Podemos vislumbrar la peculiar personalidad de Gorostiza a través de su obra y de su propia vida, puesto que fue un hombre que ejerció innumerables cargos públicos, el más alto el de secretario —ministro— de Relaciones Exteriores de México entre 1964 y 1969. Desde joven fue un hombre aislado, un tanto misterioso:

Escribía poco, con enorme recelo y trabajo, reescribía mucho y publicaba menos al tiempo que sus compañeros de generación publicaban decenas de poemas al año. Gorostiza mira con indiferencia los primeros brotes de la poesía comprometida, beligerante o

¹⁷ JORGE CUESTA 1932.

americanista; desprecia los resabios modernistas o simbolistas; al mismo tiempo que recela de los primeros productos vanguardista que llegan de Europa. Retraído y reticente, Gorostiza comienza cosechar los frutos de su apartamiento en sus cada vez mejores canciones¹⁸.

Sin embargo, la vida de Gorostiza, aun habiendo sido un hombre público, permanece un tanto misteriosa, pero esto no es lo pertinente para comprender en qué consistieron sus innovaciones.

Para entender cuál fue su peculiar aportación a la renovación de la poesía hay cinco aspectos de la teoría poética de Gorostiza que conviene señalar:

1) El primero es su visión de la literatura mexicana como una literatura pobre y mediocre, y su deseo de que naciera en México una literatura propia. En su artículo “Hacia una literatura mediocre” (1931), Gorostiza expresa, casi con desesperación, la falta de un arte literario propio, que no sea exclusivo de unos cuantos intelectuales europeizantes:

El proceso de separación entre intelectual y pueblo ha dado origen a que todavía en la actualidad, a 120 años de la independencia política, la inteligencia bizca de México tenga un ojo en la tradición española y el otro en la francesa, y trate de caber un poco idealmente en ellas, en lugar de esforzarse por ir haciendo, ya que no la hay, una tradición mexicana.

No condeno por un solo instante nuestra pequeña literatura exquisita, de origen europeo. Menos mal que existe. Pero abogo, e sí, porque se tire un puente de literatura espesa, cosechada a ri del suelo, antiartística, como la que hicieron en otras épocas Pensador Mexicano, don Guillermo Prieto y nuestros primeros novelistas . . .¹⁹

Contrariamente a lo que se percibe en la crítica sobre “Literatura Contemporáneos”, según hemos visto, como una distancia voluntaria del grupo, en el sentido de no tocar ni ser tocados p

¹⁸ SHERIDAN 1988, p. 161. Antes de publicar su primer libro, *Canciones para cantar en las barcas* (1925), Gorostiza se aísla de todo. Constata Sheridan en el mismo lugar que, “después de la muerte de su padre, en marzo de 1919 Gorostiza trabaja en una editorial del gobierno y se escurre hacia la soledad; se hace escurridizo, arisco. Ya a los diecinueve años sólo quiere trabajar, escribir y perderse en los teatros de barrio . . .”

¹⁹ GOROSTIZA 1969, p. 164.

nada que se percibiera como nacionalista local o popular, Gorostiza sabía bien que la literatura culta y la popular —que en muchos casos exalta los valores de héroes, hazañas y hechos regionales—, en todas las culturas se permean y se enriquecen una a otra, y que, en realidad, toda literatura culta ha nacido de una literatura local y popular. Por eso termina el artículo afirmando con sabiduría que “hacia el nacimiento de la literatura española, el Mio Cid debió parecer un fárrago asqueroso a los cultos mantenedores de la tradición grecolatina”²⁰. Esto explica que Gorostiza considere modelos de lo que puede llegar a ser una literatura mexicana a un escritor costumbrista y atinado crítico de su contexto nacional, como fue Lizardi y al también costumbrista Guillermo Prieto, y explica también su admiración y defensa frente a las burlas y parodias que hacían del que fue su maestro, Ramón López Velarde²¹.

2) En segundo lugar, queremos subrayar su recuperación y revalorización de la poesía de tipo popular. Si nos familiarizamos con la poesía de Gorostiza, resulta obvia la recuperación que hace de la poesía de tipo popular. Casi todos los críticos han destacado esto, tanto en *Canciones para cantar en las barcas* como en las partes finales de las dos grandes secciones de *Muerte sin fin*. Sin embargo, como “Los Contemporáneos” rechazaron con tanto énfasis todo lo que fuera folklore, localismo o populismo, los críticos, en general, parecen no haber destacado suficientemente este riquísimo aspecto de la poesía de Gorostiza, que coincide, se ha afirmado, con los intereses de la Generación del 27, especialmente con García Lorca y Machado²². Pero también coincide con la literatura española medieval y de los Siglos de Oro.

