# JOSÉ GOROSTIZA O LA DESTRUCCIÓN CREADORA

José Gorostiza, nacido en 1901, es el autor de una obra que él mismo calificó de «escasa y semidesnuda» y que, lo dice «no disfruta ahora, en México, del favor que gozó hace veinticinco años»[1]. Creo que en Europa, incluso en España, jamás se le concedió la importancia que merecería[2].

Su obra se llama sencillamente *Poesía*[3], conta de 114 páginas y reúne tres títulos.

Su primer libro, publicado en 1925, se titula *Canciones para cantar en las barcas* y ha sido juzgado con justa severidad por el autor en 1928: «Mi libro es un libro de liquidación espiritual... no condeno mi obra. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura»[4].

Este juicio profético lo encontramos en *Prosa*, otro volumen, publicado hace poco, donde se reúne la prosa de Gorostiza, prosa crítica, no creadora.

Las *Canciones* constituyen, en efecto, una obra fallida, cuyo tema dominante es lo marino, expresado de un modo más melancólico que gozoso, a la vez espiritual y sensitivo. Se inspira en la lírica popular española, y unos pocos instantes, me recordó a *Marinero en tierra*, premiado, precisamente en 1925, poesía que Gorostiza conoció más tarde[5].

En el segundo librito, *Del Poema frustrado*, «el esqueleto», toma forma. Bajo este título tan significativo, Gorostiza reúne, por primera vez, en 1964, siete poemas dispersos escritos en épocas muy distintas entre 1925 y 1939. Los dos poemas escritos entre 1936 y 1938, cuando Gorostiza iba redactando su obra maestra, *Muerte sin fin*, constituyen un conjunto importante, un núcleo «marcado». *Preludio* y *Presencia y fuga*, son meta-poemas: en ellos trata de la poesía. Como no podré hablar de toda la obra de Gorostiza

[1] Cf. *Prosa*, Universidad de Guanajuato, 1969.

[2] Según la bibliografía que concluye el volumen de *Prosa*, Gorostiza ha sido estudiado en tres monografías: A. P. DEBICKI, *La poesía de Gorostiza*, México, 1962; M. S. RUBÍN, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza*, México, 1966 (que hasta ahora no he conseguido); M. H. FORSTER, *Los Contemporáneos (1920-32)*, México, 1964.

[3] México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

[4] *Prosa, op. cit.*, p. 122.

[5] *Ibid.*, *175*, Gorostiza «admira» la poesía de R. Alberti y G. Diego, porque —dice— «me siento incapaz de amarla».

—es el tema de un estudio que estoy acabando—, ilustraré unas consideraciones generales en *Preludio*, el primer poema del *Poema frustrado*, repetido parcialmente al final, en *Epodo*, y completado por los cuatro sonetos de *Presencia y fuga*.

El último título y el más trascendental es *Muerte sin fin*. Este largo poema se publicó en 1939. Es una trabada composición arquitectónica, en progresión, distribuida en diez partes y encabezada por unos «proverbios» de la Biblia, entre los cuales destaco el último —antitético—: «*Mas* el que peca contra mí —habla la Sapiencia— defrauda su alma: todos los que me aborrecen amán la muerte.»

En 1968, al recibir el premio nacional de Letras, recordaba lo que se había dicho de su obra: «es el punto final, la coronación o el remate, literalmente el monumento funerario de la poesía de una época que se termina en mí»[6]. No estoy segura de ello.

La expresión, el significante, sí pertenece a una época pretérita que en los años 30 se calificaba de moderna. Octavio Paz la calificó muy justamente de «monumento que la forma ha erigido a su propia muerte»[7].

Ahora bien, su mensaje y la actitud o la visión que lo condiciona, es decir el significado, se compagina con los gritos de rebeldía que nos llegan cada día de América latina.

