EL DINAMISMO SIMBÓLICO EN LA POESÍA DE JOSÉ GOROSTIZA

Carmen RUIZ BARRIONUEVO
Universidad de Salamanca

La obra de José Gorostiza (1901-1973) está vinculada a ese grupo de grandes escritores que, en la literatura mexicana inician la poesía del siglo XX y se reúnen bajo el nombre de *Contemporáneos*. Dentro de ella, y en esa singular vanguardia que el grupo asume, la obra de Gorostiza destaca por una intensa personalidad y reflexión acorde con los planteamientos de sus compañeros, pues es sabido que los componentes de *Contemporáneos* se propusieron una gran exigencia verbal para rechazar tanto la desgastada técnica modernista con sus últimos resabios románticos, como el limitado americanismo de los posmodernistas. En 1937 al comentar el libro *Cripta* de su compañero de grupo, Torres Bodet, el poeta reflexiona también sobre ese colectivo literario al que considera como «una suma de individualidades irreductibles» que han producido «una poesía rica, múltiple en sus tonos, contenida, feliz en la expresión, preciosa en la forma; la poesía más valiosa, en fin, que ha habido en México desde el modernismo». Y precisa aun más la idea, para conceder que ese ejercicio poético de sus compañeros de grupo tiene que ver, en su origen, con la actitud meditativa que el también mexicano Enrique González Martínez opuso al cisne rubendariano. Frente a la «embriaguez verbal» del modernismo, la poesía de *Contemporáneos* ofrece un «rigor crítico» que se traduce en «una repugnancia no tanto por la suntuosa vacuidad modernista como por las orgías sentimentales del romanticismo, [por lo que ese rigor crítico] evoluciona hacia un ideal de forma»[1]. Y desde luego, como a menudo suele suceder, Gorostiza piensa entonces en su propia poesía, porque con parecido origen, y con similar deseo de una máxima depuración de lo poético, el poeta mexicano trabaja sus versos con una ardua exigencia, a tal punto extrema, que nos ha negado con toda seguridad una gran parte de su producción. En un reciente artículo Claudia Caisso, al analizar la poética gorosticiana, confirma

1 José Gorostiza, «La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*» en *Poesía y poética*, Edición crítica de Edelmira Ramírez, Madrid, Colección Archivos, 1988, pág. 135. Juan Gelpí ha tratado el tema de la relación con sus precursores poéticos en *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*, México, UNAM, 1984, págs. 17 y ss.

esta percepción al afirmar que «Lejos del experimentalismo, la búsqueda de Gorostiza alienta la concreción de una conciencia vítrea acerca de las vías luminosas de la poesía, sagazmente articulada sobre el borramiento de[l] patetismo[2]».

Uno de los resortes fundamentales de la poética del mexicano es el recurso al símbolo por medio del cual su obra se inserta en la gran tradición de recuperación de este recurso poético que la poesía del siglo XX emprende a partir del fin de siglo precedente. Y cuando hablamos de símbolo no estamos indicando necesariamente que su poesía tenga que ver directamente con el simbolismo francés, sino que, su autor, consciente de las técnicas del irracionalismo, valora la gran eficacia de este procedimiento. Carlos Bousoño, analizando el símbolo de ese siglo, se refirió, en un tratado ya clásico, a tres épocas que cruzarían desde ese momento el devenir de lo poético: la del simbolismo de los simbolistas de la escuela francesa como en España sería Antonio Machado; la del simbolismo de los poetas no vanguardistas como el Lorca del *Romancero Gitano*; y por último, el símbolo más insólito y arriesgado, el usado por los escritores surrealistas[3]. Según tal teoría, la vanguardia no surrealista excluiría la utilización del símbolo, lo que no es el caso de *Contemporáneos*, pues es sabida su afinidad con el movimiento iniciado por André Breton, y su poco empeño en la beligerancia social que tanto practicaron los vanguardistas mexicanos de primera hora, como el Maples Arce que en 1921 proclama el estridentismo en las hojas de *Actual*[4]. Aún así, y de modo general, los poetas vanguardistas insistieron mucho en manejar tan sólo imágenes, y sus poemas se desnudaron de todo accesorio retórico, de todo enganche redundante, para presentar a las imágenes como recurso único de sus obras poéticas. Con ello, no cabe duda de que potenciaron el gusto por este recurso que los poetas finiseculares ya habían estatuido, por lo que el vanguardismo supone, respecto a esta práctica, una continuidad y una ruptura, y aunque conceden que el elemento fundamental de un poema es la imagen, ya les sería imposible emplearla del mismo modo que los autores finiseculares, para plasmar los edénicos, apartados y misteriosos ámbitos que sugieren las imágenes simbólicas del modernismo, porque, en un mundo fraccionado, ni la armonía, ni el carácter divino son ya objetivos de su visión del mundo. En este sentido la vanguardia rectifica ese fundamental instrumento situándolo en sintonía más acorde con nuestro tiempo.