Por supuesto pienso que Gorostiza debió conocer, además de la literatura francesa e inglesa que hemos mencionado, la española medieval y de los Siglos de Oro, que muy obviamente se reflejan en su poesía y en la que constantemente —por ejemplo, en el Marqués de Santillana, Jorge Manrique, Lope de Vega, Quevedo, Góngora, nuestra Sor Juana, entre otros— hay una confluencia y una enriquecedora retroalimentación entre poesía cul-

²⁰ GOROSTIZA 1969, p. 165.

²¹ Sobre esto último, véase SHERIDAN 1988, p. 161.

²² Véase, por ejemplo, la cautela de Guillermo Sheridan al tratar este aspecto. Ahí puede verse cómo también Gabriel Zaid se preocupa en diferenciar el descubrimiento de lo popular, sólo a través de la poesía culta de tipo popular, “a través de Gil Vicente y otros poetas cultos del siglo xv”, SHERIDAN 1988, p. 163.

ta y poesía de tipo popular. Cómo sería posible de otra manera que Góngora —como lo tratará de hacer siglos después Gorostiza— escriba las complejísimas *Soledades* (“Era del año la estación florida/en que el mentido robador de Europa/media luna lo cuernos de su frente/y el sol, todo, los rayos de su pelo...”)
El Polifemo, y, a la vez, canciones de tipo popular como:

Aprended flores en mí
lo que va de ayer a hoy:
que ayer maravilla fui
y hoy sombra mía no soy.

La cercanía con las *Canciones para cantar en las barcas* es más que evidente:

¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?
Una naranja madura
en forma de corazón²³.

Y también es muy evidente la cercanía con Góngora en la compleja poesía de *Muerte sin fin*:

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 esquirlas de aires,
mi torpe andar a tientas por el lodo²⁴

Tampoco se crea que afirmo que Góngora es su modelo o su modelo único. Es sólo un ejemplo de que Gorostiza conocía muy bien la literatura clásica en español. Podríamos dar otros ejemplos semejantes de Lope, de Sor Juana y de muchos otros. En el *Primero sueño* y los *Villancicos* de Sor Juana hay una relación muy quecedora; entre los poemas jocosos de Quevedo (“Érase un hombre a una nariz pegado...”) y su poesía amorosa (“Cerraré mis ojos la postrera sombra...”) y política (“Miré la

²³ GOROSTIZA 1964, p. 31.

²⁴ *Muerte sin fin*, GOROSTIZA 1964, p. 107.

muros de la patria mía,/si un tiempo fuertes, ya desmoronados,/de la carrera de la edad cansados,/por quien caduca ya su valentía’’), hay un enorme manantial de arte.

3) En tercer lugar, pero íntimamente relacionado con el punto anterior, debemos destacar sus opiniones sobre la relación y el peligro de una separación tajante de la literatura española y la literatura mexicana. Gorostiza asocia esta relación con la oposición entre *clasicismo*, al que le da un sentido positivo, y *romanticismo*, al que relaciona con la búsqueda exagerada de originalidad, que raya en lo desorbitado o en el color local:

... la corriente clásica se bifurca y la historia de nuestra poesía se convierte entonces en una pugna dramática entre dos sentimientos opuestos —clasicismo y romanticismo— pero poseídos ambos por la misma obsesión de crear una originalidad mexicana.

Quiere encontrar uno, en el hecho mexicano, sólo su residuo universal, y el otro quiere encontrar sólo su color local. En donde el clásico, por abstracción ve un «árbol», el romántico ve, por restricción, un «huevo». Busca el clásico la originalidad mexicana en el paisaje, por lo que más tiene de generalidad, mientras el romántico la busca en las costumbres y en la indumentaria —es decir, sólo en el lenguaje— por lo que tienen éstos de particular y restringido²⁵.

Puesto que los Contemporáneos, como grupo, reaccionaron contra el *modernismo* de la poesía, introducido a la lengua española por Darío, Gorostiza no se aparta de su sentir y valora también un tanto negativamente ese rico movimiento poético. Escribe “Así, el modernismo, ¿qué hace sino construir un instrumento poético más adecuado, más fino, más suntuoso, para el *desorbitado* sentimiento romántico?”²⁶.

