

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS



**José Gorostiza y T. S. Eliot: un acercamiento a las poéticas del
poema extenso moderno en *Muerte sin fin* y *Four Quartets***

TESIS

QUE PARA OBTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN LETRAS

PRESENTA

Pauly Ellen Bothe

Asesor: Dr. Jorge Alcázar

Agosto de 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Anna, Götz, Ernst y Theresia Bothe

Agradecimientos

Quisiera agradecer, antes que nada, a mi asesor, el Dr. Jorge Alcázar, por haber creído en este proyecto y por el constante apoyo que me brindó a lo largo de estos años en que la idea se transformó en texto. Agradezco también al Dr. Pedro Serrano y al Dr. Rodolfo Mata, co-tutores de esta investigación, por su disponibilidad y por todos los comentarios con los que enriquecieron este trabajo. La intervención de la Dra. Georgina García y de la Dra. Susana González Aktories durante el examen de candidatura también fue importante para que este texto encontrara su forma final. Gracias.

Fundamental para la realización de este trabajo fue la visita a Guadalajara, para conocer los libros y papeles de José Gorostiza. Agradezco la posibilidad de este viaje al apoyo brindado por la Universidad Nacional Autónoma de México y a la amabilidad y buena disposición de la familia Gorostiza Ortega por haberme recibido en su domicilio y darme acceso a este material valiosísimo. Muchas gracias. Me alegré también de poder conocer a Martha Gorostiza, y agradezco aquí el interés que mostró al recibirme para conversar sobre este trabajo.

Agradezco no menos a mis amigos: a Jerónimo Pizarro, por su lectura pormenorizada y sus siempre pertinentes observaciones; a Ana Raquel y a João Ribeirete, por estar siempre allí con sus lecturas y comentarios; a Eduardo Pellejero, por la no menos paciente e importante ayuda a la hora de preparar estos textos para su vida en papel y en el mundo virtual; y a todos y a todas, porque siempre me escucharon tan pacientemente.

Finalmente, por todo lo que no me es dable expresar aquí con palabras, agradezco a mi familia.

Índice

Introducción.....	4
I. Buscando el poema extenso moderno en las lecturas de José Gorostiza.....	13
Lecturas en lengua española.....	22
Lecturas en lengua francesa.....	31
Lecturas alemanas.....	40
Lecturas en lengua inglesa.....	46
II. El poema extenso moderno en José Gorostiza y T. S. Eliot.....	60
El poema extenso moderno.....	62
La música de la poesía.....	82
La dicción y el verso libre.....	90
III. <i>Muerte sin fin</i> y <i>Four Quartets</i> : dos grandes composiciones de inspiración musical.....	100
La prosodia.....	110
Oscuridad e intertextualidad.....	129
Los temas y las estructuras musicales.....	139
Conclusión.....	159
Anexo I.....	163
Anexo II.....	186
Anexo III.....	194
Bibliografía.....	196

Introducción

Hay poemas sobre los que es difícil dejar de hablar, poemas que dejan huella no sólo en un individuo o en una época, sino en la historia. Poemas que nos enseñan a leer y a entender la propia poesía de manera diferente. *Muerte sin fin* y *Four Quartets* son dos de ellos. Mucho se ha hablado sobre estos poemas, pero nunca será suficiente; la permanencia de la reflexión crítica sobre un autor u obra en particular es signo de su vida, y el milagro de la vida del poema es quizá la evidencia más palpable que tenemos de la poesía en sí. Como dijo alguna vez José Gorostiza: “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”.¹

Al margen de las vanguardias del siglo XX poético se desarrolla una tradición particular y cosmopolita inspirada esencialmente en el simbolismo francés en la que poetas de lenguas y geografías diferentes descubren para la poesía una nueva forma de expresión: el poema extenso moderno.

Esta nueva modalidad de poemas, que se considera extensa en relación a otras manifestaciones poéticas contemporáneas, ha sido estudiada principalmente en el ámbito de las letras inglesas por diversos críticos como un género híbrido, reconocible no sólo por su extensión, sino por su organización, tanto interna como externa, que en el caso de *Muerte sin fin* y *Four Quartets* se inspira en la música. El estudio de esta forma poética en las letras hispánicas, salvo en casos aislados, no ha recibido aún el favor de los críticos, aunque se escuche a menudo hablar de “poemas extensos”. Uno de los posibles motivos de este hecho se

¹ José Gorostiza, *Prosa*, recopilación y notas de Miguel Capistrán, Conaculta (Lecturas mexicanas, tercera serie, 97), México, 1995, p. 201.

lo podemos atribuir a la tendencia de estudiar las obras literarias, no desde su relación con la literatura universal, sino solamente desde una tradición nacional. Entender el poema extenso en Gorostiza, nos parece, implica contextualizar *Muerte sin fin* en el más amplio panorama que le dio origen: el cosmopolitismo de principios del siglo XX.

Al comparar *Muerte sin fin* con los *Four Quartets* es posible reconocer, aunado a las afinidades genéricas y formales que resultan en gran medida de la evolución del descubrimiento formal que hace Eliot en *The Waste Land*, un significativo paralelo temático. Ambos poetas procuran en estos grandes poemas de inspiración musical acercarse a la palabra transparente, a la poesía desnuda de todo lo que no sea poesía, que es un poco lo que se proponían también los esteticistas, entre ellos Walter Pater: hacer que la poesía aspire a la condición de la música. Con la mira, por tanto, en la poesía pura y partiendo de la aseveración de Edgar Poe de que en la lírica el poema extenso es una contradicción de términos, T. S. Eliot y José Gorostiza descubren el potencial lírico de esta nueva forma poética en que la extensión es posible si se sigue un principio análogo al musical: basar el poema no en una narración, sino en un concierto de imágenes o emociones que exige un lenguaje nuevo, un lenguaje que podríamos decir que comienza con Stéphan Mallarmé y se resuelve en los poemas modernos de Eliot y de Gorostiza. *Muerte sin fin* y *Four Quartets* pueden recitarse en aproximadamente una hora y comparten una sintaxis de origen simbolista que, como la música, busca causar placer mediante la fidelidad con que sigue el pensamiento a través de la mente del poeta, pero sin definir el pensamiento,² fórmula con que mantienen la unidad en la extensión, sin recurrir a la narrativa o a formas dramáticas. Hay otros poetas que exploraron esta misma ruta poética, aunque los resultados no siempre se cristalizaron en poemas tan parecidos y memorables como *Muerte sin fin* y *Four Quartets*.

En México, más de un contemporáneo de Gorostiza ensayó el poema extenso. El propio Gorostiza reconoce este intento, por ejemplo, cuando comenta el libro *Sueños* de

² Adoptamos aquí la definición de “syntax as music” que da Donald Davie en su influyente estudio *Articulate Energy*. Ver: Donald Davie, *Purity of English Diction and Articulate Energy*, Carcanet, Exeter, 2006, p. 273.

Bernardo Ortiz de Montellano, en que enfatiza la cualidad universal a que apunta esta construcción, este plan de proporción monumental acometido por Montellano: “Te has excedido a ti mismo. Has empezado a tratar con fortuna en categorías universales. Luego, la construcción, aunque imperfecta, de cada uno de los tres “sueños”, sitúa al libro en otra época de la poesía, apenas en su fase inicial, en la que el lirismo no es ya el fin sino uno de los recursos del poeta, como el dramatismo (acción) o la narración”.³ Más logrados quizá en su propósito sean los poemas *Canto a un dios mineral* de Jorge Cuesta y *Perseo vencido* –si se le considera como un todo– de Gilberto Owen. En lengua inglesa los modelos más discutidos son *The Waste Land* de T. S. Eliot y los *Cantos* de Ezra Pound, pero en otras latitudes encontramos otros tantos ejemplos, como *Le cimetière marin* de Paul Valéry en Francia, las *Duineser Elegien* de Rilke en el mundo de habla alemana o la *Ode marítima* de Fernando Pessoa en Portugal. El poema extenso en Latinoamérica tomó sus propias características, aunque debido al antecedente común de las lecturas del cambio de siglo (como podrían ser los poemas de Walt Whitman, *Les Fleurs du Mal* de Charles Baudelaire y las teorías poéticas de Edgar Poe difundidas principalmente por el gran auge de las revistas literarias) los ejemplos latinoamericanos son muy semejantes a los europeos y norteamericanos. Poemas como *Altazor* de Huidobro o *Muerte sin fin* de Gorostiza, aunque diferentes entre sí, comparten un espíritu común al de sus parientes norteamericanos y europeos.

No debemos olvidar que ha sido el estudio de estos poemas el que ha llevado a la crítica a una noción de “poema extenso moderno”, porque es a partir de estos ejemplos que el género se define, siendo la comparación la vía de reconocimiento entre ellos. Nos parece que uno de los aspectos más importantes para el estudio del “poema extenso moderno” es comprender su relación con la música y esto implica entender su herencia simbolista. Octavio Paz nos recuerda en *El arco y la lira* (1956) que la gran influencia de Mallarmé se debe a un poema fundamental, *Un coup de dés*, en que el poeta francés augura un nuevo género: “que

³ “Carta a Bernardo Ortiz de Montellano a propósito de su libro *Sueños*” en José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 161.

será al antiguo verso lo que la sinfonía es a la música vocal”.⁴ Tal vez pueda argumentarse que *Muerte sin fin* se parece más a sus antecesores en línea directa, como el *Primero sueño* de Sor Juana o las *Soledades* de Góngora. Es verdad, pero no sólo su dicción es diferente, sino que el rescate de Góngora y Sor Juana fue motivado precisamente por poetas de la Generación del 27 en España y por los poetas Contemporáneos en México, por lo que podemos decir que estos poemas fueron transformados, dentro de la tradición hispánica, por los ojos del presente, como nos habría hecho notar Eliot.