La poesía de Gorostiza se inserta entonces en esta especial vanguardia asimilada y, aparte de la convicción rupturista de su obra, muy visible en la exacta definición de lo verbal, emprende un importante proceso simbólico que resulta evidente, como habremos de ver, desde sus primeros versos. Andrew P. Debicki en uno de los primeros estudios que sentaron una línea crítica acerca de su poesía, en una fecha tan temprana como 1962, señalaba que sus composiciones no contienen nunca grupos de símbolos sino «impresiones efectivas», —procedimiento que identifica con lo que llama Bousoño «signos de sugestión»— pero que tales procedimientos no tenían nada que ver con los símbolos sino que se trataría de imágenes recurrentes a través de un poema, que «sin ser símbolos que representen siempre el mismo significado lógico, comunican sin embargo el mismo sentido afectivo cada vez que aparecen»[5]. Es decir que, para Debicki, mediante palabras, imágenes, u otros signos de sugestión, el poeta Gorostiza elaboraría sus versos limitando casi siempre la incidencia del símbolo. Es posible que estas apreciaciones surgieran de una inexacta valoración de lo que el símbolo entraña, porque en páginas posteriores

2 Claudia Caisso, «De inmundos calabozos, de elevadas galerías aéreas»: José Gorostiza» en *Cuadernos Americanos*, 2000, núm. 82, pág. 132.

3 Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos, 2ª ed. 1981, pág. 17.

4 Vid. *El Estridentismo* México 1921-1927, introducción., recopilación y bibliografía Luis Mario Schneider, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pág. 41.

5 Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, México, Eds. de Andrea, 1962, págs. 17, 19, 27.

de su trabajo identifica el símbolo con significados más o menos estables, e incluso en algún momento, al tratar de fijar qué sea el símbolo, se desvela su funcionamiento en el poema como el de un sustituto, o equivalente exacto de una idea. En cambio, en nuestro trabajo preferimos partir de la concepción del símbolo como elemento que evoca lo imposible de percibir de otra manera, y cuyo contenido nunca queda explicado de una vez y para siempre, sino que, como remite a un significado inefable e intangible, no se agota en los sucesivos desciframientos[6]. Resulta algo muy conocido que el símbolo ha sido percibido como instrumento fundamental, aunque no único, de la imaginación humana, y que estudiosos como Gastón Bachelard y Gilbert Durand llegaron a describir con alguna precisión los juegos de la imaginación simbólica como algo que se basta a sí mismo, que produce una epifanía, y que «*nunca* puede ser captado por el pensamiento directo»[7]. En el caso de Gorostiza puede hablarse de una inserción del símbolo en el poema mediante artificios de ese irracionalismo poético que hacen referencia a una concepción analógica del mundo, bien que expresada por sutiles procedimientos binarios.