Para Gorostiza, el clasicismo es lo que le da una dimensión universal a la poesía y al pensamiento en general en cualquier lengua, y en nuestro caso, a la española. Según él, cuando los nacionalismos separan la historia de España de la de México sobreviene un aislamiento empobrecedor:

Debo señalar, como básica, una realidad histórica que hace posible el clasicismo de nuestra época colonial, la perfecta unidad de las Españas, la vieja y la nueva, en el sentimiento de su universalidad.

²⁵ GOROSTIZA 1988, p. 140.

²⁶ *Ibid.*

dad, es decir, de su destino en el mundo. Lo clásico, en cualquier época, resulta precisamente de esta dimensión universal del pensamiento que, en el caso de México, nos evoca a figuras como Rui de Alarcón y Juana Inés de la Cruz para incorporarlas a la historia de la poesía castellana.

Y debo insistir en este hecho porque justamente [...] nuestro nacionalismos —el español y el mexicano— vienen a destruir la antigua unidad y a establecer una sensación de extrañeza y de aislamiento entre las dos naciones, esto es, a construir la soledad de cada una de ellas en el universo ...²⁷

4) En cuarto lugar, deseo señalar la necesidad de concebir los grandes poemas de todas las literaturas como una construcción arquitectónica, enormemente compleja, que no es suma de poemas, sino concepción rigurosamente trabajada en muchos y diferentes niveles. En sus *Notas sobre poesía*, encontramos fuertes afirmaciones de esta idea, por ejemplo, cuando cita a Shelley: “«la partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema»” y comenta Gorostiza “Nada más cierto, ni cuando así pasa menos afortunado... La suma de treinta momentos musicales no harán nunca el total de una sinfonía”²⁸. Como he dicho en otro lado,

Gorostiza le dedica a este tema un apartado en el que se lamenta de que ya casi no se escriban poemas largos, de gran alcance. Para él, la palabra *poema* equivalía a la organización inteligente de la materia poética. Nada le parecía más desagradable que lo que el público llama “un libro de versos”, es decir, una recopilación de poesía sin una unidad de construcción y sin ninguna integración interna. Se puede decir que Gorostiza llegó a estar obsesionado por la necesidad de que toda poesía tuviera una organización interior inteligente y armónica. Si analizamos su obra, salta a la vista que esta preocupación se resuelve en *Muerte sin fin*, donde la estructuración interna y la armonía de la construcción alcanzan su expresión más elevada, aunque esta inquietud también se vislumbra ya en *Canciones para cantar en las barcas*, donde los poemas guardan un cierto tono y en partes *Del poema frustrado*, especialmente en “Prehadio” y en los cuatro sonetos que aparecen unidos en la edición de Fondo, bajo el título de “Presencia y fuga”²⁹.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ He trabajado en GARZA CUARÓN 1977, tanto esta idea de Gorostiza cuanto la manera como se construye arquitectónicamente el gran poema *Muerte sin fin*.

²⁹ GARZA CUARÓN 1989, pp. 1133-1134. Por cierto, Gorostiza se refiere

5) En último lugar, quisiera mostrar cómo coincide la teoría poética de Gorostiza con la poesía que publicó. Más que coincidencia, se trata de una integración total. Teoría poética y poesía en Gorostiza son como el anverso y el reverso de una hoja. A mi modo de ver, uno de los aspectos más revolucionarios y renovadores de la obra de Gorostiza es su íntima e intensa relación, casi matemática, entre su poesía y su pensamiento sobre la poesía.

Aunque sus *Notas sobre poesía* y los otros ensayos que conocemos³⁰ sobre teoría poética, que reflejan la intensidad y la concisa precisión sobre lo que Gorostiza entiende por poesía, bastan para que tengamos una idea sumamente clara de lo que fue su pensamiento poético, sin embargo daremos un ejemplo. En su “Esquema para desarrollar un poema”, dice 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...

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...

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 objeto³¹.

De una manera más concisa, Gorostiza resume la manera como una simple gota de agua, en medio de la noche, lo llevó a

al soneto como la forma que da “la ocasión de construir de veras, conforme a un modelo feliz”, GOROSTIZA 1958, p. 19.

³⁰ Como su “Esquema para desarrollar un poema”, o “Cauces de la poesía mexicana”, ambos reproducidos en GOROSTIZA 1988, pp. 118-119, 139-140 respectivamente.