Dentro del marco histórico de la literatura mexicana, Gorostiza se sitúa entre los «contemporáneos». *Contemporáneos* es el título de una revista mexicana, al estilo de la N.R.F. o de la R.O., pero *muy* efímera. Se publicó de junio de 1928 a diciembre de 1931. Es la revista de mayor alcance en una sucesión bastante revuelta de revistas más bien confidenciales, como por ejemplo, *México moderno*, *La Falange* (1922-23), *Ulises* (1927-28), *Examen* (1932) y más tarde *Taller* (1938). Cito *Taller*, precisamente, porque, como *Contemporáneos*, es la revista de una «generación». Hace tiempo ya Ortega nos explicó lo que es una generación.
Desafortunadamente, se reúnen pocas veces todos los criterios constitutivos de una generación, y siempre es posible negar su existencia por falta de uno o varios criterios.

La generación de *Contemporáneos* es muy controvertida: «un grupo de soledades» según Jaime Torres Bodet, «un grupo sin grupo» según Xavier Villaurrutia, «un grupo de amigos», sin embargo, según Bernardo Ortiz de Montellano. Un grupo que admitía «la contradicción de comunidad y de individualidad», según M. H. Forster[8] —lo que confirma

---

6 *Ibid.*, *234*.
7 *Las peras del olmo*, México, 1957, p. 114.
8 *Op. cit.*, p. 21.

Gorostiza cuando habla de una suma de «individualidades irreductibles»—[9] un grupo que se puede calificar de esteticistas y asocial —se lo reprochó—, que había nacido para la poesía bajo lo que Gorostiza llama «el signo gigante del modernismo» y que inicia un movimiento de reacción en sentido opuesto[10]; en el sentido de un «rigor crítico» que llegará a ser excesivo. «Nacido de una repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, este rigor evoluciona hacia un ideal de forma..., que empieza por eliminar de la poesía sólo los elementos patéticos, pero que acaba cada vez más ambicioso, por eliminar todo lo vivo. Así una clara tendencia hacia lo clásico se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un testismo»[11], y Gorostiza cita la frase célebre de Valéry: *J'ai raturé le vif*. Durante los años 1918-25, la poética francesa influye mucho, tanto en la poesía mexicana como en la española. Se plantea el problema de la poesía pura (absoluta). Que se opone indebidamente a una «poesía contaminada» (relativa). Es la época en que Gerardo Diego, después de publicar versos creacionistas *(Imagen)* publica también *Versos humanos* (1925)[12]. Es la época en que aparece el tan discutido ensayo de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925). Las experiencias de vanguardia —que sean creacionistas, ultraístas o estridentistas— se las considera —con razón o sin razón— como deshumanizadoras: la desrealización estilizadora que llevan a cabo amenaza fatalmente lo vivo y muchos poetas seducidos por el esteticismo se dan cuenta de que deben mantener en su poesía las fuerzas vivas de la existencia.

Es el caso de F. García Lorca, de Neruda, de Pellicer, de Gorostiza, que preconiza lo que llama antitéticamente «un sentido estético de la vida y un sentido vital del arte»[13]. Aquí tenemos una primera antítesis: una figura especial de antítesis que las retóricas llaman *commutatio*[14]; una antítesis que expresa la complementaridad armoniosa de los contrarios. Esta fórmula querría, en cuanto a Gorostiza, completarla por una fórmula, también contradictoria, de C. G. Jung, que Gorostiza destaca en un ensayo sobre la pintura nueva, al afirmar que todo el arte moderno debe entenderse como una «destrucción creadora»[15]. Esta expresión, en efecto, feliz, Jung la formuló en un estudio clarividente sobre *Ulises* de J. Joyce

---

[10] *Ibid.*, p. 264.
[11] *Ibid.*, p. 184.
[12] Cf. Prólogo a la *Primera antología de sus versos*, Austral, 1947.
[13] *Prosa*, p. 188.
[14] Cf. H. LAUSBERG. *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1966, 3 vols.
[15] *Prosa*, p. 56. Cf. C. G. JUNG. «Ulises», en *Revista de Occidente*, 1933, tomo XI, febrero 1933, p. 130.

que quise leer en su conjunto y donde Jung destaca los rasgos trascendentales del arte «moderno», aún vigentes, por ejemplo, en la novela hispanoamericana y española de vanguardia.