De ese modo los poemas de *Canciones para cantar en las barcas* (1925)[8] aparecen marcados por un ámbito marino que define el conflicto esencial de lo humano en una pugna inevitable entre lo estático y lo dinámico, entre la luz y la sombra, entre la tristeza de la soledad y la alegría de la aceptación. Se trata de una dualidad que expresa Gorostiza mediante ese irracionalismo poético que persigue la emoción trasponiendo los sentimientos humanos a los elementos naturales, que en este libro coinciden con la definición de lo marino. Debicki ha resaltado que «empleaba la naturaleza como base de comparación (metáfora, símil, signo de sugestión) al explorar emociones y temas humanos» fácilmente comprendidos por el lector, y que al tratar de temas más complejos o abstractos como la soledad o la muerte, recurría «a la exactitud del símbolo» y, de este modo, en los poemas de *Canciones para cantar en las barcas,* «el mundo de la naturaleza es siempre para él un medio de comunicarnos valores y sentimientos humanos. Sea a través de impresiones, de signos de sugestión, o de símbolos»[9]. Aunque no podamos estar de acuerdo con la exacta precisión que este crítico otorga al símbolo, bien es verdad que esos elementos, en imágenes y símbolos, se dan cita en el yo como neta expresión de la subjetividad, porque el poder fundamental de todo simbolismo es constituir «una especie de gnosis, o sea [erigirse] en un procedimiento de mediación a través de un conocimiento concreto y experimental» y más allá de las contradicciones[10]. El título mismo, *Canciones para cantar en las barcas*, no gana tan sólo el espacio de lo popular que en la misma época trabajaban los componentes españoles del Grupo del 27, sino que también incide en la capacidad simbólica de un elemento, el de la barca, desde antiguo asociada a la vida humana. Las tres canciones iniciales deben, por eso, ser leídas con cuidado. Se trata de poemas que sientan unas bases, una filosofía que invade a los textos posteriores. Notemos que a través de las canciones hay una apropiación de lo marino, una incorporación progresiva de la ambigüedad creadora del mar como símbolo positivo después de la lectura de tercera y última canción. En efecto, a partir de la perspectiva de desconcierto que ejerce el sujeto poético en el primer poema titulado «¿Quién me compra una naranja?»,

6 Recogemos expresiones de Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1971, págs. 9-23.

7 *Ibidem*, págs. 23-24.

8 Citaremos la obra de José Gorostiza por *Poesía y poética*, Madrid, Colección Archivos, 1988. De aquí en adelante incluiremos la página entre paréntesis en el texto.

9 Andrew P. Debicki: *op. cit.*, pág. 31.

10 G. Durand, *op. cit.* págs. 40-41.

¿Quién me compra una naranja
para mi consolación?
Una naranja madura
En forma de corazón (pág. 7).