³¹ SHERIDAN 1988, p. 117.

tener distintas imágenes en relación con el elemento agua. Éste es un tema constante en la poesía de Gorostiza, que se repite, se reitera y que enriquece la totalidad de su obra poética con múltiples, casi infinitas variaciones. En la prosa se reitera:

1°. Entrar en situación de pasado —insomnio separado de la noche anterior. —Descubrir mejor la insistencia y claridad de la gota de agua. —Primer esfuerzo hacia la imagen. —Descripción exacta del corredor. 2°. El filtro —cómo la gota creó la imagen de ese rincón de mi casa, ya completa. 3°. El ruido y el objeto. 4°. Multiplicación del ruido, un camarote, el mar. —El mar y el campo, la ciudad y el mar. 5°. París [*sic*] palmera, isla para formar un país —así como en el campo emerge la montaña, así en el mar la ola— así la ciudad en el valle —necesidad de límite³².

Si pasamos ahora a su poesía, y leemos tres de sus imágenes relacionadas con el *agua*, veremos la coincidencia con la prosa citada, y entenderemos también cómo el elemento *agua* simboliza el carácter de constante movimiento, cuyas formas cambian en el mismo momento de empezar a ser. En *Canciones para cantar en las barcas* encontramos que:

No es agua ni arena
la orilla del mar.

El agua sonora
de espuma sencilla,
el agua no puede
formarse en la orilla.

Y porque descanse
en muelle lugar,
no es agua ni arena
la orilla del mar³³.

De *Muerte sin fin* sólo citaremos dos ejemplos, aunque es bien sabido que hay cientos relacionados con lo que significa en un sentido profundo el agua. Existe una abundante bibliografía en la que se interpreta o se especula sobre el significado y el simbólico

³² SHERIDAN 1988, p. 118.

³³ GOROSTIZA 1964, p. 33.

mo que en este poema tiene el agua (y también el vaso): muerte-vida; forma-sustancia; esencia; movimiento, tiempo, etc.³⁴ Lo importante aquí, ahora, en el ejemplo siguiente, es observar cómo en múltiples fenómenos que muestran el agua en distintas formas: una caída de agua, una cascada, una catarata o una ola en el mar, se está simbolizando que el principio de cada una de ellas es al mismo tiempo su fin. Percibimos cómo en todos estos fenómenos naturales las cosas empiezan a ser al mismo tiempo que dejan de ser; nacen cuando mueren, y mueren al momento de nacer:

lleno de mí —ahito— me descubro
en la imagen atónita del agua,
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
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 mar³⁵.

En el próximo ejemplo también se observa, a través del agua, el cambio y el movimiento continuos; como en tantos poetas de los Siglos de Oro se expresa que la vida y la muerte van juntas, que al nacer empezamos a morir, que el nacimiento viene unido a la destrucción. En resumen, las múltiples imágenes del agua, simbolizan el ciclo vida-muerte-vida-muerte en muy variados aspectos:

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
¡qué desnudez de agua tan intensa,
qué agua tan agua,
está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo ¡justo!³⁶

³⁴ Sobre esto, véase GARZA CUARÓN 1989.

³⁵ GOROSTIZA 1964, p. 107.

³⁶ GOROSTIZA 1964, p. 108.

Este precioso y complejo fenómeno del sincretismo teoría-poesía tal vez se explique así. Las *Notas sobre poesía* de Gorostiza son más que sólo teoría, constituyen una prosa poética, en cierto sentido, porque esa especie de esencia poética, en prosa, habla sobre sí misma. Podemos decir que su prosa poética, que trata sobre lo que es la poesía, es una “metapoesía”. Y a su vez, la poesía de Gorostiza, sobre todo *Muerte sin fin*, es un grandioso poema sobre teoría poética. Paralelamente, también podemos decir que *Muerte sin fin* es un “metapoema”, porque constituye una teoría del arte y de la vida en una complejísima construcción poética en verso. Pienso que *Muerte sin fin* es la concreción poética de un pensamiento filosófico-emocional, en el que no es de importancia, contrariamente a lo que ha dicho mucha crítica, si Gorostiza estuvo influido por Aristóteles, Hegel, Nietzsche, Descartes, etc. Lo que aquí importa, lo que es fundamental de ese milagro poético, se puede resumir en que Gorostiza logra la vuelta al significado original de la palabra *filosofía*, como “amor a la sabiduría” y, a la vez, también logra la vuelta al significado original de la palabra *poesía*, como “creación, acción de hacer”.

Termina diciendo Gorostiza, y nosotros también, que el poet

ha de sentirse el único, en un mundo desierto, a quien se concede por primera vez la dicha de dar nombre de las cosas. Debe estar seguro de poseer un mensaje que sólo él sabrá traducir, en el momento preciso, a la palabra justa e imperecedera³⁷.