Nos pareció sintomático que las pocas veces que Jorge Cuesta se refiere a T. S. Eliot en sus ensayos lo haga cuando comenta *Muerte sin fin*. En la primera ocasión⁵ nos lleva a reflexionar sobre una renovación del estilo alegórico, y en la segunda ocasión pone de manifiesto un “pudor religioso” en Gorostiza que tendría sus paralelos en André Gide y T. S. Eliot.⁶ Estas observaciones de Cuesta son extremadamente pertinentes para quien intenta una aproximación crítica a *Muerte sin fin* y nos han conducido a una mejor comprensión de la relación que existe entre ambos poetas. La lectura de la poesía de Eliot, y en particular de *The Waste Land*, nos parece determinante para la decisión que toma Gorostiza de emplear la forma del poema extenso para *Muerte sin fin*. Sin embargo, hemos decidido acercarnos a este poema no tanto a partir de la forma de *The Waste Land*, que es de hecho un poema fundador de esta forma poética, y por lo tanto, pudo ser un modelo para Gorostiza, sino en relación a *Four Quartets*, poema posterior de Eliot. Salvo en el caso de “Burnt Norton”, primer poema de la serie de *Four Quartets*, publicado de manera aislada en 1936, no es posible hablar de un contacto directo, lo que nos deja apenas con un mismo espíritu de época, terreno fértil para indagar los orígenes del género.

⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios), 3ª. ed., México, 1972 (1956), p. 85.

⁵ Jorge Cuesta, “*Muerte sin fin* de José Gorostiza” en *Obras*, recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, edición de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider, Ediciones del Equilibrista, México, 1994, tomo II, p. 206.

⁶ Jorge Cuesta, “Una poesía mística” en *Obras, op. cit.*, tomo II, p. 231.

Si bien existen en la tradición crítica de la literatura en lengua inglesa varios estudios dedicados al poema extenso como una forma reconocible en la poesía desde principios del siglo XX, y específicamente en la época y tendencia literaria que en inglés se ha denominado *Modernism*,⁷ en la tradición hispánica existen apenas estudios breves y aislados. Estos estudios generalmente analizan los poemas con la herramienta que nos han facilitado los críticos angloamericanos, lo que es bien válido, siempre y cuando se recuerde –lo que no ocurre siempre– que el poema extenso es una forma poética que surge en la literatura de lengua española al mismo tiempo que en otras lenguas y literaturas, y no necesariamente imitando un modelo particular, sino un modelo latente en las lecturas de la época.

Este estudio propone, por lo tanto, leer *Muerte sin fin* en un contexto cosmopolita, no sólo como un intento, sino como un logro de Gorostiza en las por él mismo llamadas “categorías universales”, entre las que nos parece pertinente incluir al poema extenso moderno. No se encontrará, en estas páginas, una definición pormenorizada de lo que podría ser llamado el poema extenso moderno, incluyendo una descripción de sus posibles variantes –estudio por realizar–, sino un acercamiento a una sola de sus variantes, heredera directa del simbolismo francés, que es la que hermana *Muerte sin fin* a *Four Quartets*, y a los orígenes de esta forma poética.

Muerte sin fin y *Four Quartets* no habrían sido posibles sin Igor Stravinsky y Paul Valéry, sin Mallarmé y Baudelaire, sin el aire libre del romanticismo y su ideal de la forma orgánica, sin los dramas musicales de Richard Wagner, los poemas de Walt Whitman y los conceptos imaginistas. Para llegar a estos poemas, hasta los paseos de Jean-Jacques Rousseau fueron importantes.⁸ Para hacer visible este espíritu de época, estas ideas que “estaban en el

⁷ En la tradición hispánica se traduciría como posmodernismo o poesía moderna, siguiendo a Paz, y no modernismo, lo que causaría confusión, dada la existencia de un movimiento homónimo, que no análogo, en Latinoamérica.

⁸ Hugo Friedrich presenta a Rousseau y a Diderot como los precursores teóricos del siglo XVIII de lo que vendrá a ser la estructura de la lírica moderna. Ver: *Die Struktur der Modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, mit einem Nachwort von Jürgen v. Stackelberg, Rowohlt's Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg, 2006 (1956), pp. 23-27.

aire”, el primer capítulo intitulado “Buscando el poema extenso moderno en las lecturas de José Gorostiza” presenta el mundo de lecturas que –hasta donde nos ha sido posible indagar– pudo haber influido de una u otra manera para la existencia de *Muerte sin fin*; esto es, tanto para la conformación de su teoría del poema extenso, como para su elección de contenidos. También procuramos dar fe del momento en que Gorostiza entra en contacto con la poesía de Eliot y mostrar la amplitud del conocimiento que pudo tener de su obra. La reconstrucción de ciertas lecturas se ha realizado recurriendo principalmente a sus ensayos, cartas y al propio poema; pero hemos dispuesto además de una herramienta preciosa para ampliar esta indagación: la biblioteca del poeta y una lista inédita de los libros que en algún momento pasado esta biblioteca habría contenido. Los hijos de José Gorostiza conservan todavía algunos de los papeles que pertenecieron al poeta y de los libros que formaron parte de su biblioteca, aunque no todos, que por azares siempre interesantes, pero en este caso lamentables, se han perdido. Sin embargo, los libros que tuvimos a nuestro alcance, con sus valiosos subrayados y comentarios al margen, nos han ayudado a descubrir muchas lecturas y a poder puntualizar muchas otras que complementan estudios anteriores que se han hecho sobre la presencia de autores nacionales y extranjeros en *Muerte sin fin*.

El material incluido en el primer capítulo adelanta una serie de conceptos que serán indispensables para la discusión de lo que entendemos como “poema extenso moderno”, tema central del capítulo segundo de nuestro trabajo: “El poema extenso en José Gorostiza y T. S. Eliot”. Este capítulo presenta, de manera contrastada, las nociones básicas que construyen lo que podemos definir como la teoría del “poema extenso moderno” tanto de T. S. Eliot, como de José Gorostiza. El origen de estas teorías la hemos encontrado estudiando la relación que se establece entre Música y Poesía al interior de la tradición simbolista. Se ha buscado principalmente evidenciar que *Muerte sin fin* comparte características genéricas con los *Four Quartets*, y que la identificación de estas características y de los recursos utilizados en este tipo de poemas, significativos en sí mismos, puede auxiliarnos para su lectura.

El capítulo tercero, “*Muerte sin fin y Four Quartets*: dos grandes composiciones de inspiración musical”, retoma algunos de los conceptos discutidos en el capítulo anterior, como la estructura musical, la prosodia y el importante recurso de la repercusión para el desarrollo de los temas, para presentar un estudio comparado de la forma en que cada uno se manifiestan en *Muerte sin fin* y en *Four Quartets*. Estos poemas son un ejemplo claro del esfuerzo consciente del poeta por hacer que la temática y la estructura se encuentren en una poesía transparente valiéndose de una estructura y una sintaxis musical –como proponía Mallarmé–. El tema que por excelencia logra esta coincidencia entre fondo y forma es el de la poesía misma en su “hacerse”, esto es, en su poética. Es por este motivo que la lectura que hacemos del poema al presentar sus recursos expresivos se centra en el tema mismo de la escritura poética, y no pretende ser más que una vía de lectura entre varias, que en este caso particular nos ayuda a evidenciar la naturaleza coincidente de *Muerte sin fin* y *Four Quartets* en una forma que hemos encontrado conveniente designar: poema extenso moderno.

Todas las citas de *Muerte sin fin* han sido tomadas de la edición crítica de la poesía de Gorostiza realizada por Edelmira Ramírez.⁹ Cabe recordar que las diferentes secciones en las que se divide *Muerte sin fin* fueron señaladas en la primera edición de manera tipográfica, como se aclara en la más reciente edición de la poesía y prosa de Gorostiza realizada al cuidado de Miguel Capistrán y Jaime Labastida con la colaboración de Martha Gorostiza,¹⁰ y que estas secciones, aunque no siempre diferenciadas con la tipografía indicada por Gorostiza, han sido respetadas en las sucesivas ediciones del poema, incluyendo la que aquí utilizamos. Las citas de *Four Quartets* han sido tomadas de la edición de Faber y Faber.¹¹

En el primer anexo a este trabajo ofrecemos un catálogo de los libros de la biblioteca de José Gorostiza que ahora conserva su hijo, José Gorostiza Ortega. El segundo anexo incluye la transcripción de un documento encontrado entre los papeles del poeta que enlista

⁹ José Gorostiza, *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, Colección Archivos, México, 1989.

¹⁰ José Gorostiza, *Poesía y prosa*, editores Miguel Capistrán y Jaime Labastida, con la colaboración de Martha Gorostiza, Siglo XXI editores, México, 2007.

¹¹ T. S. Eliot, *Four Quartets*, Faber and Faber, London, 1999 (1944).

los libros que alguna vez habrían formado parte de su biblioteca. Agradecemos por este material valiosísimo a José Gorostiza Ortega y a su familia quienes amablemente nos permitieron consultar los libros y papeles del poeta que han enriquecido considerablemente este trabajo. El anexo tercero reproduce un artículo de T. S. Eliot publicado en 1928 en *The Times Literary Supplement*. La bibliografía final, que no pretende ser exhaustiva, incluye exclusivamente los libros citados.