Desconcierto que es el del ser humano que busca su destino en el agua y se identifica con la salinidad del mar, («La sal del mar en las venas / y en los labios recogí» pág. 7), o con el dinamismo huidizo de las barcas y las nubes, con la soledad en resumen, («como se pierden las nubes / y las barcas, me perdí»); frente a esa enunciación simbólica, mar, sal, barca, nube[11], la pregunta retórica de «¿Quién me compra una naranja» identifica el símbolo gozoso y fecundo que se opone a lo negativo del mar, y resalta el contenido germinante de la fuerza solar que reside en el corazón. No está de más recordar que el motivo de la naranja aparece en una copla popular presente en diversas regiones españolas que han repetido con variantes algunos poetas de nuestra lengua: «A la mar fui por naranjas / cosa que la mar no tiene, / metí la mano en el agua: / la esperanza me mantiene»[12]. La copla popular recoge en el simbolismo de la naranja la misma fuerza germinativa que opone a la presencia del mar. Y así, en el poemario de Gorostiza, frente al tono desalentador de la primera canción, la segunda, «La orilla del mar», mantiene la incertidumbre expresa en el símbolo acerca de esa orilla marina, que «no es agua ni arena», y en la que hace desaparecer «el elemento anecdótico que ha motivado la soledad y elimina el imperativo teñido de dolor» porque «lo que subraya es la mera imagen de la orilla del mar», como ha señalado en su estudio Juan Gelpí[13]; aunque más bien creemos que el poeta subraya la imagen de la orilla del mar como conciliadora de opuestos, —imagen en la que podría verse una prefiguración del conflicto posterior entre forma y materia[14]— marcando en su desarrollo una persistencia del tono negativo que sólo alcanza su nivel de explosión vital en la canción tercera, la titulada «Se alegra el mar» —aunque paliada con la necesaria ambigüedad que identifica al sujeto poético en el último verso: «¡No se vuelvan oscuras por ser de mí!» (pág. 10)—. Es evidente que en este tercer poema el poeta incorpora toda una serie de elementos producidos por su propia imaginación que van sumando factores positivos al funcionamiento binario de esa simbología: La hoja de plátano («Iremos a buscar / hojas de plátano al platanar» pág. 9) que en este caso consolida la fértil explosión de la naturaleza y que remite a la esperanza; la enumeración de toda una serie de elementos naturales isotópicos, entre los que domina en esencia el blanco: el lino, la luna, —en cuya enunciación se advierte el juego paranomásico—, para diversificar esta última en varios colores, porque la luna además «se pone blanca, azul, roja, morena» (pág. 9); y luego la flor de nardo, que repite en dos versos prácticamente sucesivos, o las plumas blancas de paloma, al expresar «una sola blancura de pluma de paloma»; términos todos que junto con la palabra *novia* se asocian al adjetivo *blanco* para producir esa isotopía de la blancura que produce la aceptación de la luz, del blanco como color, haz y suma de todos los colores. Y es el mar, a través del estribillo «Se alegra el mar», que titula también el poema, el

11 Todos ellos son símbolos marinos susceptibles de alguna ambigüedad, el mar expresa la dinámica de la vida, pero de su fondo surgen monstruos que lo ligan también a la muerte; lo huidizo y lo confuso puede identificarse con la nube, y la sal remite a lo marino, a la vida y a la corrosión de los seres. Vid. Jean Chevalier/Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.

12 El poeta canario Pedro García Cabrera elaboró su poemario *La esperanza me mantiene* (1959) sobre el desarrollo poético de esta copla popular, véase: *Obras Completas*, vol II, Consejería de Educación y Cultura, Gobierno Autónomo de Canarias, 1987.

13 Juan Gelpí, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. op. cit.*, pág. 51.

14 Vid. Frank Dauster, «Notas sobre *Muerte sin fin*» en *Revista Iberoamericana*, 1960, núm. 50, 25, pág. 274.

elemento que en este caso contagia esa capacidad de viveza, de dinamismo y de color. Que la luz jugaba un papel decisivo en la concepción literaria de Gorostiza lo prueban varios de los juicios que emite acerca de la poesía donde el sustantivo *transparencia* vinculado a la palabra aparece siempre presente, o como cuando en este caso intenta una definición en sus «Notas sobre poesía»:

> Imagino así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña. La poesía no es esencial al sonido, al color o la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina; sin embargo, cuando incide en una obra de arte —en el cuadro o la escultura, en la música o el poema— en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde[15].

