

JOSÉ GOROSTIZA Y JUAN RULFO

DISCURSO DE RECEPCIÓN EN LA
ACADEMIA MEXICANA DE LA LENGUA
21 de noviembre, 1996



© 1996, Servicios CONDUMEX, S. A. de C. V.
Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX
Paseo del Río 186, Chimalistac, México, D. F.

Diseño, producción y tipografía: Escribanía S. A. de C. V.
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

Señor director de la Academia, doctor José Luis Martínez, señores académicos, amigas y amigos, señoras y señores: Singular coincidencia: en 1955 José Gorostiza pronunció su discurso de recepción ante esta Academia Mexicana de la Lengua, el mismo año en que se publicaba *Pedro Páramo*. Esa coincidencia se reitera cuando Juan Rulfo, en 1980, electo para sustituir en la silla XXXV al autor de *Muerte sin fin*, pronuncia su discurso de recepción sobre Gorostiza. Por eso, e imitando a Rulfo quien hizo lo mismo, repito ante ustedes las palabras con que el gran poeta se dirigió a esta Academia, declarando de antemano que en este mismo instante cesa cualquier otra similitud:

Me presento ante vosotros, si he de decir verdad, lleno de confusión y temor. La Academia Mexicana de la Lengua es institución meritísima a la que dieron fama, en el pasado, muchos de los mayores nombres de nuestra historia literaria y que alberga en su seno, en el presente, a todo de cuanto vivo y valioso milita al servicio de las letras patrias.¹

Y subrayando sus palabras me confieso indigna de este honor, sobre todo porque heredo el lugar que tuvieron esas grandes figuras, hombres silenciosos y enigmáticos, clásicos de nuestra lengua. ¿Qué méritos puedo aducir para que se justifique esta elección? ¿Cómo demostrar que puedo ocupar esta silla, "pues siendo como decía Sor Juana, la hija —por el hecho de haberla heredado— de un San Jerónimo, es decir Gorostiza, y de una Santa Paula, en este caso Juan Rulfo, que era degenerar de tan doctos padres ser idiota la hija"?

Reducida quizá a ser idiota o por lo menos necia, pues soy incapaz de entender este honor inmerecido, he decidido, a manera de notas, más bien apuntes inconexos, nada originales, más bien una forma de reiterar algo que debería estar siempre en la memo-

ria, he decidido, repito, dedicar las pocas palabras que puedo articular a mis dos extraordinarios predecesores, José Gorostiza y Juan Rulfo, autores ambos de una brevísima obra realizada cuando eran aún jóvenes y que de inmediato los consagró, dejándoles una vida vacía de escritura —o mejor de escritura pública— y abierta a una eterna y obcecada indagación acerca de su reiterado silencio. ¿Sentiría culpas por ello Gorostiza? Así parece reconocerlo en su discurso de recepción:

Mas, como me habéis invitado a ocupar un sitio junto a vosotros, considero mi deber de lealtad advertir que mi contribución a las letras mexicanas —acaso tan bien cuidada como pude cuidarla— ha sido más bien ocasional y es, cuando menos por ahora, ostensiblemente pequeña. Si Dios me da vida y la vida oportunidad, habré de mejorar el porte y la valía de mi obra para merecer en conciencia el alto honor de que vuestra generosidad me hace objeto.²

Los problemas de la creación

"Esa exigencia feroz consigo mismo y esa cortesía frente a los demás", según las claras palabras de Alfonso Reyes al contestarle a Gorostiza su discurso le habían alcanzado apenas para publicar *Canciones para cantar en las barcas*, cierta prosa, algún teatro, otras poesías más, muchos oficios burocráticos y *Muerte sin fin*, "diamante en la corona de la poesía mexicana", que dice Alfonso Reyes. Este hombre, para Alí Chumacero "una especie de ángel del abismo", se recrimina en su discurso, como si el hecho de aceptar ser miembro de esta Academia de la Lengua exigiese una visible e inmensa obra y una constante dedicación a la escritura, o, como si haber pasado la vida dedicado a ocupaciones poco literarias, bien burocráticas aunque diplomáticas, tan alejadas de la profesión de escritor, fuese un pecado terrible que incapacitase para ser albergado en esta augusta institución y no se tratase quizá, en el caso de Gorosti-

za, y por extensión en el de Rulfo, de "prescindir de todo lo inútil, de apretar la esencia", según dijo Reyes tan justamente³ y de quien vuelvo a tomar prestadas las palabras. Para cercar lo verdadero, era necesaria toda una vida, la ya vivida y la que seguiría después, y si se juega con algunas palabras de Octavio Paz, la de la contemplación atónita de imágenes atemporales definitivamente trazadas. Acudo con insistencia a don Alfonso para verificarlo:

Ah, pero para merecer el premio definitivo, convertido ahora en algo como una estatua de cristal de roca, cuya luminosidad misma ciega y perturba por instantes. La vida se hace muerte sin fin. La sustancia, sutilizada, se asfixia y perece en la eternidad de la Forma.⁴

Abundando en lo trillado, quizá pueda aventurarse que ya trazada esa forma inequívoca era difícil para un hombre como Gorostiza haber escrito otro gran poema, a pesar de que siempre lo estuviera intentando, como lo prueban los abundantes papeles manuscritos o mecanografiados que posee su familia. O quizá, como Wittgenstein, advirtió que el intento de hablar con exactitud condenaba al silencio, obstáculo al que probablemente también se enfrentó Rulfo. O también, ¿por qué no?, le pasó lo que a Hofmannsthal, a quien el lenguaje se le deshacía entre las manos "como si se tratara de hongos podridos". En unas conferencias sobre los problemas de la literatura contemporánea, la gran escritora austriaca Ingeborg Bachmann⁵ habla de esa lucha brutal que obliga a seguir escribiendo a pesar de que el exceso de conciencia lingüística y literaria pueda constituir un freno para la creación.

En verdad, la poesía sólo reconocería sus límites en la blasfemia, la inocencia y la transitoriedad, si nos atenemos a estas palabras de Gorostiza:

La misión del poeta es infinitamente delicada, advierte en el párrafo final de su Discurso ante la Academia. Dejemos que la esculde tras su inocente soberbia; que la defienda, si fuere necesario, con el látigo de su infantil vanidad. Después de todo, ni la individualidad ni la duración de una obra deben montar a mucho en los cuidados del espectador. En poesía, como sucede con el milagro, lo que importa es la intensidad. Nadie sino el Ser Único más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede —a semejanza suya— sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía. Entre todos los hombres, él es uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de Dios.⁶

Lo subrayo, quizá explique lo inexplicable, el silencio, pero además la conciencia de una elección divina y, con ella, la soberbia, una soberbia que impide publicar textos que no comporten ese grado supremo de intensidad. Repito sus palabras: "El poeta puede —a semejanza suya [es decir de Dios]— sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía".

La escritura como ceremonia

Y a pesar de todo, para Gorostiza y Rulfo, poetas que optaron por el silencio, la escritura fue un acto incesante, un acto ritual, en cierta medida un juego, el de estar vivos como escritores en la acción cotidiana de escribir. En el proceso mismo de la escritura se descifra una manía, los procedimientos que crean una relación indispensable entre el espacio de la creación y los instrumentos que la harán posible. Parece ser que Gorostiza, nos dice Mónica Mansour⁷, a quien este dato fue transmitido por su hijo menor, tiraba todos los manuscritos una vez que la última versión le satisfacía, aunque quedaron a mano algunos textos inéditos, mantuvieron siempre su carácter de borradores de trabajo en diferentes estadios de

ejecución, un poema extenso, una novela probablemente terminada, una obra de teatro, planes para guiones de cine, traducciones, varios poemas sueltos, proyectos futuros y manuscritos roturados por correcciones, y por tanto en proceso. Con algunas excepciones, por ejemplo "Presencia y fuga", no existen versiones corregidas a mano de los poemas publicados en vida del poeta, hay libros impresos, y sin embargo, aún en ellos podemos ver su obsesión casi paranoica frente a las erratas, y las leves pero sustanciales variantes de la puntuación, obsesión que ya ha sido comprobada por otros críticos y que sin embargo yo quisiera volver a subrayar³: los versos de *Muerte sin fin* sufren ligeras modificaciones en las diferentes versiones publicadas; en 1939 y 1952 el primer verso se lee así: "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis", la última palabra, epidermis, se separa con una coma del verso siguiente —"por un dios inasible que me ahoga"—, misma que fue suprimida en la edición de 1964, publicada en el Fondo de Cultura Económica, y también en la segunda edición de esa misma editorial en 1971, cuidadas por el propio poeta, Laura Villaseñor y Alí Chumacero. Dato aparentemente superfluo, minucia apenas, o quizá una simple errata porque Gorostiza estaba en Roma cuando se publicó la primera edición de *Muerte sin fin*, pero me aferro a la corrección de esa coma: revelaría una obsesión fetichista por alcanzar la perfección, el deseo perpetuo de distender las palabras y hacerlas rendir lo máximo para que trasciendan y transgredan su sentido, las palabras "putas" que hay que obligar a restallar y a chillar, esa obsesión que le hacía, en sus manuscritos, corregir una palabra en un poema y volverlo a pasar varias veces hasta que quedara impecable: es evidente, al omitir la coma, el cuerpo sitiado queda totalmente a la merced del dios inasible que lo ahoga. Lo sabemos bien, el don divino, la elección que ha permitido el milagro, el instante supremo de la creación, no es espontáneo, sino el resultado de un rigor extremo, un trabajo artesanal de borraduras y omisiones, un rigor instalado en el ámbito infinitesimal de una pobre y simple coma:

El poeta tiene mucho parecido al trapecista del circo: siempre todas las noches, da el salto mortal. Y yo quisiera darlo perfecto. Pues no tendría caso que en lugar del salto mortal perfecto resultara solamente el pequeño brinco.⁹

En 1985 Rulfo comentó acerca de la primera redacción de *Pedro Páramo*:

En mayo de 1954 compré un cuaderno escolar y apunté el primer capítulo... De pronto a media calle, se me ocurría una idea y la anotaba en papelitos verdes y azules. Al llegar a casa después de mi trabajo... pasaba mis apuntes al cuaderno. Escribía a mano, con pluma Sheaffers y en tinta verde. Dejaba párrafos a la mitad, de modo que pudiera dejar un rescoldo o encontrar el hilo pendiente del pensamiento al día siguiente... (Después) conforme pasaba a máquina el original, destruía las hojas manuscritas.¹⁰

Un proceso laborioso, casi primario, hecho de reglas que revelan una composición de lugar y una estricta selección de los instrumentos usados, sus modalidades específicas y aunque caprichosas, entrañables, por cuanto hablan de la personalidad de quien escribe y porque simulan un emblema que se antoja posible de descifrar —una pluma Sheaffers, tinta verde, papelitos de colores específicos, de nuevo verdes o azules, cuadernos escolares de forma francesa, hojas sueltas de blocks de distintos tamaños—, la obsesiva distribución de los espacios caligráficos, los espacios llenos por la propia escritura y los espacios vacíos destinados a ser borrados cuando "la inspiración" permita encontrar el tono y la atmósfera de la novela.

(Se) formaría así [como dice Foucault, en relación con Roussel] una especie de perímetro obligado, pero que dejaría libre, en el

centro del lenguaje, una extensa zona de imaginación, tal vez sin más clave que la de su juego.¹¹

Y una vez logrados esos tonos, esas atmósferas, se deja la pluma, se rompen los cuadernos, y se recurre a la mecanografía para alterar los mecanismos de la creación y trascender el ámbito de lo estrictamente personal contenido en el llamado borrador, compuesto de letras y de borrones, para acceder a otro espacio, esta vez más técnico y anónimo: el del texto mecanografiado que sustituye a la caligrafía; la pluma no se desliza más sobre el papel para conformar unos trazos significativamente coloreados, los trazos que una mano inscribe con su propio dibujo peculiar, intransferible, sus borrones, sus tachaduras, su irregularidad; la mano se coloca ahora sobre unas teclas duras; esas teclas nos avisarán en su austera circularidad que hemos accedido a otro ámbito, el de la escritura impresa, el del libro editado: la mecanografía anticipa la impresión, la reproducción técnica e infinita de los caracteres, que los anonimiza y marca el término del juego, ese lugar donde se cumple interminablemente la repetición, se imponen las reglas individuales, el lugar de la imperfección y por tanto de la vida. Tal vez este minucioso procedimiento pueda explicar algo del proceso de creación y a la vez su liquidación cuando el manuscrito se convierte en libro. Salvador Elizondo, en la nota que precede a la edición facsimilar de *Muerte sin fin*, publicada por la editorial Cvltura en 1939 y reproducida en 1989, resume una conversación que tuvo con Gorostiza en relación con el proceso de su escritura:

...primero lo había escrito todo a máquina después de las horas de oficina. Cuando ya tuvo todos los materiales reunidos en el orden en que surgieron de su mente a la máquina y, por así decirlo, en cinta continua, los reordenó y reagrupó —usando para ello las tijeras y el engrudo— de acuerdo a un orden de clasificación racional.¹²

El texto listo para ser editado —el que se entregará a la imprenta— es la sentencia de muerte del borrador, lo cotidiano que regulaba la escritura y descubría su vida interior mediante normas condicionadas a su posibilidad. El libro es quizá y entonces la verdadera muerte sin fin; es probable que no resignado a ella, a la muerte, Gorostiza siguiera corrigiendo aunque se tratara de un libro publicado. Imagino que así lo creía. En una declaración de fe pronunciada por el poeta, poco antes de morir, en el momento en que se le otorgaba en 1968 el Premio Nacional de Literatura, otra forma de consagración oficial, la final, y, por tanto, un embalsamamiento, se lee:

Un poeta en su cuarto, solo, junto con una hoja de papel y frente a las potencias extraestelares que mantienen el orden y la armonía del Universo, éste es el hombre más libre del mundo, y en el mundo no existe bien más bueno ni riqueza más rica que la libertad.¹³

Y aquí se produce la paradoja: cuando tenemos acceso a los borradores que dan cuenta del proceso de la creación de un texto y por tanto de su crecimiento vital, nos encontramos en el lugar de la muerte: nos acercamos a los borradores cuando ya ha concluido la vida de quien escribe, conocemos sus rituales en un afán imposible por entender los mecanismos de la creación, cuando ésta era aún imperfecta y palpitante, la maravilla de lo inacabado, la vida en pleno.