«La satánica inversión de lo que tiene sentido en lo absurdo, de la belleza en la fealdad, la semejanza casi dolorosa de lo insensato con lo que tiene sentido y la en verdad excitante belleza de lo horrible, son expresión de un acto creador, que no había experimentado todavía en tal escala la historia del espíritu aun cuando en sí y por sí nada es nuevo en principio»[16]. Según la tesis de Jung, el artista moderno, al apartarse de la realidad, al desfigurar la belleza y la razón, al burlarse de todas síntesis o «forma» sacude a un mundo decrépito. Necesita de un complicado retorcimiento, de un barroquismo decadente, hasta de un bárbaro infantilismo —que no faltan en *Muerte sin fin*— para socavar con fanática parcialidad, valores, que de todas maneras, ya se tambaleaban peligrosamente[17]. Pero por negativa, destructora y trágica que sea esta empresa —que inquieta a tantos lectores honrados— de los críticos no hablaré—, es creadora: no desemboca en la Nada, tan grata a los simbolistas franceses.

La palabra poética será para Gorostiza la que

> ... ausente toda de palabra,
> sin voz, sin eco, sin idioma, exacta
> ... raza
> en muros de cristal amores de agua[18]

(Versos que comentaré enseguida.)

Son los últimos versos de *Preludio* que me permiten concluir la primera parte de esta ponencia y pasar a la segunda, que concierne la poética de Gorostiza. Hay un parentesco, me parece, entre la obra de Gorostiza y las grandes obras modernas —como *Rayuela*, como *Ulises*—, donde según otra expresión de Jung, «tras la muralla de nubes... Se trasluce el desprendimiento o separación de la conciencia». Gorostiza experimentó este desprendimiento; a propósito de Genero Estrada, nota que «lucha aún por cortar las amarras, que lo ligan a la conciencia pero que no logra desprenderse»[19]

Gorostiza, sí, se desprende erigiendo «el suntuoso muro... de encarnada espuma» (*Presencia y Fuga* II, 2) o trazando no «tras la muralla de nubes» sino «en muros de cristal», «amores de agua». Este verso lo

[16] *Ibid*, p. 127.
[17] *Ibid*, p. 130.
[18] *Poesía, op. cit.*, p. 84.
[19] *Prosa*, p. 128.

considero como un exponente de la obra de Gorostiza, poeta de la destrucción creadora, poeta del oximoron.

Según la Retórica, el sintagma «destrucción creadora» es un oxímoron, es decir una figura especial de la antítesis; precisaré rapidamente la diferencia entre ambas figuras.

Según H. Lausberg «El antitheton es la contraposición de dos *res* (ideas) opuestas. Las *res* contrapuestas pueden expresarse lingüisticamente mediante palabras aisladas, grupos de palabras o frases enteras»[20]. Por ejemplo, *Lloran los justos y gozan los culpables. Amas a quien te aborrece*[21].

El oxímoron es una figura especial del antitheton; es «la unión sintáctica íntima de conceptos contradictorios en una unidad, la cual queda con ello cargada de una fuerte tensión contradictoria»[22]. Por ejemplo: *la música callada; abatíme tanto, tanto que fui tan alto, tan alto*[23]. Es una figura muy distinta de la antítesis.

Es, por cierto, una figura de contraposición semántica, pero los dos términos contrarios o contradictorios se unen en una estructura sintáctica que en los casos más característicos constituye un «núcleo» nominal o verbal.

H. Lausberg la ejemplifica por *concordia discors, mortalem vitam an mortem vitalem*, donde el adjetivo se junta a un sustantivo contrario.

La diferencia entre ambas figuras es patente y, sin embargo, desaparece muchas veces, hasta en el *Diccionario de términos filológicos* donde el oxímoron se define como un «enfrentamiento de dos palabras de significado contrario». La condición esencial del oxímoron es una unión conflictiva y el conflicto radica en una discrepancia entre lo formal que une y lo semántico que contrapone.