Parece bien claro que a partir de este momento el poeta va a ir desarrollando lo que este procedimiento simbólico ya establecido implica en relación con el ser humano, y así se puede advertir en el apartado «Otras poesías» del mismo libro, idéntico movimiento binario. Hay poemas que presentan predominantemente la faz negativa de lo humano y se definen por su falta de dinamismo, por la insistencia en la no durabilidad del ser, por la opacidad del mundo y de los objetos. Ello se efectúa a través de personajes concretos que adquieren consistencia simbólica en sus poemas, como «Una pobre conciencia», «El enfermo», «Nocturno», «Borrasca» y «Elegía». En todos ellos esta vertiente negativa del mundo alcanza a la adjetivación y a las imágenes, así el anciano del primer poema posee una «vieja cachimba» y «un reloj descompuesto» (pág. 11), sus recuerdos son amarillos, el cielo que lo rodea es opaco y los murmullos son agrios; además la tiranía del paso del tiempo que lo atenaza está expresada por «la infinita / crueldad de un calendario con la fecha de ayer» (pág. 11). Lo mismo sucede con «El enfermo» donde «un camino de llanto en derredor» (pág. 13), se asocia a un pájaro cautivo, a los ojos nuevamente opacos, y a la gota fugaz del surtidor que en la sombra vespertina conducen a cualidades tan intrínsecamente humanas como la temporalidad o la inevitabilidad de la muerte. En los poemas titulados «Nocturno» y «Borrasca» la presentación del tema es más abstracta, las oposiciones marcan los contrastes de luz y oscuridad, pero el movimiento y la negación del mismo siguen siendo notas constitutivas; en el primero, «Nocturno», el viajero, que «siempre me busca cuando yo no lo quiero» (pág. 16), se presenta adornado de una barba amarilla y de una significativa luminosidad en la oscuridad de la noche; posee el «canto mortal de las sirenas» y además deslumbra con el «relámpago negro de su pupila» (pág. 16); esa luz en el seno de lo oscuro entraña lo desconocido del más allá, del que «ha de fluir el canto mortal» que entraña el reconocimiento del fin:

> me contará su historia agradable y sencilla,
> y a sus labios, ocultos por la barba amarilla,
> ha de fluir el canto mortal de las sirenas (pág. 16).

En el segundo de los citados, «Borrasca», nuevamente el rayo de luz en forma de relámpago irrumpe en lo oscuro («Noche, madre sombría, / de nubes negras y relámpagos ágiles» pág. 21) con una significación de apelación a la luminosidad del mar porque

15 Véase «Notas sobre poesía» en José Gorostiza, *Poesía y poética*, *op. cit.* pág. 145.

Cuando llegue el minuto negro de mi borrasca,
hazme sufrirlo aquí, junto a la orilla
del agua amarga.
Que, si me vienen ganas de llorar,
quiero tener azules las ideas,
y en mis palabras el sonar
de las mareas (pág. 21).

Esas mareas, que implican el carácter contradictorio y dinámico del mar, serán un motivo recurrente en su poesía y alcanzarán significados más abstractos y textuales en sus últimas obras.

El mismo tono de luces apaciguadas, de lámparas apagadas, de soledad en espera, se percibe en «Elegía» donde el recuerdo de López Velarde, y el diálogo con sus poemas, persiste dentro de la misma opción en una combinación de las imágenes velardianas con el simbolismo dual que va definiendo en sus poemas.

Los textos que hemos citado se distribuyen de forma aproximadamente alterna junto con otros que suman los trece que constituyen el apartado de «Otras poesías», y de este modo también van equilibrando el dualismo que desarrollan los versos del poemario. Así, desde la perspectiva afirmativa o positiva, un poema como «La casa del silencio», con tan amplios antecedentes en el modernismo —recuérdese «Mi casa blanca» de Manuel Gutiérrez Nájera y «La casa de la montaña» de Julio Herrera y Reissig[16] presenta una metáfora de la vida interior, pero ya no se potencia el elemento pictórico como en los poetas modernistas, sino que, de modo significativo, en un poeta como Gorostiza que cree en la contención del lenguaje, se apela al silencio y se define ese recinto interior por dos notas que constituyen el engranaje fundamental de su concepción simbólica: el dinamismo expresado en el verso «su lento corazón palpita» (pág. 12) y la luminosidad: posee un patio luminoso sobre el que se recogen las lluvias benefactoras. Luz y movimiento se constituyen de ese modo en factores que afirman la milenaria durabilidad del recinto. En el mismo sentido «Pescador de luna» presenta la confluencia del mar y de la noche en un milagroso y positivo contacto: «El mar ante la noche se ilumina», las olas son doradas y «florecen como un ansia repentina / en ojos de mujer», por eso la superficie marina se carga de un esperanzador presagio que incide en un pescador abrumado con sus atributos de soledad y muerte, para terminar con estos versos:

El agua misma, la ondulada y fresca,
ponga un poco de sol en tu dolor.
¡Pez de luna bruñida no se pesca,
pescador! (pág. 14).