Ya lo tenía todo solucionado en la cabeza, agrega Rulfo. No encontraba la forma de desarrollarlo. Fui haciendo entrenamiento. Escribir ideas, datos, frases sueltas, cuentos.¹⁴

La asepsia mental del poeta

En alguno de sus textos Gorostiza enumera las razones que podrían explicar lo exiguo de su escritura, por una parte la falta de profesionalismo del escritor mexicano, y por otra, la imposibilidad que tiene el creador de vivir de su pluma, ambas causas generadoras de esterilidad literaria. En 1931 publicó un artículo en *El Universal Ilustrado* intitulado "Hacia una literatura mediocre", donde especula sobre la literatura nacional, en ese momento, para él, en estado de crisis:

La profesión del escritor no ha existido nunca entre nosotros por razones que no puedo comentar sin peligro de apartarme radicalmente de mi asunto. Tal es su complejidad. Baste, pues, con decir que, a falta de las condiciones sociales en que la literatura se hace una profesión, el escritor ha subsistido hasta ahora artificialmente, como en un invernadero, al calor de la protección oficial o particular; protección que se ha retirado gradualmente, aunque sin deliberación alguna, a partir de la Revolución, aun a los intelectuales que se han formado después de 1910.¹⁵

Y esa incapacidad de subsistir sin protección oficial o privada obligó a Gorostiza a vivir de la burocracia, como a casi todos los Contemporáneos, con repercusiones graves para su escritura. Tenía la aguda conciencia de que el hecho de ser burócrata, por más alto que fuese el puesto obtenido — secretario particular del ministro, Subsecretario o Ministro de Relaciones Exteriores—, lo alejaba de la vida verdadera, la dedicada a la escritura, y así lo diría más tarde, dirigiéndose al presidente en turno de la República, en su Discurso por el Premio Nacional de Letras en 1968:

Durante mi vida pública, señor, tuve el honor de recibir distinciones que agradecí y continuaré agradeciendo vivamente; pero si

he de ser sincero, y no puedo dejar de serlo, la mayor satisfacción de mi vida ha sido la de escribir en los ratos vacíos que le dejan a uno, a veces, las ocupaciones fundamentales.¹⁶

Esas ocupaciones fundamentales, las de ganarse la vida, cuya consecuencia inmediata y concreta era un "ir y venir de gente, un incesante repicar de teléfonos, un responder sin tregua a urgencias sucesivas", hacen evidente otro de los obstáculos a los que se enfrentaba el escritor mexicano y Gorostiza en particular, la verificación de que en nuestro país "escribir no sólo resulta incosteable, sino que es mal visto o visto con conmiseración, cuando no incapacita materialmente para la lucha por la vida".¹⁷ En 1955, en su discurso de ingreso a la Academia, tantas veces mencionado, y con esa cortesía teñida de soberbia, característica del autor de *Muerte sin fin*, subrayaba sin embargo las conveniencias de esa situación, la de no tener que vivir de la literatura:

He creído siempre y creo que no es perjudicial para México el que no exista todavía en el país un profesionalismo literario propiamente tal, porque así el escritor —que obtiene el sustento en otras fuentes— no se siente obligado a obsequiar las preferencias del gran público y produce a su sabor en un clima de perfecta libertad (Disc. de Recep., *op. cit.*, p.143).

Sea lo que fuere, el hecho es que Gorostiza tuvo que dedicar una parte importante de su vida a la diplomacia y en conciencia ejemplar ejerció la "asepsia mental" del poeta, según la feliz expresión de Reyes, cuando dedicado a sus actividades burocráticas redactaba oficios y memoranda impecables. ¡No decía su amigo y colega Eduardo Luquín, compañero de Embajada en Londres donde Gorostiza era Escribiente de Primera, que "aplica(ba) su dedicación, su esmero y su talento, en la formación de listas secas, agrias

y hostiles"? ¿Se protegería de verdad el poeta con ese distanciamiento o asepsia mental? Reyes no lo cree así, piensa que, sobre todo en nuestro país, por lo menos en México y en 1955, la burocracia era una maldición que esteriliza, y, por ello, contradice a Gorostiza y nulifica su proyecto de consolación:

¿Pero sería lícito consumir a este hombre y dejarlo que se consuma entre los despachos oficiales? ¿Para cuándo reservamos entonces, el premio que se debe al espíritu? ¡Ay, la burocracia! ¡Ay, los papeles del gobierno! (Todos en ellos pusimos nuestras manos). Ayer fue conquista lo que ha comenzado a ser estorbo... Tiene razón Gorostiza al hablarnos de las enfermedades del profesionalismo literario y a la conveniencia de que el escritor cree en libertad, sin tener que someterse a los antojos del público. Es, pues, deseable que de veras se le ponga en condiciones de libertad y no que se le someta a otras cadenas más pesadas, si es que saben algo de ellas mis hombros. Además, en nuestro medio, la verdad sea dicha, esa tal demanda del público es tan leve y escasa que yo no sé si se la siente. Casi me atrevo a decir que no existe, no hay razón alguna para temerla. Pero si de veras la vulgaridad de las masas ahogara necesariamente la producción de calidad, entonces, sencillamente, no habría grandes escritores en el mundo, o habría muchísimos menos, puesto que, en su inmensa mayoría, ellos proceden de la clase profesional de las letras. No, poeta y amigo, no nos resignemos tan fácilmente, no aceptemos engañosos consuelos" (Contest. al Disc., *Poesía y poética*, pp. 347- 348).

En el ya mencionado texto sobre la literatura mediocre, aparecido en 1931, Gorostiza preconizaba que para crear "una literatura propia de significación universal" y futuros lectores, se necesitaba una literatura mediocre, un "diluvio de literatura mala". Muchos años más tarde, quizá en los setenta, y ante la gran proliferación de

textos —algunos quizá mediocres—, Rulfo aconseja un acto de mera justicia poética:

(en esta época) expropiada por los escritores jóvenes, quienes no tienen dificultades para ver publicada su obra, es necesario compadecer a quienes abrieron brecha en la literatura mexicana (*Cuad.*, p. 170)".

La crisis de la vanguardia y la novela de la revolución

Igualmente en 1931, Gorostiza, acongojado por la extrema crisis que sufre la literatura nacional, una crisis expresada por la ausencia de textos, advierte:

He tratado inútilmente de recordar siquiera diez títulos de obras literarias publicadas en México durante 1930. No pude dar, desde luego, con uno solo de poesía. De prosa se publicaron dos: *La rueda de aire*, de José Martínez Sotomayor, y *Diagrama*, de Eduardo Luquín ("Hacia una lit. med.", *Poesía y poética*, p. 129).

Y aunque esa verificación parece tener sentido si se toma en cuenta la fecha en que fue escrita, poco tiempo después de que resonara en la prensa mexicana una polémica singular que denunciaba como máxima carencia de la literatura mexicana su falta de "virilidad", y que esa virilidad sólo parecía privativa de la obra de Azuela, el hecho definitivo es que Gorostiza silencia, mejor dicho, ningunea a la novela de Revolución, sin tomar en cuenta que muy pocos años antes se habían publicado en España libros tan significativos para la literatura mexicana como *El águila y la serpiente* o *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán, y evidentemente *Los de abajo*, apenas reaparecido como folletín en el mismo *Universal Ilustrado*. ¿Tendría miedo Gorostiza a dejarse seducir por algo demasiado cercano? ¿O siendo un tema tan común en la época y tan difundido por la iconografía, sentiría acaso que era una mera imi-

ración de la realidad, radicalmente distinta de ese fundamental trabajo con el lenguaje "que implica rigurosas disciplinas intelectuales"? ¿O simplemente, como asegura Monsiváis, este poeta, y por extensión, todos los Contemporáneos, era incapaz de comprender ese tipo de escritura, aunque alguna vez el grupo hubiese estimado a Azuela, y, claro, a Martín Luis Guzmán? ¿No advertía, como lo advierte claramente José Emilio Pacheco, que *Muerte sin fin* "es producto de la Revolución mexicana y resultado de tradiciones locales elaborados durante siglos", hecho que podría parecer evidente en Rulfo pero no en Gorostiza?

Quizá la clave se encuentre en una frase del autor de *Muerte sin fin*, quien dice, al explicar *Madre campesina*, un cuadro de Siqueiros, tema clásico de todos los muralistas, pintores de la Revolución, algo que podría definir perfectamente también su propia obra:

Ninguna expresión. Tal parece que Siqueiros no hubiera tratado de expresar nada en esta tela. El maternal cuidado con que la mujer inclina la cabeza sobre el resto del niño dormido, es una actitud estereotipada, meramente significativa de un proceso interior de las figuras, no es una emoción entrañable, sino, como sucede en la escultura egipcia, una emoción intelectual que nace y muere con la geometría.¹⁸

Y no sólo fue entonces Gorostiza sordo al lenguaje de los narradores. En 1967 elogia en *Excélsior* a Martín Luis Guzmán, para él, igual que Bernal Díaz, "un maestro de la narración, frente a una continuidad semejante de acontecimientos históricos". El panorama de la narrativa mexicana, desierto en 1931 de obras maestras, continúa para él siendo estéril en 1967, pues, asevera, "... es una lástima que el arte de narrar... se halle casi perdido, o que se haya refugiado, mientras los jóvenes lo descubren otra vez, en la confusión de las conversaciones privadas"¹⁹. Una simple acotación al

margen: para esas fechas se habían ya publicado en México obras de Revueltas, Yáñez, Fuentes, Arreola, Castellanos, Garro y obviamente de Rulfo, para no citar más que a unos cuantos.