I

Buscando el poema extenso moderno en las lecturas de José Gorostiza

„Ach, aber mit Versen ist so wenig getan, wenn man sie früh schreibt. Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind“.
(Reiner Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*)¹

„Der Mensch lebt nicht nur sein persönliches Leben als Einzelwesen, sondern, bewußt oder unbewußt, auch das seiner Epoche und Zeitgenossenschaft“.
(Thomas Mann, *Der Zauberberg*)²

“There is a similarity between Homer and Hesiod, between Aeschylus and Euripides, between Virgil and Horace, between Dante and Petrarch, between Shakespeare and Fletcher, between Dryden and Pope; each has a generic resemblance under which their specific distinctions are arranged. If this similarity be the result of imitation, I am willing to confess that I have imitated”.
(Shelley, preface to *Prometheus Unbound*)³

Las ideas de que se nutre un poema son en gran medida inasibles: un libro, una conversación, un acontecimiento se transforman en palabra, imagen, ritmo, poema. Volver los ojos en busca del diseño escondido de la alfombra para revelar la gran verdad de una obra es siempre una tentación, como lo fue para los personajes de Henry James,⁴ y no siempre es ocioso, pues el puro acercamiento a esa verdad –revés de un prodigioso vaso transparente de agua– nos revela, aunque sea apenas, parte del artificioso proceso que implica cualquier creación.

¹ “Ah, pero se hace tan poco con los versos cuando se los escribe antes de tiempo. Uno debería esperar, recolectar sentido y dulzura durante toda una vida, una larga vida si fuera posible, y sólo entonces, al final, tal vez se pudieran escribir diez líneas buenas”. Reiner Maria Rilke, “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge” en *Prosa*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1966, tomo III, p. 123-4

² “El hombre no sólo vive su vida personal como individuo, sino también, consciente o inconscientemente, la vida de su época y de sus contemporáneos”. Thomas Mann, *Der Zauberberg*, Fischer Verlag, 17. Auflage, Frankfurt am Main, 2004 (1924), p. 49.

³ Percy Bysshe Shelley, *The Major Works*, edited with an introduction and notes by Zachary Leader and Michael O’Neill, Oxford University Press (Oxford World’s Classics), England, 2003, p. 232.

⁴ “The Figure in the Carpet” in *In the Cage & Other Tales*, Doubleday Anchor Books, New York, 1958, pp. 134-173.

Hemos decidido comenzar este trabajo presentando un panorama de las lecturas de José Gorostiza que habrán sido importantes tanto para la conformación de una teoría del poema extenso como para la escritura de *Muerte sin fin*. Es evidente que una reconstrucción de este tipo presenta varias dificultades, entre ellas la credibilidad. ¿Hasta qué punto es posible, realmente, deducir qué leyó un autor? Para resolver este problema hemos incorporado el mayor número de datos que puedan, si no comprobar la lectura, por lo menos ilustrar su posibilidad. Una de las herramientas más importantes para esta presentación la hemos encontrado en los libros de José Gorostiza que conserva su familia.⁵ Si los títulos por sí mismos nos revelan algunos de los intereses del poeta, los subrayados y las notas presentes en estos libros nos llevan hacia el mundo interior de su lectura: la forma en que los textos hablan entre sí en la mente del poeta. Los subrayados y las anotaciones de Gorostiza no son sólo una evidencia palpable de lectura, sino de diálogo con el libro, en que podemos descubrir, por ejemplo, su propensión al análisis comparado, cuya finalidad parece haberse centrado en señalar las influencias que encontraba en otros autores, aunque también hay anotaciones críticas o de estudio que se enfocan a alguna idea en particular o al estudio de un verso. Otra herramienta importante, además de la biblioteca de José Gorostiza, es una lista de libros⁶ que se encuentra entre los documentos del poeta –algunos aún inéditos, como es el caso de esta lista– conservados por su familia y a la que haremos referencia siempre indicando que el título comentado aparece en la “lista” de libros de su biblioteca y no en la “biblioteca” en sí. La lista de libros, que por cierto no fue redactada con la letra de Gorostiza, no coincide enteramente con los libros de su biblioteca, aunque es posible encontrar un gran número de los títulos enlistados entre ellos. Fechar esta lista presenta algunas dificultades ya que se desconoce, hasta el momento, quién la elaboró y cuándo. Sin embargo, es muy posible que la lista haya sido elaborada durante la época que precedió el viaje de Gorostiza a Roma, ya que no se han

⁵ Agradecemos la amabilidad de José Gorostiza Ortega por el acceso a los textos inéditos y a los libros que guarda de la biblioteca de su padre. Los títulos y algunas imágenes de estos libros pueden consultarse en el anexo I a este trabajo.

⁶ Ver anexo II.

podido encontrar en ella títulos posteriores a la elaboración de *Muerte sin fin*. La lista sólo contiene el nombre del autor y título del libro, por lo que las ediciones pueden ser sólo especulativamente completadas. La biblioteca de Gorostiza sufrió numerosas pérdidas con el tiempo, pero los libros que de ella quedan son un testimonio precioso para quien anda en busca del diseño escondido de la alfombra que es *Muerte sin fin*.

También hemos descubierto algunas lecturas siguiendo las pistas que arrojan la prosa publicada de Gorostiza, su epistolario, los apuntes realizados para obras en los que seguía trabajando y el poema mismo. Sobre los apuntes a que aquí nos referimos, quisiéramos aclarar todavía algunas cuestiones que nos parecen pertinentes. Existen de momento dos⁷ textos valiosos para el conocimiento de estos apuntes: los fragmentos publicados por Guillermo Sheridan en su edición de la *Poesía completa*⁸ de Gorostiza y los fragmentos presentados por Mónica Mansour en su ensayo “Armar la poesía”⁹ que se encuentra en la edición crítica de la obra de Gorostiza coordinada por Edelmira Ramírez. La diferencia estriba en que mientras los fragmentos publicados por Sheridan aparecen sin una organización evidente, dejando al lector un tanto perplejo frente al material, aun teniendo en cuenta la orientación que aparece en su introducción, los fragmentos que cita Mansour, como sugiere el título de su ensayo, están organizados de tal manera que el lector pueda seguir la reconstrucción que hace de una serie de proyectos que Gorostiza habría tenido en mente para publicaciones futuras. Los fragmentos que presenta Mansour dejan adivinar un material más vasto que el publicado por Sheridan, por lo que para un estudio más profundo sería indispensable consultar los papeles mismos. Entre los apuntes, algunos mecanografiados, otros manuscritos, se encuentran sobre todo proyectos, fragmentos de poemas —de los cuales, como indica Mansour, ninguno puede ser

⁷ Otros autores han prestado atención a estos textos inéditos de Gorostiza, aunque no de manera tan completa como Mansour y Sheridan; entre ellos podemos mencionar a Julio Hubbard, quien en “Los manuscritos de José Gorostiza” comenta brevemente algunos fragmentos con la intención, apenas, de introducir el material. El ensayo de Hubbard se encuentra incluido en *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticas*, selección y prólogo de Álvaro Ruiz Abreu, Conaculta, México, 2004, pp. 184-193.

⁸ Estos apuntes se encuentran recopilados por Guillermo Sheridan en la sección intitulada “Poemas inconclusos” en: José Gorostiza, *Poesía completa*, nota y recopilación de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, 1996, pp. 191-253.

⁹ José Gorostiza, *Poesía y poética*, op. cit., pp. 273-304.

considerado como una obra terminada– y listas de epígrafes que Gorostiza recopilaba para sus poemas.

El poema extenso moderno no pertenece a ninguna tradición literaria nacional en particular, sino que aparece de manera simultánea en diversas tradiciones, por lo que podemos reconocerlo como un género que responde al espíritu cosmopolita de la época. Es por esto que decidimos introducir la presentación de las lecturas de Gorostiza con una breve reflexión sobre el sentido de la tradición poética que este poeta comparte con T. S. Eliot. En seguida, organizamos las lecturas según la lengua original de los textos –aunque a veces hayan sido leídas en otra–, lo que permite ilustrar las principales tradiciones involucradas en la formación de Gorostiza. Dentro de estos bloques el material aparece de manera espontánea, subordinándose sólo a su importancia tanto para la conformación de una teoría del poema extenso como para la comprensión de *Muerte sin fin*, poema angular en la tradición poética mexicana, aunque también, como entendemos, en la tradición poética universal.

La discusión sobre la tradición poética tiene un lugar importante tanto en los escritos de T. S. Eliot como en los de José Gorostiza y responde a una visión de vanguardia extendida entre los poetas de principios del siglo XX.¹⁰ Para estos poetas la tradición –la tradición literaria occidental, que comprende las tradiciones nacionales– vive a través de una constante renovación, en la que la originalidad no persigue un rompimiento, sino una continuidad. El poema extenso moderno puede verse como un género original emanado de esta tradición occidental de tendencia universal –como opuesta a la particular o nacional–, derivado, en parte, de la crisis poética vivida a principios del siglo XX, cuyo centro se localiza en Francia, pero que es sentida al interior de todas las literaturas que compartían la perspectiva cosmopolita de la época.

¹⁰ Ver, por ejemplo, la reflexión editorial en que Harriet Monroe enfatiza esta tradición universal de la poesía en *Poetry*, vol. 2, no. 2, Chicago, mayo, 1913, pp. 67 y 68. En este mismo número de la revista hay una nota de Alice Corbin Henderson sobre prosa poética y verso libre, ver pp. 70 y 71.