A lo largo de los poemas citados puede verse cómo se gana la faz exaltatoria del mar y de ello puede ser ejemplo emblemático el breve poema «Pausas I» donde lo marino se interioriza en el sujeto poético y la *sal* pierde como símbolo la ambigüedad presente en la primera canción para constituir el ingrediente máximo de la posesión:

16 Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*, Ed. y prol. de Francisco González Guerrero, 2 vols. México, Porrúa, 1966 (vol. 1, pág. 94); Julio Herrera y Reissig, *Poesía completa y prosa selecta*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978, pág. 62. Véase al respecto Juan Gelpí, *op. cit.*, pág. 58.

¡El mar, el mar!
Dentro de mí lo siento.
Ya sólo de pensar
en él, tan mío
tiene un sabor de sal mi pensamiento (pág. 18)

También la *sal* se articula en gozoso juego paranomásico con el *sol* en «Mujeres»: hay sal en los labios, y «sol en los rostros morenos», «marina transparencia» y «ágatas de luz en sus pupilas» (pág. 19). Los mismos juegos de luz y luminosidad pueden encontrarse en «La luz sumisa», «Pausas II» y «Acuario»; en «Romance», también dentro de ese tono positivo, los focos de luz se concentran en los faros y en los ojos de mujer que se equiparan a la luz de las luciérnagas, con cuya imagen resalta por contraste la desdicha del sujeto poético: «¡Las luces de las luciérnagas / iban a licuarse todas / en un hilo de agua tierna!» (pág. 28). Hay que advertir la ambigüedad buscada de este expresivo símbolo de la luciérnaga que desarrollará más extensamente en los poemas finales del libro: las luciérnagas pueden llevar su luz brillante («¿Qué buscarás tan lejos, en la luna, / si no luciérnagas? pág. 37) con lo que se potencia la sugerencia lumínica positiva, pero también pueden sostener su farol opaco («¿Qué buscará de noche la luciérnaga / con su farol opaco?» pág. 36), desdibujándose y ampliándose la proyección de su efecto. Parece evidente que en estos poemas tales imágenes se asocian a las alegrías, desvíos y ausencias del amor.

La última parte del libro «Dibujos sobre un puerto» contiene poemas breves que han recordado los experimentos de José Juan Tablada. Pero nuevamente otro elemento marino cierra el movimiento iniciado por la trayectoria de la barca. Que el mar está definitivamente ganado por ese sujeto poético lo confirma «Elegía» donde en sus únicos dos versos se dice: «A veces me dan ganas de llorar, / pero las suple el mar» (pág. 32). El puerto es lugar de reposo de la barca y en torno a él se reúnen todos los elementos que concilian la luz, el dinamismo y la quietud: las barcas, las olas, el faro. Todo se concita en la ambigua situación del sujeto poético y se confunde con la dolorida esperanza que entraña el recinto de lo natural.

Es fácil percibir por tanto, que la poesía de Gorostiza se fundamenta ya, en este primer libro, en una simbología de lo lumínico y de lo fluyente que encarna el agua y que esta imagen trasciende al resto de su producción[17]. Gastón Bachelard establecía en su libro *El agua y los sueños* que el agua es siempre un elemento transitorio, que «el ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, [y] sin cesar algo de su sustancia se derrumba». Y su acabamiento no es como el del fuego, en obligada ascensión, sino que «el agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal»; y recordaba al hablar de la poesía de Edgard A. Poe que «toda agua viviente es un agua cuyo destino es hacerse lenta, pesada. Toda agua viviente es un agua a punto de morir»[18]. Ningún elemento, por tanto, más representativo de la vida y del transcurso humano, y tal elección expresada mediante el desarrollo simbológico que vamos observando va a afianzarse en su obra hasta su último poema.