Juan Rulfo, nacido en plena conflagración revolucionaria y testigo de la guerra cristera, consideraba que "los novelistas de la revolución (eran) no sólo relatores de un acontecimiento histórico, del que fueron testigos, sino los descubridores de una literatura que nace y muere con ellos" (*Cuad.*, p. 171). Si se revisan las diferentes versiones que en los *Cuadernos* aparecen no sólo de *Pedro Páramo* sino de algunos cuentos de *El llano en llamas*, el tema revolucionario y anécdotas conectadas con él ocupan un lugar primordial, aunque luego se hayan difuminado en el trabajo despiadado de selección que le dio forma a sus obras. Por eso Rulfo se acerca a los novelistas de la revolución, los estudia, los aquilata, y con una sola frase que parece escaparse de algunos de sus propios textos nos lo explica: hablando de *Se llevaron el cañón para Bachimba* de Rafael F. Muñoz, dice simplemente, "La derrota es una cosa abstracta: una especie de niebla que tiembla sobre la tierra en las horas de mediodía" (*Cuad.*, p. 172).

Las formas de la muerte

Como diría Borges, el mérito de obras como la de Gorostiza y Rulfo no está en la longitud, sino en el delicado ajuste verbal. Antes de escribir *Muerte sin fin*, Gorostiza escribe en 1937 acerca de *Crip-ta*, un libro de poemas de Torres Bodet, en realidad, una revisión de una manera de hacer poesía, la de su generación:

Pero 'rigor crítico', a secas, no significa mucho. Hasta se podría creer que sólo se trata en el fondo de una simple retórica. No, este rigor hay que entenderlo como una cosa viva, cambiante, pues la tragedia del grupo y, aún de la generación toda de —digamos— 1921, se cifra en él. Hay que ver cómo, nacido de una repugnan-

cia... 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'... que ha hecho aparecer a toda nuestra generación y no solamente al 'grupo sin grupo' (los Contemporáneos) como 'una generación sin drama'.²⁰

Extraño poder de este texto cuyo destino es explicar. Se previene contra sí mismo, pues en él se oye hablar a un poeta hablando de otro poeta, aunque en verdad José Gorostiza está reflexionando sobre su futura creación, un poema sobre la muerte que habrá de llamarse *Muerte sin fin*. Y la muerte se configura desde un principio y de manera literal como una forma rigurosa: "Por el rigor del vaso que la aclara,/el agua toma forma". Pero, suprema paradoja, ese mismo poeta nos ha prevenido contra una concepción del rigor que podría aniquilar el poema en lugar de darle forma, es decir, en lugar de encontrar la imagen de la muerte, matar el poema. En este contexto, la explicación que del mismo poema hiciera más tarde Reyes, específicamente aquí en esta Academia, parecería una premonición del temor que Gorostiza manifestaba a matar —asfixiar— su propia creación, temor siempre presente en los numerosos apuntes que dejó sobre proyectos inéditos, angustia transferida al temor de matar o destruir lo que se ama, ya sea una mujer o la propia creación:

La sustancia, sutilizada, concluye Reyes, se asfixia y perece en la eternidad de la Forma (*Poesía y Poética* p. 343).

El poema se fue decantando poco a poco y la imagen del agua, la gota de agua que cae, aparece obsesiva en varios escritos anteriores. En 1969 se publicó en Guanajuato por vez primera una compilación de sus textos de *Prosa*; destaco un apunte intitulado "Es-

quema para desarrollar un poema", cuyo significativo subtítulo "Insomnio Tercero" revela la lenta y persistente obsesión:

Una gota de agua cae ahora, pausada, en mis oídos...ahí se construyó pues la imagen, agrega. La gota de agua era aquella que se había agigantado en la noche.....una extralimitación del ruido que se presentaba demasiado lejos, que era ya un ruido solo, divorciado de su objeto, y capaz, ya no como un objeto de producir un ruido, sino como un ruido capaz de producir un objeto (Prosa, pp. 88-89).