El pensamiento de Gorostiza no disiente del expresado por Eliot en su famoso ensayo "Tradition and the Individual Talent" (1919), que, como veremos más adelante, Gorostiza habrá tenido oportunidad de leer. Aunque en Gorostiza¹¹ se observa una preocupación especial por definir lo mexicano como universal, que respondía seguramente a la polémica que imperaba en el momento sobre el carácter que debía tener la poesía mexicana¹² como distinta de la española. Así, lejos de buscar para la poesía mexicana un origen exótico –una tendencia del nacionalismo romántico–, se la presenta como un ingrediente original –al interior de la literatura española– cuyo fin es enriquecer la tradición poética en su más amplio sentido. Esta visión puede verificarse en varios pasajes de la prosa de Gorostiza, especialmente en "Cauces de la poesía mexicana" (1938), donde Gorostiza ve en la poesía mexicana, más que un carácter exclusivo, un carácter universal que proviene de su origen español, y que en aquel momento investía una contradicción, una pugna de "dos sentimientos opuestos", el clasicismo y el romanticismo, "poseídos ambos por la misma obsesión de crear una originalidad mexicana".¹³

La crisis que subyace al surgimiento renovado de las más diferentes manifestaciones poéticas, y entre ellas el poema extenso moderno, está ligada esencialmente a un fenómeno musical, o más exactamente a un fenómeno poético-musical. Matthew Arnold, en un ensayo llamado "The Study of Poetry", menciona que Chaucer es el padre de la poesía inglesa y fuente pura del idioma porque con el encanto de su dicción y con el encanto de su movimiento hace una época y funda una tradición: "by the lovely charm of his diction, the lovely charm of his movement, he makes an epoch and founds a tradition".¹⁴ Una opinión muy personal, si se

¹¹ Jorge Cuesta también encuentra necesario subrayar la universalidad de la poesía mexicana, "El Clasicismo mexicano" en *Obras, op. cit.*, tomo I, pp. 304-315.

¹² Sobre la polémica del nacionalismo puede consultarse la última sección del capítulo XII, "1928: de los monólogos a la revista: Contemporáneos", del libro de Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 343-362. También aparece una reflexión sobre esta discusión –centrada en la posición de Gorostiza– en Evodio Escalante, *José Gorostiza: Entre la redención y la catástrofe*, Ediciones Casan Juan Pablos, México, 2001, p. 27-37.

¹³ José Gorostiza, *Prosa*, Conaculta (Lecturas mexicanas, tercera serie, 97), México, 1995, p. 177.

¹⁴ Matthew Arnold, *Essays in Criticism: Second Series*, edited by S. R. Littlewood, Macmillan, London, 1966, p. 17.

quiere, pero también muy significativa. Antes de afirmar lo anterior, Arnold ya había explicado que para él es evidente que: “to the style and manner of the best poetry their special character, their accent, is given by their diction, and, even yet more, by their movement”.¹⁵ Este movimiento del que habla Arnold es, a nuestro entender, el sentido musical del poema – la estructura, la medida, el ritmo–, o como dice con el mismo espíritu Gorostiza: “[...] ese movimiento, esa musicalidad que es el rostro mismo de la poesía”.¹⁶ Y es en la asimilación, variación y modificación de este movimiento que se va formando la tradición poética.

El movimiento es modificado en cada una de las obras de arte subsecuentes –dignas de este nombre–, como explica Eliot, cuando cada nuevo elemento de la literatura modifica el antiguo orden:

The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.¹⁷

Evidentemente, Eliot no se refiere aquí exclusivamente a la poesía o a la literatura inglesa, sino a tradición artística en general desde sus orígenes, aunque esta visión sea claramente occidental.

Gorostiza comparte esta visión y es al interior de esta tradición universal que explica la ruptura que da origen a su búsqueda poética. Tomemos por ejemplo lo enunciado en “Juventud contra molinos de viento”.¹⁸ En este ensayo Gorostiza dice que las alteraciones temático-formales de la joven poesía mexicana se deben a “la crisis literaria de postguerra” que fue una “crisis temática que condujo naturalmente a las alteraciones formales”, y que si estas alteraciones son un defecto, entonces son un defecto universal y no mexicano que

¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

¹⁶ José Gorostiza, *Prosa*, *op. cit.*, p. 173.

¹⁷ T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” en *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited by Frank Kermode, Faber and Faber, London, 1975, pp. 38 y 39.

¹⁸ José Gorostiza, *Prosa*, *op. cit.*, pp. 113-115.

“deberá resolverse en una u otra forma de perfección”.¹⁹ Eliot se refiere a esta misma crisis cuando dice: “It was a revolt against dead form, and a preparation for new form or for the renewal of the old; it was an insistence upon the inner unity which is unique to every poem, against the outer unity which is typical. The poem comes before the form, in the sense that a form grows out of the attempt of somebody to say something; just as a system of prosody is only a formulation of the identities in the rhythms of a succession of poets influenced by each other”.²⁰ En estas palabras de Eliot se adivina la tradición como un campo fértil en el que constantemente se preparan los caminos para las nuevas definiciones poéticas, lo que incluye no olvidar la repercusión de las formas griegas y latinas en la poesía de las lenguas europeas y, más aún, la influencia que estas lenguas puedan ejercer entre sí.

Para Gorostiza, “formar una tradición literaria en México” era algo que tenía que hacerse, y esto tenía que hacerse no solamente considerando una raíz indígena, como proponían algunos intelectuales de la época, sino pensando en una “literatura propia de significación universal”,²¹ como menciona en “Hacia una literatura mediocre”, donde llega al extremo de afirmar que no existe una tradición literaria mexicana. Tal vez sea ésta una de las razones por las cuales se presta tanto interés al rescate de la poesía de Sor Juana Inés de la Cruz entre los integrantes del grupo Contemporáneos.

En este sentido, cuando Gorostiza dice que: “Durante los trescientos años de la dominación española, corre la poesía de México por un solo tranquilo cauce. El cauce clásico español. Sin embargo, no en él, dentro de él, sino al margen, con menos ímpetu”,²² podemos entender que este menor ímpetu implica una menor modificación a la tradición –en su sentido más amplio, o universal–, en tanto que no modifica la corriente profunda de su cauce –lo que sería deseable, como proponía Eliot–. Siguiendo esta perspectiva, podemos observar que las influencias entre una y otra literaturas particulares son importantes para el enriquecimiento

¹⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁰ T. S. Eliot, “The Music of Poetry” in *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, London, 1957, p. 37.

²¹ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 152.

²² *Ibid.*, p. 176.

del gran cauce de la literatura universal –como ya lo veían los autores del clasicismo y de la ilustración francesa. Las lenguas literarias romances se ensayaron sobre el latín y posteriormente, entre ellas, mediante la traducción de textos ejemplares: las obras de Goethe, de Shakespeare, de Dante, de Cervantes fueron traducidas e imitadas por su gran valor expresivo, por la flexibilidad que aportaban a la lengua receptora.

Para el México de Gorostiza esta actitud universalista –o europeizante, como le llamaban en la época– implicaba una gran osadía, ya que se vivían momentos de una consolidación nacional posrevolucionaria en que lo mexicano quería, más que explicarse como parte de una tradición universal, deslindarse del ombligo español. Los escritos de Gorostiza nos muestran una actitud moderna y un deseo de hacer suyo el gran caudal de la literatura de otras lenguas para enriquecer la lengua y literatura mexicanas.

La tradición que cultiva Gorostiza, por lo tanto, es la misma que cultiva T. S. Eliot, y es de esta fuente cosmopolita que ambos beben para concebir sus poemas. Las influencias que reciben no se limitan a las emanadas de obras de su país y lengua de origen, sino a las de obras clásicas de la literatura universal y obras modernas, cada vez mejor difundidas. Gorostiza escribe así en su prólogo a la traducción de *Maya* de Simón Gantillon que: “*Maya* es innegablemente una obra de su época y se podría, por tanto, advertir en ella influencias secundarias de algunos dramaturgos contemporáneos, pero creemos que no son decisivas y que mejor que influencias se pueden considerar como los resultados comunes que se obtienen frecuentemente cuando toda una generación trabaja en la misma cantera”.²³ Esto mismo puede asegurarse de los poemas extensos de José Gorostiza y T. S. Eliot, y de los de Paul Valéry, Rainer Maria Rilke y Fernando Pessoa, entre otros, que, aunque alejados por la geografía y la lengua, provienen de “la misma cantera”.

²³ José Gorostiza, *Prosa*, *op. cit.*, p. 22.

Lecturas en lengua española

El grupo de lecturas en lengua española es el más vasto e importante para la formación poética de José Gorostiza. Los clásicos españoles, los poetas modernistas de Hispanoamérica, la generación española del 27 y los poetas mexicanos de todos los tiempos están presentes en las repisas de su biblioteca y en los versos de *Muerte sin fin*.

Entre los libros de juventud del poeta encontramos tres de Federico García Lorca.²⁴ No se debe menospreciar la influencia que pudo haber tenido García Lorca en la obra de Gorostiza. Aunque en su biblioteca sólo encontramos los poemas, que habrán contribuido a la educación de su oído musical, la prosa de Lorca, muy difundida en la época juvenil de Gorostiza, también pudo haber llegado a sus manos con sus reflexiones sobre el problema del poema extenso, como veremos en el capítulo siguiente. Otro autor español muy leído por Gorostiza desde temprana edad fue Juan Ramón Jiménez, modelo generacional, cuya importancia ha sido señalada en varias ocasiones por la crítica. En Gorostiza se advierte un gusto por los motivos juanramonianos, además de una admiración por su dominio del ritmo, que, al igual que García Lorca, Gorostiza pudo aprender directamente de la tradición popular española, perceptible sobre todo en sus *Canciones para cantar en las barcas*. Pero sería, sobre todo, la preocupación de Juan Ramón Jiménez por la poesía pura, la que habría interesado a Gorostiza. La influencia de Juan Ramón, así como la de algunos autores del 27, como Guillén o, por qué no, Gerardo Diego,²⁵ será decisiva para construir los presupuestos de lo que vendría a ser la poética subyacente al poema extenso. Estos autores fueron leídos por Gorostiza en

²⁴ 1) Federico García Lorca, *Libro de poemas*, Imprenta Maroto, Madrid, 1921; 2) Federico García Lorca, *Primer romancero gitano 1924-1927*, Revista de Occidente, Madrid, 1928; 3) Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Ediciones Ulises, Madrid, 1931. Todos los ejemplares contienen la firma de Gorostiza. No presentan marcas de lectura, pero los años de edición indican que pertenecen a sus lecturas de juventud.