BEATRIZ GARZA CUARÓN
El Colegio de México

BIBLIOGRAFÍA

- BARREDA, OCTAVIO G. 1939. “Inteligencia y poesía”, *Letras de México* México, núm. 11, p. 3; reproducido en *José Gorostiza*. F.C.E., México 1974, pp. 15-17.
- CAPISTRÁN, MIGUEL 1967. “Los «Contemporáneos» por sí mismos”, *RL Mex*, núm. 6, xi-xii.
- CUESTA, JORGE 1932. “¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?”, *El Universal Ilustrado*, México, 14 de abril, p. 4; reproducido en CUESTA 1964, t. 2, pp. 93-94 y en JOSÉ LUIS MARTÍNEZ 1981, pp. xii-xi —, 1964. *Poemas y ensayos*. T. 3: *Ensayos literarios II*. Pról. de Lu

³⁷ “Notas sobre poesía. Prólogo”, en GOROSTIZA 1958, pp. 24-25.

- M. Schneider. Recop. de M. Capistrán y L. M. Schneider. UNAM, México.
- DAUSTER, FRANK 1963. *Ensayo sobre poesía mexicana. Asedio a los "Contemporáneos"*. Eds. de Andrea, México. (Col. *Studium*, 41).
- DEBICKI, ANDREW P. 1962. *La poesía de José Gorostiza*. Eds. de Andrea, México. (Col. *Studium*, 36).
- FOSTER, DAVID 1981. *Mexican Literature: A Bibliography of Secondary Sources*. Scarecrow Press, Metuchen, NJ.
- GARZA CUARÓN, BEATRIZ 1977. "Simetrías y correspondencias en «Muerte sin fin» de José Gorostiza", en B. Mora Sánchez, M. Díaz Roig et al., *Deslindes literarios*. El Colegio de México, México, pp. 83-94.
- , 1989. "Claridad y complejidad en «Muerte sin fin» de José Gorostiza", *RevIb*, núms. 148/149, 1129-1149.
- GELPÍ, JUAN 1984. *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*. UNAM, México.
- GONZÁLEZ CASANOVA, HENRIQUE 1950. "Reseña de la poesía mexicana del siglo XX", *México en el Arte*, México, núms. 10/11.
- GOROSTIZA, JOSÉ 1958. "Notas sobre poesía", en *Poesía de José Gorostiza*, F.C.E., México, 1964, pp. 7-25; publicado originalmente en *México en la Cultura*, supl. de *Novedades*, núm. 315, 3 de abril de 1955; reimpr. en *Estaciones*, México, 1958, núm. 9, 1-11; en GOROSTIZA 1969, pp. 202-218; y en GOROSTIZA 1988, pp. 144-152.
- , 1964. *Poesía. Notas sobre poesía. Canciones para cantar en las barcas. Del poema frustrado. Muerte sin fin*. F.C.E., México.
- , 1969. *Prosa*. Recopilación, introd., bibl. y notas de Manuel Capistrán. Epílogo de Alfonso Reyes. Universidad de Guanajuato, Guanajuato (México).
- , 1988. *Poesía y poética*. Ed. de Edelmira Ramírez. UNESCO, México. (Col. *ALLCA XX^e siècle*, 12).
- MANSOUR, MÓNICA 1988. "El diablo y la poesía contra el tiempo", en JOSÉ GOROSTIZA 1988, pp. 221-253.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS 1949. *Literatura mexicana siglo xx, 1919-1949. Primera parte*. Antigua Librería Robredo, México.
- , 1981. *Contemporáneos (julio-agosto de 1928)*. Ed. facs. F.C.E., México. (Serie *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*).
- MONSIVÁIS, CARLOS 1966. *La poesía mexicana del siglo xx*. Empresas Editoriales, México.
- PANABIÉRE, LOUIS 1984. *Itinerario de una disidencia: Jorge Cuesta, 1903-1942*. Trad. de A. Castañón. F.C.E., México.
- PAZ, OCTAVIO 1978. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. Ilustr. de Juan Soriano. F.C.E., México.
- RAMÍREZ, EDELMIRA 1981. "«Muerte sin fin» o el sueño de la vida", *Los Empeños*, México, núm. 7, pp. 111-126.
- SHERIDAN, GUILLERMO 1985. *Los Contemporáneos ayer*. F.C.E., México.
- , 1988. "José Gorostiza entre los «Contemporáneos»", en JOSÉ GOROSTIZA 1988, pp. 157-169.