Cronológicamente *Del poema frustrado* (1964) reúne poemas anteriores a *Muerte sin fin* (1939) y por ello resulta imprescindible ir observando en esos textos el afianzamiento de esa simbología que constituye el espinazo de su lírica. Parece evidente que el «Preludio» y el «Épodo» «intentan determinar la unidad de todos los poemas en torno a la palabra y la

17 El propio poeta destacaba que a pesar de sus defectos este libro «tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha se ser el esqueleto de mi obra futura» («Declaración» en *Prosa*, Universidad de Guanajuato, 1969, citado por Monica Mansour, *Poesía y Poética*, *op. cit.*, pág. 223).

18 Gaston Bachelard: *El agua y los sueños*, México, F.C.E., 1978, pág. 15.

poesía»[19], porque como se ha resaltado, al autor no le parecía congruente ordenar poemas sueltos en un libro sin un hilo umbilical, y dado que Gorostiza reúne poemas de distintas épocas, —algunos con gran relación con su libro precedente, y otros con su poema cimero— es lógico que su simbología se aúne en esa doble implicación con lo que gana en complejidad y abstracción: la palabra, lo poético, el ser humano y su existencia.

Por esta razón la misma dialéctica bivalente que hemos observado hasta ahora, subyace en los poemas de la sección «Lección de ojos», concebidos hacia 1927, donde las oposiciones luz, ausencia de luz, o luz/sombra, son la base de poemas como «Panorama» o «Caminos»; y es que los ojos son el reducto en el que se produce la transparencia, origen y fin de la luz que constituye las cosas. En cambio en el poema final, «Elementos», el componente lumínico se suma al efecto dinámico para realzar los tres principios naturales: aire, agua, fuego, y así plantear el asidero del cuarto elemento: la tierra.

> Tus ojos eran mi aire y mi fuego
> pero también mi agua,
> y los tres entre sí
> jugaban uno a consumir el otro, consumiéndose (pág. 54).

Para terminar el poema: «porque tus ojos eran / mi aire / mi fuego / y mi agua, / pero también / mi tierra» (pág. 54). Pero con todo, el poema más significativo, a mi modo de ver, es el titulado «Espejo no» porque incide de modo singular en esa dicotomía que subyace en su concepción poética. El espejo es aquí negado porque implica una quietud, un estatismo; podemos citar de nuevo algunas palabras de Bachelard: «Los espejos de cristal, en la viva luz de la habitación, dan una imagen demasiado estable»[20], pero también hay que recordar que el agua es el espejo universal, de ahí la ambigüedad pretendida a través del elemento líquido, en el desarrollo de la imagen del dinamismo de la marea, a lo que se suman los efectos lumínicos, que en el poema alcanzan valores misticistas mediante el uso de términos tan expresivos de los momentos místicos como *inflama* o *alumbra*. Es decir, que desde el principio se valora la conjunción de lo dinámico y lo lumínico o como dice el verso inicial: «Espejo no: marea luminosa, / marea blanca» (pág. 47), para proseguir a través de los efectos regularizadores de la marea en una profundización de las formas, que se alcanza a través de otra imagen: la de la transparencia del cristal, espejo gigantesco, que se reconoce tan sólo en instrumento mediatizante como el ojo humano: «y más cristal que luz, más ojo, / intenta una mirada / en la que —espectros de color— las formas, / las claras, bellas, mal heridas, sangran![21]. La misma incidencia de las imágenes se observa en el «Preludio» y en el «Épodo» pero aquí el sentido metapoético marca los versos, y la palabra se asocia al dinamismo y la luminosidad transparente del agua. Verbos como helar, respirar, evaporar y sustantivos como bruma y vaho, hacen referencia al elemento líquido y a la palabra, y desde el tono negativo de versos como «¡Qué muros de cristal, amor, qué muros! / Ay ¿para qué silencios de agua? (pág. 43) se concluye en estos otros que potencian el dinamismo y constituyen además un claro homenaje a Góngora:

19 Edelmira Ramírez en José Gorostiza, *Poesía y poética*, *op. cit.*, pág. 41.

20 Gastón Bachelard, *op. cit.*, pág. 40.

21 Sobre este poema pueden verse los libros citados de Juan Gelpí, pág. 110; de A. P. Debicki, págs. 47-48 y Merlin H. Foster: «Nota sobre unos poemas no estudiados de José Gorostiza» en *Revista Iberoamericana*,1961, núm. 5, 26, págs. 323-327.