Su fuerza explosiva dependerá del grado de cohesión formal y del grado de contraposición semántica. La retórica[24] nos enseña que el *contrarium* se subdivide, en efecto, en varias clases (cuatro) que no puedo detallar aquí; ya desde Quintiliano se las califica en función de su incoherencia racional y no de su ambigüedad emotiva.

Queda claro que hay contraposiciones de términos opuestos, pero complementarios (el día y la noche), de términos verdaderamente contrarios (los blanco y lo negro, el agua fría y la fiebre) y de términos tan

[20] *Manual, op. cit.*, II § 101.
[21] Cf. *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, 1968.
[22] *Manual*, II, § 807.
[23] Cf. *Diccionario de términos filológicos, op. cit.*
[24] *Manual*, I, § 423.
[25] Cf. Su teatro, *Los Baños de Argel, El gallardo español.*

opuestos que se niegan mutuamente (la verdad y la mentira, lo duro que no es duro).

Según los grados de contrariedad hay oxímorones plácidos y trágicos.

Piense en lo sereno de *cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (Corneille); lo sosegado de «la música callada, / la soledad sonora» (San Juan de la Cruz); en lo eufórico de *su eterno presente* de Jorge Guillén. En lo dolorido de *dichosa desdicha mía, amigo enemigo, muriendo vivo* (Cervantes)[25]; en lo trágico de *soleil noir, soleil de glace, feu glacé* (Baudelaire); en lo trágico *de esa (palabra) que se congela hasta la fiebre* (Gorostiza), y *esta muerta viva*, también de Gorostiza, que no es una paradoja religiosa[26], que no tiene nada que ver con el místico *muero porque no muero* de Santa Teresa.

Se habrá observado que en los oximorones más violentos —más paradójicos— la impertinencia sintagmática se va transformando en una impertinencia (écart) paradigmática según la terminología de Jean Cohen, que insistió en la diferencia que hay entre una expresión poética y una expresión absurda.

La antítesis es una figura denotativa, el oxímoron una figura conotativa, cuya fuerza poética —desrealizadora y creadora— queda patente.

Eso no implica necesariamente una «negación» de la antítesis como afirma León Cellier en un bello estudio sobre Baudelaire[27].

No nos hace pasar necesariamente «de un universo trágico a un paraíso, de la dualidad a la unidad».

Sí, puede alcanzar una *coincidentia oppositorum*, pero dentro de una visión de amor —«armonía de elementos opuestos en apariencia» dice Gorostiza citando a Erixímaco[28]— y no dentro de una visión simbolista o gorostiziana.

Para Gorostiza la palabra poética es palabra «ausente toda de palabra» y parece como rebotar en «una bella úlcera de plata».

Se ve aquí lo horrible de la belleza, ni conciliación de los contrarios, ni disolución, sino conflicto perpetuo-sangrante.

> Me has herido en la flor de mi silencio
> La que brota de él, sangre es del aire. (101)

declara el poeta al misterioso interlocutor que suele apostrofar. También en *Preludio* llama la atención un diálogo ficticio que es un monólogo del

[26] Habría que precisar este concepto. Resulta que todos los oximorones son paradojas, pero no todas las paradojas son oximorones. La paradoja, según dijo Kierkegaard, es el escándalo de la razón; un arma predilecta de los místicos.

[27] *D'une réthorique profonde: Baudelaire et l'oxymoron*, en *Cahiers internationaux du symbolisme*, 1965, n. 8, 1 a 14.

[28] *Prosa*.

locutor —necesariamente el creador de los versos— que casi no alcanza categoría gramatical; un monólogo que va dirigido al interlocutor fuertemente «gramaticalizado»: todos los imperativos de segunda persona van dirigidos a él y también todos los adjetivos demostrativos ese, cuya «posición contradictoria», ha sido subrayada por M. Molho[29].

Ese diálogo ficticio entre un *yo* sombra y un *tú* aplastante constituye ya una antítesis básica.