Es iluminativo cotejar también su ensayo "Alrededor del Return Ticket (1928)" de Salvador Novo:

Por eso su primer movimiento es de repugnancia hacia las nombres y prefiere examinar directamente las cosas, que mide, prueba, analiza, recorriendo todos los grados de gestación del nombre, hasta que al fin lo pronuncia, pero cargado de aquella profundidad *que haría caber un poco de agua, por ejemplo, entre las paredes de la palabra vaso.*²¹

En el límite extremo están otros poemas, donde se conjuga incesantemente la imagen del agua. Gorostiza quizá pensó que sólo había un modo de decir las cosas y lo encontró en metáforas reiteradas a lo largo de su densa y exacta pequeña obra. Torres Bodet, en una carta del 28 de mayo de 1939, acusa recibo de *Muerte sin fin*:

La perfección lineal del detalle es cosa tan espontánea en ti que, al contrario de lo que ocurre habitualmente, lo que debiste procurar no fue tanto el evitar los desfallecimientos, sino el no acumular los aciertos en forma que resultara implacable para los lectores.²²

Para Jorge Cuesta,

La alegoría de *Muerte sin fin* (que tiene toda su sustancia expresiva en un vaso de agua (en el hecho de que un cuerpo líquido esté contenido en un recipiente)...²³

Y para Paz, en *Muerte sin fin*:

..el agua se vuelve cristal y la palabra, poema. En cierto sentido todo poema es una tumba. En Gorostiza la tumba es transparente...²⁴

La muerte es otra cosa para Rulfo. La similitud hay que encontrarla en la insistente búsqueda de una forma que da cuenta de dos concepciones poéticas sobre la muerte. En los primeros apuntes de los *Cuadernos*, la muerte es apenas una degeneración física, el deterioro que sigue a la pérdida de las facultades vitales. Es una muerte fisiológica:

Yo morí hace poco. Morí ayer...La muerte es inalterable en el espacio y en el tiempo. Es sólo la muerte, sin contradicción ninguna, sin contraposición con la nada ni con el algo. Es un lugar donde no existe la vida ni la nada. Todo lo que nace de mí, es la transformación de mí mismo. Los gusanos que han roído mi carne, que han taladrado mis huesos, que caminan por los huecos de mis ojos y las oquedades de mi boca y mastican los filos de mis dientes, se han muerto y han creado otros gusanos dentro de su cuerpo, han comido mi carne convertida en hediondez y la hediondez se ha transformado hasta la eternidad en pirruñas de vida, en el desmorecimiento de la vida. Pero la muerte no ha avanzado. Estoy aquí, sitiado por la tierra, en el mismo lugar donde me enterraron para siempre (*Cuad.*, p. 30).

Descripción realista que puede remitirnos también a un cuadro barroco, uno de esos cuadros recordatorios de la vanidad de vanidades, espeluznantes, tan característicos de una mentalidad trabajada por los flagelos y los cilicios, un teatro de la mente confeccionado por Ignacio de Loyola. Rulfo ensaya, anota, enlista descripciones, se va empapando de esa idea, juega con los cadáveres, y los asocia con el más allá, cadáveres que tienen alma que se desprende de su cuerpo, en realidad un cuerpo siempre presente convertido en alma en pena. Así la muerte es, primero, una admonición:

A los cadáveres se les dice al oído que están muertos y que no venga a dar guerra a los vivos (*Cuad.*, p.26).

luego, una verificación:

La muerte sobreviene cuando el alma abandona el cuerpo, aunque éste todavía esté vivo.

Cuando el hombre enferma, esto proviene de que el alma abandona el cuerpo y vaga fuera de él, asustándose y extraviándose, o siendo devorada por los remolinos. No toda el alma sale del cuerpo; pero lo poco que de ella queda en él (esto significaría la muerte) es insuficiente para defender al cuerpo de las enfermedades (*Cuad.*, p. 27).

finalmente, una advertencia:

Y otra cosa. No hagan llorar a los demás. Es una condena que perdura y pesa sobre los mismos muertos. En los vivos desaparece; pero en los muertos sigue permaneciendo, porque la muerte es permanente (*Ibid.*, p.31).

En las correcciones sucesivas, los cadáveres ya unen la vida con la muerte y recuperan su pasado exacto, porque se han suprimido

anécdotas demasiado obvias, se han cambiado los nombres —de Maurilio Gutiérrez pasamos a Pedro Páramo, de Susana Foster a Susana San Juan, nombres definitivos—, se ha alterado la temporalidad, se han dejado espacios de silencio, se ha cancelado la verosimilitud realista. Cuando Rulfo concluye el proceso a que ha sometido sus textos dejándolos en vilo, devastados, consumidos, colindando con el silencio, la muerte se ha despojado también, es una muerte física depurada, casi simbólica, mineral. En *Pedro Páramo* la muerte, como los demás elementos de la textualidad, no está sujeta a la corrupción, ha dejado de ser fisiológica, es una forma móvil, la del tránsito apenas palpable entre la vida y la muerte, la repetición al infinito de una vida mal vivida, infausta.