²⁵ Gerardo Diego, como García Lorca, también dedica un ensayo al rescate de la poesía de Góngora, en que no olvida referir al entonces influyente músico Richard Wagner: "Un escorzo de Góngora" en *Revista de Occidente*, dirigido por José Ortega y Gasset, Madrid, Año II, No. VII, Enero, 1924, pp. 76-89.

años cruciales para su formación –cuando trabajaba en Salubridad²⁶– por lo que es imposible subestimar su importancia.

Xavier Villaurrutia, refiriéndose a las *Canciones para cantar en las barcas* de Gorostiza dice que “Crítico de sí mismo sabe, como Juan Ramón Jiménez, tocar su poema hasta la rosa” con lo que quiere decir, como explica unas líneas antes, que “en vez de espontaneidad, sus poesías acusan pureza y deseo de perfección”.²⁷ Jorge Cuesta también encuentra en las *Canciones* de Gorostiza la presencia de Juan Ramón Jiménez, aunque agrega la de Salvador Díaz Mirón y la de Enrique González Martínez: “Se adivinan allí en efecto – porque tan filtradas–, tan depuradas están que se adivinan y no se descubren, la gracia disciplinada de Díaz Mirón (que es la más accidental y la menos visible), la sonoridad didáctica y el amor al símbolo de González Martínez y de Juan Ramón Jiménez la sintaxis estricta y la idea reflexiva y recogida en círculos concéntricos”.²⁸ Cuesta advierte sin embargo la distancia que existe entre ambos poetas cuando comenta la pureza a que aspiran: en Juan Ramón sería “apurada y estricta, a fuerza de atención sobreaguda y de oído neurasténico – pureza de cifra, adentro de la lógica, que éste es el “hacia adentro” suyo–; mientras que Gorostiza camina hacia la visión pura, límpida como la imaginación del cuento de hadas.”²⁹

Hacia las primeras décadas del siglo XX aparece un renovado interés por algunos autores del Barroco como Góngora –seguramente debido al tricentenario de su muerte– y Sor Juana, quienes habían pasado por un largo periodo de olvido, o tal vez sólo de incompreensión. El redescubrimiento de estos autores por los poetas españoles del 27 y la generación mexicana de Contemporáneos se hace a la luz del siglo, y su reconocimiento en ellos se explica, principalmente, como señala Anthony Stanton en su ensayo “Sor Juana entre los

²⁶ Torres Bodet escribe sobre el Gorostiza de esa época que: “Su alma no se había fabricado aún el sistema de pensamiento que le permitió descifrarse en el espejo de Monsieur Teste”. Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2ª. ed., México, 1995, p. 292.

²⁷ Xavier Villaurrutia, “Un poeta” en *Crítica sin fin*, *op. cit.*, p. 24.

²⁸ Jorge Cuesta, *Obras*, *op. cit.*, tomo 1, p. 112.

²⁹ *Ibid.*, p. 111.

Contemporáneos”,³⁰ por un cambio en el gusto estético, propiciado primero por el simbolismo y el modernismo y en seguida por las vanguardias.³¹ Sin dejar de lado el atractivo de la sintaxis barroca y el uso de la alegoría, será la forma en silva de los poemas mayores de Sor Juana y de Góngora y el flexible uso de la versificación en el teatro de la monja mexicana, como veremos en los capítulos siguientes, lo que pudo interesar a Gorostiza para la creación de su poema extenso. Importante también para la escritura de *Muerte si fin* fue la poesía del renacimiento español, como la del asceta Fray Luis de León;³² pero sobre todo la de los místicos San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús.³³

Tal vez la influencia menos discutida de la poesía de Gorostiza, aunque siempre mencionada, es la de los propios autores mexicanos. Sobre esta influencia *Las cien mejores poesías (líricas) de México*, escogidas por Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Ritter y Alberto Vázquez del Mercado (México, Porrúa Hnos., 1914), encierran un tesoro. Varios de los poemas de este libro, que se conserva en la biblioteca de Gorostiza, se encuentran subrayados y con notas del puño del poeta. En estas notas, se manifiesta no sólo el estudio comparado —al que ya aludimos—, sino también la atención que presta el poeta a las singularidades de la versificación y entonación. Gorostiza encuentra, por ejemplo, a González Martínez³⁴ y a Urbina³⁵ en el poema “Pax animae” de Manuel Gutiérrez Nájera; donde Nájera

³⁰ En: *Crítica sin fin*, op. cit., pp. 279-280.

³¹ Stanton recuerda que Ermilio Abreu Gómez publica la primera edición moderna de “Primero sueño” en el número 3 de la revista *Contemporáneos* (agosto de 1928). *Ibid.*, p. 281. Villaurrutia, más tarde, editará sus sonetos: *Sonetos de Sor Juana Inés de la Cruz*, Ediciones de La Razón, Colección de clásicos agotados, México, 1931; y sus endechas: *Endechas de Sor Juana Inés de la Cruz, 1651-1695*, Taller, México, 1940. En la biblioteca de Gorostiza se encuentra un libro de Luis G. Urbina, *La vida literaria de México*, en que el interés por Sor Juana se manifiesta con algunas marcas al margen de fragmentos dedicados a la poetisa, uno de ellos señala lo siguiente: “Y este curioso afán experimental lo lleva a los versos también; hace combinaciones métricas, alteraciones prosódicas de mucho atrevimiento”. Este rasgo de la poesía de Sor Juana habrá sido de particular interés para Gorostiza, y volveremos a él en el capítulo tercero de este trabajo. Ver: Luis G. Urbina, *La vida literaria de México*, Imprenta Sáez Hermanos, Madrid, 1917, p. 78. El libro tiene muchos subrayados y comentarios al margen.

³² En la biblioteca de Gorostiza se encuentra el volumen siguiente: Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*, Tomo I: edición, prólogo y notas de Enrique de Mesa, Casa editorial Calleja, Madrid, 1917.

³³ También en la biblioteca encontramos, de Santa Teresa, *Las moradas*, introducción de Tomás Navarro Tomás, Clásicos Castellanos/ Ediciones de La lectura, Madrid, 1910. Subrayados en la introducción.

³⁴ *Las cien mejores poesías (líricas) de México*, escogidas por Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Ritter y Alberto Vázquez del Mercado, Porrúa Hermanos, México, 1914, p. 249.

³⁵ *Ibid.*, pp. 250-251.

usa la: “admiración como en González Martínez”.³⁶ También encuentra a Lope en el “Momento musical” de Manuel de la Parra;³⁷ a Calderón de la Barca en el poema “Canción a la vista de un desengaño” de Matías de Bocanegra (s. XVII)³⁸ y a Góngora en “Ratos tristes” de Manuel de Navarrete (1768-1809): “Llega del año la estación más cruda / ... / cuando helada quedó mi edad florida”³⁹ ¿No será importante buscar también las influencias de quien así anduvo en busca de ellas?

Salvador Díaz Mirón a quien Alfonso Reyes llegó a nombrar el “Góngora mexicano”⁴⁰ también figura en este libro de *Las cien mejores poesías (líricas) de México* con su poema “Sursum”, que presenta abundantes subrayados. Escrito en endecasílabos (mayormente acentuados en 4-8 y 10, tipo sáfico, siguiendo a Navarro Tomás⁴¹), “Sursum” debió ser un poema inspirador para José Gorostiza, sobre todo si atendemos al tema. Gorostiza en sus “Cauces de la poesía mexicana” nos hace reconocer una diferencia entre los románticos y los contemporáneos: “[...] Y, por fin, la nueva poesía de la muerte, ¿No es claramente una restauración del gusto romántico de otros días que, en otro tono, exaltaba también las miserias del hombre?”⁴² ¿A qué poesía se refiere con la “nueva poesía de la muerte”? Si no a la de Villaurrutia, imaginamos que a la suya propia –entre los amigos del grupo también hablaban de México como el país de la muerte⁴³–. De hecho, el gran poema de la muerte, *Muerte sin fin*, es en efecto ese poema que canta en “otro tono”, esto es, con otra entonación e intención,

³⁶ Ver anexo I, en la sección de textos con subrayados o marcas de lectura.

³⁷ *Ibid.*, p. 324.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁰ “Pasado inmediato” en *Obras completas de Alfonso Reyes*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, 1997 (1960), tomo XII, p. 202.

⁴¹ Tomás Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos: Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Editorial Ariel (Letras e ideas), Barcelona, 1982 (1973).

⁴² José Gorostiza, *Prosa*, *op. cit.*, p. 178.

⁴³ Ver, por ejemplo, la carta de Pellicer a Gorostiza del 12 de julio de 1928 en el *Epistolario (1918-1940)*, liminar de Guillermo Sheridan, edición y notas de Guillermo Sheridan, María Isabel Torre de Suárez y María Isabel González de la Fuente, Conaculta (Memorias Mexicanas), México, 1995, p. 210. Villaurrutia en alguna ocasión se refiere a Gorostiza y a Ortiz de Montellano diciendo: “Pues bien, en un momento dado aparecen en boca de dos poetas los temas de la muerte, ya de una manera más concreta, como que se anticipaban y preludiaban a otros poetas mexicanos”. Villaurrutia, *Obras*, prólogo de Ali Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Ali Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, 2ª. ed. aumentada, 1966, p. 772.

las mismas miserias del hombre que, por ejemplo, declama Salvador Díaz Mirón en su poema “Sursum”, o suavemente llora Enrique González Martínez en su poemario *Ausencia y canto*.