¡mírala, ausente toda de palabra,
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,
mírala cómo traza
en muros de cristal amores de agua! (pág. 45)

En estos poemas como en los sonetos de «Presencia y fuga»[22] es notorio el paso hacia los contenidos de *Muerte sin fin*, y la Forma se cohesiona en contextos lumínicos y dinámicos no exentos de procedimientos oximorónicos: «Dueña así de un dinámico reposo, / marchas igual a tu perfecta suma» (pág. 56), o de intentos de contención de ese mismo itinerario inevitable que arrastra a la muerte, como en el soneto IV que comienza: «¡Agua, no huyas de la sed, detente!» (pág. 58), y que dentro de esas constelaciones de imágenes de lo húmedo y de lo dinámico se despeña en feliz homenaje («oh movimiento, sierpe! que abandonas») a la poesía clásica del Barroco.

Que todos estos poemas resultan un precedente que aclara la gestación de *Muerte sin fin* (1939) en tanto en cuanto presentan explícito ya su contenido metapoético, ha sido suficientemente señalado por la crítica. Pero es que también este largo poema lleva a su culminación el procedimiento simbólico que venimos apuntando. Agua y vaso se oponen en una relación de dinamismo e inmovilidad, de luminosidad y oscuridad cuyos rasgos van a desarrollarse en las sucesivas partes del texto. La «imagen atónita del agua» en cuyo seno se concentra la situación de derrumbe del mundo, toma forma en el vaso providente, en el que se reconoce, se ilumina y rinde «una rotunda flor / de transparencia al agua» (pág. 66). Los «gritos luminosos» de la primera parte se extienden por la segunda, donde el agua fofa y dinámica queda moldeada por el vaso. El agua es así, claramente, paradigma de la vida humana, incapaz de cohesión en su torpe caminar. El vaso concentra, en cambio, la transparencia y el color azul, cuya ligazón con la divinidad se contempla con insistente franqueza, —recordemos que el uso del azul aparecía con el mismo sentido lumínico y divino en los poemas de «Lección de ojos»—. Tales movimientos explican también otros conceptos unidos a lo humano, la forma y la sustancia, la temporalidad y la eternidad en su difícil aprehensión: «Es un vaso de tiempo que nos iza / en sus azules botareles de aire / y nos pone su máscara grandiosa, / ay, tan perfecta, / que no difiere un rasgo de nosotros» (pág. 68). Vaso y agua son los dos hallazgos simbólicos que sustentan el poema, y en cuyo desarrollo cobra sentido la trayectoria poética precedente del poeta Gorostiza, vaso porque implica receptividad, es depósito de la conciencia, de la vida, pero también está próximo psicológicamente a la nave —barca— y a la oquedad del sepulcro[23], con lo que su poemario inicial *Canciones para cantar en las barcas*, y su poema final *Muerte sin fin*, estarían unidos en intencionada circularidad marcando en su poética la ambigua y contradictoria trayectoria que significa la vida humana.

22 Un análisis de los sonetos de «Presencia y fuga» desde este punto de vista ha sido realizado por Francisco J. Cevallos, «Presencia y fuga» de José Gorostiza: Lectura, praxis y hermenéutica» en *Hispania*, 1986, núm. 86, págs. 837-844.

23 Véase Gilbert Durand, *op. cit.* pág. 229 y ss. donde se desarrolla la proximidad de todos estos símbolos continentes. Curiosamente una frase de Octavio Paz puede, de forma lateral, sugerir esa posibilidad, cuando señala que Borges, Vallejo y Neruda son poetas del tiempo «para quienes el hecho más importante de su vida en que 'el tiempo pasa' y nosotros con él. En cambio el poema de Gorostiza «es un túmulo, una delgada columna transparente, que refleja la temporalidad sin fundirse a ella» («Muerte sin fin» en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1974).