En una entrevista muy conocida, Rulfo dice aceptar con ironía burlona esos cambios definitivos:

Se me hacía muy gordo el libro, y dije: ¡no, nadie lo va a leer porque tiene muchas páginas! Entonces empecé a tirarle páginas, así, para que se hiciera delgadito y a la gente no le diera flojera leerlo. Pero hasta así, a pesar de eso, dicen que les cuesta trabajo leerlo. No sé, a mi no me cuesta trabajo. Me costó al principio mucho trabajo pero, como les digo, ya a la tercera vez lo entendí, ya más o menos le agarré el hilo...Ahora también la intención fue —porque no le corté las páginas así, arbitrariamente, no, no fui arrancándolas y tirándolas— fue quitarle las explicaciones.²⁵

Me detengo, termino estas ya largas notas, no sin antes agradecer la generosidad de todos mis ilustres colegas quienes me han aceptado en esta Academia, y a todos los amigos que me han acompañado hasta este maravilloso y terrible centro histórico, de alguna manera casi inaccesible. Carlos Montemayor, alguna vez mi alumno en la Facultad de Filosofía y Letras, ha aceptado contestar este discurso, se lo agradezco infinitamente, ahora que, como la madre de Gorki, me he convertido a mi vez en su discípula.

NOTAS:

1.- José Gorostiza, *Poesía y poética*, coord. Edelmira Ramírez Leyva, México, Archivos-CNCA, 1989, p.141.

2.- Gorostiza, *Ibid.*, p.143.

3.- "Alfonso Reyes frente a Gorostiza" Contestación de su discurso en la Academia, Gorostiza, *Poesía...*, *op. cit.*, p. 345. "El escritor persigue hasta la exasperación la palabra precisa, y en la misma creación poética hay un acecho, una pugna como de combate o de caería", *ibid.*, p.345.

4.- *Ibid.*, p.343.

5.- Ingeborg Bachmann, *Problemas de la literatura contemporánea*, Madrid, Tecnos, 1990, intr. José María Valverde. Cft. intr. p. IX, y pp. 8-9.

6.- Gorostiza, *Poesía...*, p. 152.

7.- "Existen algunos papeles, rescatados después de la muerte del poeta por el menor de sus tres hijos. Entre ellos, no aparece ningún original de los poemas publicados, puesto que —según cuenta su hijo— Gorostiza tiraba todos los manuscritos una vez que la última versión le satisfacía lo suficiente para darla a conocer al público. Así, pues, de su obra poética conocida, sólo quedan en existencia las distintas ediciones en libros y revistas", Mónica Mansour, "Armar la poesía" en Gorostiza, *Poesía...*, p. 273-374. Le agradezco a Mónica haberme mostrado las copias que tiene de los manuscritos del poeta.

8.- Cft. "Entrevista a José Gorostiza", en Emmanuel Carballo, *Pro-*

tagonistas de la literatura mexicana, México, Ediciones del Ermitaño-SEP, 1986, pp. 250-265.

9.- José Tiquet, "(Entrevista) Con el poeta José Gorostiza", *El Universal*, 8 de julio de 1956, p. 2 B, citado en José Gorostiza, *Poesía completa*, notas y recopilación de Guillermo Sheridan, México, FCE, 1996, p. 9.

10.- Juan Rulfo, *Cuadernos*, ed. Yvette Jiménez de Báez, México, Era, 1995, p. 179.

11.- Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 17.

12.- José Gorostiza, *Muerte sin fin*, edición facsimilar de la de 1939, México, Editorial Cvltura, 1989, s.n.

13.- Gorostiza, Premio Nacional, *Poesía...*, p. 154.

14.- Rulfo, *Cuadernos*, p. 179.

15.- Gorostiza, *Poesía...*, p. 129.

16.- Gorostiza, "Discurso, Premio Nacional de Letras, 1968", en *Poesía...*, p. 154.

17.- Gorostiza, "Hacia una literatura mediocre", en *Poesía...*, p. 130.

18.- José Gorostiza, "David Alfaro Siqueiros" en *Prosa*, recop., intr. y notas de Miguel Capistrán, Guanajuato, Univ. de Guanajuato, 1969, p. 40.

- 19.- Gorostiza, "Martín Luis Guzmán", en *Prosa*, *Ibid.*, p. 229.
- 20.- Gorostiza, "La poesía actual de México, Torres Bodet: Cripta", en *Poesía...*, *op. cit.*, pp. 135-136.
- 21.- Gorostiza, "Alrededor del *Return Ticket*", en *Poesía*, *op. cit.*, p. 127. Cft. prólogo de Sheridan al *Epistolario*, *infra*, pp. 15-30.
- 22.- José Gorostiza, *Epistolario* (1918-1940), ed. de Guillermo Sheridan, México, CNCA, 1995, p. 382.
- 23.- Jorge Cuesta, *Estudios críticos*, intr. María Stoopen, México, UNAM, 1991, p. 147.
- 24.- Octavio Paz, *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, 1984, 2da. reimp., p. 86.
- 25.- Juan Rulfo, *Toda la obra*, coord. Claude Fell, *Archivos*, México, CNCA, 1992, p. 875.