Aunque la influencia de Díaz Mirón no se limita a este poema sólo. Otros poemas, como el “Gris de perla”, contenido en *Lascaas*, debieron fascinar al poeta, porque en los poemas de *Lascaas* Díaz Mirón da un giro en su estilo que lo aleja del romanticismo. En los poemas de Mirón podemos encontrar además del léxico, ciertas ideas que rondan el poema mayor de Gorostiza. “Sursum” podría, de hecho, ser considerado un antecedente significativo de *Muerte sin fin*, no sólo por el coincidente uso de palabras y la semejanza de sus motivos – como el vaso, el andar por el lodo, la muerte por fuego y renacimiento del fenix, entre otros–, sino porque adelanta la preocupación del poeta por el poema mismo. Es un poema que habla sobre el quehacer del poeta: “el vate, con palabras de consuelo / debe elevar su acento soberano / y consagrar, con la canción del cielo / no su dolor sino el dolor humano!” –los dos últimos versos subrayados por Gorostiza–. El tono romántico es personal, y frente a él, el tono del poeta moderno es impersonal.

Este cambio de sensibilidad que va del romanticismo al posmodernismo se ve reflejado en un cambio de música que acerca, por un lado, el verso a la prosa, en tanto que busca ritmos coloquiales; aunque por otro lado lo aleja, al desencajar la sintaxis usual del discurso narrativo. Lo que las palabras dicen en cada poema nos llega por correspondencias y tamizado por los elementos musicales del poema, como el ritmo y la melodía, que siguen una intención particular –o emoción, como diría Eliot–. En el poema de Díaz Mirón tenemos al bardo que canta las desdichas de cantar el poema y en Gorostiza al poema cantando su propia desdicha; en el primer caso el sujeto es el poeta, en el segundo el sujeto es ambiguo. En el segundo se introduce en el poema un sufrimiento sin particularizar la anécdota que da origen al sentimiento y por tanto el sentimiento que se expresa es vago, como lo son los sentimientos expresados por la música.

En el caso de Enrique González Martínez sucede algo parecido. Los temas, los motivos, el léxico de González Martínez también están presentes en Gorostiza y su versificación melodiosa y variada habrá sido un ejemplo valioso, porque siempre se adecua al sentimiento. En la biblioteca de Gorostiza encontramos tres poemarios de González Martínez: *La hora inútil* de 1916, *Las señales furtivas* de 1925 y *Ausencia y canto* de 1937. Entre la abundante obra de González Martínez, hemos escogido sólo un par de ejemplos para mostrar algunas afinidades entre ambos poetas. En el poema “El condenado”, que forma parte de *Ausencia y canto* –libro más próximo a *Muerte sin fin* considerando la fecha de su composición–, escrito en endecasílabos –con predominio de versos sáficos–, exceptuando dos heptasílabos que aparecen correspondientemente al inicio de la primera y segunda estrofas, hay una estrofa que invariablemente nos lleva a pensar en *Muerte sin fin*:

ser diamantino vaso de agua pura,
y en ella hundido el milagroso tallo
de una flor de divina arquitectura;⁴⁴

Tanto las palabras que utiliza como la imagen que invoca le dan a esta estrofa ese aire de familia que existe entre el padre y el hijo. El pasaje de *Muerte sin fin* que recordamos es el siguiente:

¡Mas qué vaso –también– más providente
éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así, en heroica promisión, se enciende
como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual.
una rotunda flor
de transparencia al agua,
un ojo proyectil que cobra alturas

⁴⁴ Enrique González Martínez, *Obras*, El Colegio Nacional, México, tomo II, 2ª. ed., 1995 (1971), p. 166.

y una ventana a gritos luminosos
sobre esa libertad enardecida
que se agobia de cándidas prisiones!⁴⁵

El contexto ayuda a reforzar la semejanza, dado que en el poema de González Martínez lo que se evoca es el poeta y la poesía –tal como en el “Sursum” de Díaz Mirón–. Pero lo más asombroso no es sólo encontrar esta familiaridad entre un poema y otro, sino ver en un solo pasaje de *Muerte sin fin* la convergencia de poemas de épocas tan diversas como el que acabamos de mencionar y, por ejemplo, el poema “A un artista” incluido en *La hora inútil*, donde podemos leer:

¡No desmayes! ¡No tiembles!... La idea
desprovista de forma gallarda
que en el fondo del pecho se agita
como pájaro preso en la jaula,
no por siempre en oscuras prisiones
hundirá sus estériles ansias...
¡Cuando suene la hora, al espacio
tenderá, como el cóndor, las alas!⁴⁶

Hay ecos más claros tal vez, como el “de andar a tientas de uno a otro lado”,⁴⁷ del poema “La carrera” en *Ausencia y canto*, en el ya adivinado “mi torpe andar a tientas por el lodo” del poema de Gorostiza, pero volveremos a estas “largas cintas de sorpresas” hacia el capítulo último. Una práctica parecida la encontramos en T. S. Eliot, quien interiorizaba a tal punto los ritmos de otros poetas que sus versos aparecían de manera espontánea, como si fueran ya de su propia pluma; aunque en Eliot la semejanza en el ritmo y a veces el casi idéntico repetirse de un verso, parezca hacerse de manera más deliberada que en Gorostiza.

⁴⁵ José Gorostiza, *Poesía y poética*, op. cit., pp. 65 y 66. El subrayado es nuestro.

⁴⁶ Enrique González Martínez, *Obras*, op. cit., tomo I, p. 33. El subrayado es nuestro.

⁴⁷ Enrique González Martínez, *Obras*, op. cit., tomo II, p. 176.

Ramón López Velarde⁴⁸ es tal vez el poeta más importante para la generación de los Contemporáneos. Fue con él que esta generación aprendió una nueva voz para expresar lo mexicano. José Gorostiza le dedica dos ensayos a este autor, uno en 1924 y otro en 1963,⁴⁹ lo que parece inusitado, si recordamos que Gorostiza escribió poco y que normalmente nunca volvía al mismo autor, aunque siempre volvía a los mismos temas. En el primer ensayo, al indagar el origen de lo *raro* –como él dice– en la obra de Velarde, Gorostiza parece encontrar lo que T. S. Eliot encontró en los poetas metafísicos ingleses:⁵⁰ “el adjetivo inadecuado o la imagen violenta.”⁵¹ Gorostiza describe este uso de la imagen violenta en el siguiente trecho de Ramón:

En mis andanzas callejeras
del jeroglífico nocturno,
cuando cada muchacha
entorna sus maderas,
me deja atribulado
su enigma de no ser
ni carne ni pescado.⁵²

Sobre el que explica: “en los días de vigilia debemos no comer carne, mas, si la comemos, será preciso abstenerse del pescado. ¿Podríamos saltar de ese precepto cristiano a la calidad de una doncella?”⁵³

⁴⁸ Los libros de López Velarde, y sobre él, que se encuentran en la biblioteca de Gorostiza son los siguientes: 1) Ramón López Velarde, *El don de Febrero y otras prosas*, prólogo y recopilación de Elena Molina Ortega, Imprenta Universitaria, México, 1952. 2) *Obras Completas*, Editorial Nueva España (Colección Atenea), México, 1944. 3) *La suave Patria*, comentario final de Francisco Monterde, grabados en madera de Julio Prieto, Imprenta Universitaria, México, 1944. 4) *La sangre devota*, Ediciones R. Loera y Chávez, México, 1941. Todo subrayado y anotado al margen. 5) *Al Son del Corazón. Poemas*, Talleres tipográficos de Alfredo del Bosque, México, 1932. 6) Pablo Neruda, Gustavo Ortiz Hernán y Guillermo Atías, *Presencia de Ramón López Velarde en Chile*, talleres de la Editorial Universitaria, Santiago, 1963. Con dedicatoria de Pablo Neruda.

⁴⁹ “Ramón López Velarde y su obra” (1924) y “Perfil humano y esencias literarias de Ramón López Velarde”, ambos presentes en *Prosa, op. cit.*

⁵⁰ Ver: T. S. Eliot, “The Metaphysical Poets” (1921) en *Selected Prose of T. S. Eliot, op. cit.*, pp. 59-67. No sería difícil pensar que Gorostiza ya hubiera leído este ensayo cuando escribió su texto sobre López Velarde.

⁵¹ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 107.

⁵² *Idem*. Estos versos de López Velarde presentan una enorme semejanza con una conocida letrilla anónima de la época del Siglo de Oro español, que comienza “Caracoles me pide la niña / y pídelos cada día”, en que aparece esta confusión entre lo que es carne y pescado y por tanto puede o no ser comido durante la Cuaresma. Ver: *Poesía Lírica del Siglo de Oro*, edición de Elías L. Rivas, Rei/México (Letras Hispánicas), México, 1990, p. 191.

Lo que, por otra parte, Gorostiza descubre en su segundo ensayo sobre López Velarde, aunque ya había tocado el tema en el primero, es que: “Sus imágenes más conmovedoras, sus renglones mejor dibujados, su inspiración más cierta, todo ello emana de la contemplación y del ambiente”.⁵⁴ Y agrega que lo que encuentra en este ambiente –la casa de Jerez, el brocal del pozo, la torre de la iglesia: “esta aparente utilería, a la que muchos no han querido conceder sino el valor de una parafernalia insignificante, formaba parte intrínseca del poeta, como su sangre, como su religión, como su patria”.⁵⁵ Parece extraño que Gorostiza ponga tanto énfasis en esto, porque *Muerte sin fin* es un poema que, salvo fragmentariamente, carece de ambiente, pero no así las *Canciones*, ni los poemas que preparaba “con fondo de feria”⁵⁶ que estarían llenos de esta parafernalia, además de tener estos apuntes una influencia eliotiana significativa y bien perceptible.