Los reune *esa palabra*, *res* del poema: palabra enigmática, contradictoria, metafórica, impertinente, que sólo el oxímoron podía expresar en su terrible ambigüedad:

3 esa, desfalleciente,
que SE HIELA *en el aire de tu* VOZ,
5 sí, como una respiración de flautas
contra *un aire de vidrio* EVAPORADA,
mírala, *ay*, tócala,
*en esta nimba floración de vaho*
10 que- ENSOMBRECIDO EN LUZ EL *ojo agónico*
y a funestos pestillos
anclado el tenue ruido de las alas-
guarda un angel de sueño en la ventana. (p. 81, v.3-14)[30]

Habrán notado las contraposiciones que se juntan sabiamente en oximorones nominales y verbales puestos de relieve por antítesis.

A Gorostiza le conviene la antítesis de oximorones hasta de tipo conmutativo[31]: aseguran una destrucción total; después de ser positiva la valoración se hace negativa. Se dan cuenta de lo paradójico, de la «satánica inversión», diría Jung: lo visible y lo palpable de la palabra se niegan tanto en la bruma como en el vaho.

En el mundo antitético del angel caído —que tiene *ensombrecido en luz el ojo agónico*— en su mundo «desprendido», (se trata de un ángel *de sueño*, como reflejo en la ventana) la creación verbal, por lo menos visible y audible para cada lector, se vale del oxímoron como de una perpetua confrontación «conflictiva» de contraposiciones que da lugar a todas clases de divergencias o *correspondencias* incongruentes; esta necesidad de confrontación, de choque, de explosión radica en una profunda angustia destructora: congela la palabra que se exterioriza y consume

---

29 *Linguistiques & langage*. Bordeaux, Ducros, 1969, p. 101 & sv.
30 Cf. H. LAUSBERG. *Manual*, II, § 803. Véase *supra*.
31 Utilizó mayúsculas para los *oximorones* y cursiva para las *antítesis*.

la que se interioriza, que la retórica *incendiada en un eco de nenúfares* (v. 39) puede «inocentar» unos instantes.

«Esa palabra» vuelve a ser negativa.

55 desfalleciente
59 esa en que el aura de la voz se astilla,
60 desalentada,
**como si rebotara**
***en una bella úlcera de plata,***
**esa que baña sus vocales ácidas**
**en la espuma de las palomas sacrificadas,**
65 esa que SE CONGELA *hasta la fiebre*
cuando no, ensimismada, SE CALCINA
en la brusca intemperie de una *lágrima*
68 mírala, ay, tócala (55-68).

La técnica de contraposición es la misma: al servicio de una destrucción múltiple en un mundo donde la belleza está horriblemente viciada.

¿Cómo entender pues el último verso? cuando la palabra paradójicamente, conflictivamente «ausente toda de palabra» *traza*, visible y palpable, «en muros de cristal amores de agua».

La correspondencia «insensata» de este verso binario me parece positiva a pesar de todo. (Podría ser el lema de *Muerte sin fin)*: no desemboca en nada. Sea cual sea la fragilidad de los muros cuya función es reflejar; sea cual sea la frialdad de los amores —el plural es discontinuo— que son amores de desprendimiento, la palabra significa, no paradisiacamente, sino agónicamente.

A Gorostiza no le caracteriza «el estéril amor de la nada»[32], cultivado por Mallarmé.

El oxímoron que emplea es un arma cargada de angustia y disparada irracionalmente contra la inmanencia del paraíso perdido.

Pero contrariamente al oxímoron cristiano que encontramos, por ejemplo, en Kierkegaard, estos oxímorones al derribar la inmanencia no lo sustituyen por la trascendencia.

Gorostiza no alcanza el Reino, ni siquiera «la otra orilla», anhelada por Octavio Paz.

Gorostiza, que termina su obra mayor por estos versos blasfematorios significativos:

---

[32] Cf. CL. VIGÉE. *Révolte et louanges*, París, Corti, 1962.

Anda, putilla del rubor helado
anda, vamonos al diablo. (Poesía, p. 144)

Gorostiza pues se mantiene en la conflictiva y sangrante frontera de lo que llamará *esta muerte viva* (p. 142), el oxímoron mayor quizás de su obra.

ELSA DEHENNIN

*Universidad de Bruselas*