Pero Gorostiza no sólo acude a textos literarios como fuentes de inspiración. Los intertextos de los poemas de Gorostiza son tan variados como los de Eliot, quien, en su momento, se sintió obligado a incluir una serie de notas explicativas a su poema *The Waste Land*. Estas notas remiten a las fuentes que alimentaron no sólo algunos fragmentos de su poema, sino la idea general en la que se basa, por lo que se han tomado indispensables para el lector. Semejantes notas no fueron elaboradas por Gorostiza, por lo que lamentamos, como él mismo lamentó –en el caso de López Velarde– que: “la crítica no disponga de más datos sobre su formación cultural que aquéllos que se pueden desprender de un riguroso análisis de su obra”,⁵⁷ porque el lector tiene que encontrar por cuenta propia las referencias a que alude el poema. Una de estas referencias, que retomaremos en el último capítulo, se encuentra, nos parece, en *Las florecillas de San Francisco*, título presente en la lista de libros de la biblioteca

⁵³ *Ibid.*, p. 108.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Ver: José Gorostiza, *Poesía completa*, op. cit., p. 213.

⁵⁷ José Gorostiza, *Prosa*, op. cit., p. 204.

de Gorostiza. En el capítulo VIII de las *Floreccillas de San Francisco*,⁵⁸ se cuenta “Cómo San Francisco enseñó al hermano León en qué consiste la alegría perfecta;” los poemas tercero y cuarto de la primera sección de *Muerte sin fin* parecen referirse directamente a la alegría de esta historia –una alegría que, paradójicamente, es producto del más intenso sufrimiento. La pista para llegar a las *Floreccillas* es la alusión a San Francisco y la mención de la alegría, el resto es la presencia del título en su biblioteca. Otra referencia que no podemos dejar de mencionar, por su papel central para la lectura de *Muerte sin fin*, es La Santa Biblia –título que aparece en español en la lista de libros de la biblioteca de Gorostiza, por lo que suponemos que el poeta leyó y citó una versión española–, de la que provienen los epígrafes del poema, focos que iluminan todo el texto.

Lecturas en lengua francesa

La poesía francesa cumple un papel fundamental, durante el paso del siglo XIX al siglo XX, para entender la conformación de las poéticas modernas y, entre ellas, las del poema extenso moderno. Todo llegaba a Francia, y de Francia todo salía: era la vanguardia poética de la época y cualquier autor interesado en crearse un estilo propio, cualquier autor joven, como diría T. S. Eliot, se veía atraído a este palco de innovaciones: “And at that stage [1908], Poe and Whitman had to be seen through French eyes”.⁵⁹

⁵⁸ Las *Floreccillas* fueron escritas hacia la segunda mitad del siglo XIV por un autor anónimo, y presentan una recopilación de anécdotas relacionadas con la vida del Santo de Asís. No encontramos la edición que habrá leído Gorostiza; la que aquí consultamos es la siguiente: *Floreccillas de San Francisco y de sus compañeros y Consideraciones sobre las llagas*, ilustraciones de José Segrelles y José Benlliure, introducción, traducción y notas de Lázaro Iriarte, O.F.M.Cap., texto tomado de: *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época*, edición preparada por José Antonio Guerra, o.f.m., Biblioteca de Autores Cristianos (BAC 399), Madrid, 1998, 7ª edición (reimpresión), pp. 795-930, en: <http://www.franciscanos.org/floreccillas/menu.html>; capítulo VIII: <http://www.franciscanos.org/floreccillas/floreccillas02.htm> (consultado el jueves 5 de junio de 2008 a las 2:25 hs.)

⁵⁹ T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*, edited by Christopher Ricks, Harcourt Brace & Company, U.S.A., 1996, p. 388.

Entre los poetas franceses, Paul Valéry, autor del celebrado poema *Le Cimetière marin* y de las reflexiones de *Monsieur Teste* —que Gorostiza tradujo—,⁶⁰ fue especialmente importante para la formación literaria de José Gorostiza, como atestiguan tanto los títulos⁶¹ incluidos en la lista de libros que habrán pertenecido a su biblioteca, como los cuatro ejemplares⁶² que hemos podido consultar de su biblioteca. Son raras las ocasiones en que Gorostiza, ya sea en sus cartas o en sus ensayos, nos da noticia de sus lecturas, casi siempre hay que recurrir a datos proporcionados en entrevistas o a las cartas y textos de sus amigos y colegas para confirmar las especulaciones; pero en el caso de Valéry la lectura es evidente, sobre todo cuando se trata de *Monsieur Teste*.

En una carta a Villaurrutia, con fecha del 7 de enero de 1936, Gorostiza dice lo siguiente: “Usted tiene razón, esa insistencia mía en echar luz sobre los movimientos confusos que nos vienen del dios y de la piedra y de la planta que somos aún, ese amor necio por lo meridiano que yo aprendí en parte en *Monsieur Teste* y en parte en Jorge Cuesta —¡Jorge Cuesta meridiano, válgame dios!—, si, eso es lo que ha matado en mí a la poesía, no le quepa a usted duda”.⁶³ La claridad mata la poesía dado que la poesía “medra”, como indica el propio Gorostiza unas líneas antes, “en esas zonas oscuras del alma”. Una hermosa carta cuyo tema —si es que las cartas tienen tema— es la creación poética. En esta carta Gorostiza revela —si bien de manera paradójica— su voluntad de escribir, y *Muerte sin fin* parece asomarse ya entre sus palabras. El pesimismo que Gorostiza exteriorizaba cada vez que se refería a su capacidad de creación escondía en realidad la gran empresa de su meridiano poema.

⁶⁰ Entre los papeles inéditos que conserva la familia del poeta se encuentra una traducción de *Monsieur Teste* que incluye: “Extractos del Log-book del señor Teste”; “Carta de la señora Emilia Teste” y “Carta de un amigo”.

⁶¹ Los títulos son los siguientes: *Literatura* en traducción de Ricardo de Alcázar; *Introducción a la poética*, traducido por Ricardo de Alcázar; *El cementerio marino*; *Et la métaphysique*; *Poésies*; *L'idée fixe*; *Variété*; *Variété II*; *Monsieur Teste*; *La Jeune Parque*; *Entretiens sur Goethe*; *Eupalinos ou l'Architecte précédé de L'Amé et la Danse*.

⁶² 1) Paul Valéry, *La Jeune Parque*, Gallimard, Paris, 1927. Este libro tiene autógrafo de Gorostiza. 2) *Introducción a la poética*, traducción de Ricardo de Alcázar, Ediciones de la Nueva Voz, México, 1938. 3) *Literatura*, traducción de Ricardo de Alcázar, Edición íntima, México, 1933. Contiene varios subrayados. 4) Paul Valéry, *L'idée fixe*, Gallimard, Paris, 1934. Como podemos apreciar, no todos los títulos enlistados se conservan en la biblioteca.

⁶³ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, op. cit., p. 337.

La referencia a Monsieur Teste en el contexto anterior apunta hacia la causa de la esterilidad o, en otras palabras, hacia el silencio del escritor, tan alabado por Jorge Cuesta. El silencio sería una especie de fin último de la poesía: un horizonte inalcanzable de pureza que, como decía el propio Gorostiza: “si se expresa deja de ser puro y si no se expresa deja de ser arte”.⁶⁴ Escribe Jaime Torres Bodet a Gorostiza desde Buenos Aires el 20 de septiembre de 1934: “No había inventado aún el Abate Brémond la patraña de la lírica pura, pero ya nos remordía la conciencia aquella otra, tan “fin de siglo”, del arte por el arte y, si no nos lanzábamos los tinteros a la cabeza (no los usábamos), sí podemos decir que nos prestábamos uno a otro la estilográfica para corregir, en el mismo ángulo del mismo incómodo velador, un parecido poema posmodernista, en que tú buscabas una mayor perfección de forma y me afanaba yo por escapar de una vieja y demasiado libresca actitud de “subjetivismo ...”⁶⁵ Bodet reconoce en Brémond el punto culminante de una tradición que habría comenzado con el esteticismo, lo que resulta un trazo paralelo, como veremos en seguida, al que realiza T. S. Eliot para describir esta misma tradición.

Paul Valéry, quien de alguna manera impuso la moda del poeta como crítico, como antes Baudelaire había suscitado la del poeta maldito, se preocupó intensamente con lo que podríamos llamar el proceso de la escritura; a tal grado le preocupó este asunto, que no sólo aparecía en sus textos de reflexión en prosa, sino que fue además parte integral de su poética. Es precisamente esta conciencia del lenguaje y del propio proceso de creación, este volcarse del poema sobre sí mismo, lo que creemos que atrajo la atención de tantos artistas contemporáneos de Valéry, como T. S. Eliot y José Gorostiza.

T. S. Eliot, quien conoció y trató a Valéry, escribió varios textos dedicados a su poesía y a su pensamiento,⁶⁶ entre ellos uno intitolado “From Poe to Valéry”⁶⁷ en que expone en qué

⁶⁴ José Gorostiza, “El teatro de orientación” en *Prosa, op. cit.*, p. 27.

⁶⁵ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, *op. cit.*, p. 317

⁶⁶ Para una idea más amplia sobre lo que escribió Eliot sobre Valéry ver: James Torrens, “T. S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry” en *Comparative Literature*, vol. 23, no. 1, Winter, 1971, pp. 1-17.

⁶⁷ T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and Other Writings*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1965.

sentido la influencia de Poe lleva a Valéry hacia este camino de conciencia del lenguaje, que tanto habrá influido a los Contemporáneos, y a lo que considera el callejón sin salida de la poesía pura. Eliot señala en este ensayo que Baudelaire, Mallarmé y Valéry: “represent the beginning, the middle and the end of a particular tradition in poetry”.⁶⁸ Y que esta tradición involucra: “the development and descent of one particular theory of the nature of poetry through these three poets and it is a theory which takes its origin in the theory, still more than in the practice, of Edgar Poe”.⁶⁹ Cada uno de estos poetas, explica Eliot, se sometió a la influencia de Poe, quien los lleva a: “the most original development of the aesthetic verse made in that period as a whole”.⁷⁰ Lo que Poe con sus ensayos –sobre todo *The Philosophy of Composition*– habrá sugerido a Valéry, según indica Eliot, es: “a method and an occupation – that of observing himself write”.⁷¹ Cabe mencionar que Eliot no considera a Poe un gran poeta, entre otras cosas por su uso descuidado del lenguaje, y que esto lo lleva a reflexionar sobre esta cuestión interesantísima que alberga los procesos de lectura y aprehensión que llamamos influencia: ¿Cómo es posible que el sutil espíritu que encontraron estos escritores franceses en Poe haya pasado desapercibido para sus lectores en lengua inglesa? Su respuesta –aunque apenas se detiene en ello– es referir un simple error de lectura: los franceses encontraron en Poe algo que Poe no tiene. Es curioso que también los latinoamericanos tendamos a leer a Poe como los franceses.

Valéry expone esta misma genealogía en un ensayo semejante al de Eliot, escrito varios años antes con motivo de una conferencia dictada el 17 de mayo de 1924 en la Sociedad de Cursos y Conferencias de Madrid. El ensayo, “Baudelaire y su descendencia”,⁷² fue publicado en la *Revista de Occidente*,⁷³ y contiene, entre definiciones de romanticismo y

⁶⁸ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

⁷² En *Revista de Occidente*, año. II, no. XII, Madrid, junio de 1924, pp. 261-290.

⁷³ Esta importante publicación española, dirigida por Ortega y Gasset, fue muy leída entre los Contemporáneos y Gorostiza alude a ella en varias ocasiones. Sabemos por Torres Bodet que Villaurrutia fomentó la lectura de la *Revista de Occidente* entre quienes, hacia 1924, trabajaban en el Departamento de Salubridad, entonces a cargo

clasicismo –que tanto llamaron la atención de Gorostiza⁷⁴–, las mismas ideas que Eliot subraya en su ensayo sobre Valéry: el poeta crítico, la longitud del poema, lo poético –que sintetiza en lo abstracto y musical– y la poesía absoluta, la arquitectura del poema; todo tiene su lugar en este ensayo que llega a México en uno de los momentos más fecundos del grupo de los Contemporáneos.

Lo importante, en todo caso, es que Eliot, tal como Gorostiza, encuentra en estos poetas franceses, cuyo camino comienza con Poe y culmina con Valéry, o en el caso mexicano, siguiendo a Torres Bodet, comienza con el esteticismo y culmina con Brémond –lo que implica sólo un leve estiramiento de la misma línea–, varias ideas sobre la poesía que impulsaron el desenvolvimiento de sus propias ideas poéticas, sobre todo cuando pensamos en la noción de poema extenso –como veremos en el capítulo siguiente–, también discutido por Eliot en el ensayo arriba mencionado.

Creemos importante señalar todavía que en México, como bien hace notar Anthony Stanton en su lúcido ensayo “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”,⁷⁵ la discusión sobre “poesía pura”, que por cierto habrá entrado a México vía la *Revista de Occidente*,⁷⁶ giraba en torno a cinco versiones distintas –la de Valéry, la de Brémond, la de algunos movimientos de vanguardia, la de Juan Ramón Jiménez y la de José Ortega y Gasset– que lejos de excluirse entre sí, muchas veces aparecían combinadas y con algunas tendencias: “Creo que varias están presentes en diferentes medidas en distintos poetas, pero hay un claro deslizamiento cronológico en los años veinte del polo de Juan Ramón Jiménez en el primer lustro, en coexistencia con elementos cubistas (en Villaurrutia, por ejemplo) o con elementos

del Doctor Gastélum, entre ellos José Gorostiza. Ver: Jaime Torres Bodet, “Tiempo de arena” en *Obras escogidas, op. cit.*, p. 293.

⁷⁴ Tanto lo inquietó esta cuestión que cuando llega a Londres se sorprende al descubrir que “Nuestras congregaciones y disgregaciones alrededor de ideas tales como lo romántico, lo clásico, lo vanguardista, no se efectúan aquí.” Ver carta de Gorostiza a Genaro Estrada, lunes 6 de octubre de 1927 en: *Epistolario (1918-1940), op. cit.*, p. 151.

⁷⁵ En: Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (Editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994, pp. 27-43.

⁷⁶ Stanton menciona que la *Revista de Occidente* publica en 1926 un artículo de Fernando Vela llamado “La poesía pura (Información de un debate literario)”. Ver: Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (Editores), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica, op. cit.*, p. 30.

neopopulares (en Gorostiza, por ejemplo), hacia el creciente predominio de la versión más intelectual de Valéry en el segundo lustro y, en algunos casos, después”.⁷⁷ *Muerte sin fin*, en efecto, parece inspirado por la versión más intelectual de Valéry.

Alfonso Reyes se refirió en alguna ocasión a *Muerte sin fin* como: “nuestro *Cementerio marino*”.⁷⁸ Conocía Reyes, con seguridad, la asiduidad con que Gorostiza leyó a Valéry, y su aseveración se habrá debido al comparable afán de perfección —¿o pureza?— que persiguen ambos autores. Pero, en realidad, tal vez haya influido más en Gorostiza la lectura de *La Jeune Parque*, poema extenso, por cierto, y oscuro, en que podemos encontrar que, como ya señalara Mordecai S. Rubin en su estudio sobre *Muerte sin fin*: “*La Jeune Parque* podría haber servido como modelo para *Muerte sin fin* en lo de la construcción.”⁷⁹ No cabe duda que tanto *Le Cimetière marin* como *La Jeune Parque* y todavía “*Narcisse parle*” y “*Fragments du Narcisse*” fueron fuentes de inspiración para el autor de *Muerte sin fin*. Sin embargo, como mencionaremos en el apartado de lecturas alemanas, creemos que el poema de Gorostiza se acerca, en cuanto a la forma, mucho más a las *Elegías* de Rilke, sin olvidar el modelo por excelencia del poema extenso moderno que representa *The Waste Land* de Eliot.

Agotar las lecturas que Gorostiza hizo de Valéry sería imposible y no es la finalidad de estas líneas, lo importante para nuestro estudio es subrayar el lugar preponderante que ocupó este escritor para la conformación de las ideas poéticas de Gorostiza, sobre todo en lo que se refiere a su preocupación por el proceso de escritura y a su noción de poesía, que Valéry discute un poco por todo lado en sus ensayos y hereda de Mallarmé, de Baudelaire y de Poe, y que llevarán, como proponemos, a poetas como T. S. Eliot y José Gorostiza al poema extenso.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁸ Alfonso Reyes, “Alfonso Reyes frente a Gorostiza”, incluido en *José Gorostiza. Poesía y poética, op. cit.*, p. 343.

⁷⁹ Mordecai S. Rubin, *Una poética moderna: ‘Muerte sin fin’ de José Gorostiza. Análisis y comentario*, prólogo de Eugenio Florit, UNAM, México, 1966, p. 180.

Las huellas de Stéphane Mallarmé en Gorostiza son menos visibles que las de Valéry, pero no por esto menos importantes.⁸⁰ Hay mucho de Mallarmé en Valéry y no sería disparatado decir que muchas de sus ideas hayan sido aprehendidas por Gorostiza mediante este segundo autor. Uno de los textos fundamentales de Mallarmé para la poesía de la generación modernista –según la designación europea–, o posmodernista –según la tradición hispánica–, es el “Crise de vers” que aparece en *Divagations* (1897).⁸¹ Este texto inicia la discusión en torno al verso libre y adelanta, asimismo, nociones que serán esenciales para las poéticas nacientes del siglo XX. Una de las ideas más influyentes, a nuestro parecer, presentes en el “Crise de vers” es la de concebir la poesía como una gran sinfonía. Para esto, presenta una serie de nociones, como la palabra intelectual, la impersonalidad poética y su idea del Libro. Todas estas nociones encuentran un eco en la prosa de Gorostiza, sobre todo en sus “Notas sobre poesía” (1955), notas éstas en que aparecen, amalgamados, rastros de todos aquéllos autores que influyeron en sus ideas poéticas. A Mallarmé podemos encontrarlo claramente, por ejemplo, en la siguiente aseveración: “La poesía saldrá seguramente rejuvenecida de esta experiencia”.⁸² Con lo que Gorostiza se refiere a la experimentación métrica –rítmica y musical– que trajo consigo la liberación del verso en la poesía. Mallarmé opinó lo mismo al discutir esta misma libertad en su “Crise de vers”.

Antes de concluir esta sección diremos todavía que fue en el París de los simbolistas que comenzaron a aparecer algunas ideas, propiciadas por la música de Richard Wagner, que dieron inicio a la revolución poética que se vivió a principios del siglo XX y que desembocarían en los poemas de Eliot y Gorostiza; estas ideas fueron difundidas principalmente por Baudelaire en su artículo “Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”

⁸⁰ En la lista de libros de la biblioteca de Gorostiza aparece un volumen de *Poésies* de Mallarmé.

⁸¹ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, avec une préface de E. M. Souffrin, Les Éditions de Mont-Blanc, Genève, 1943, p. 10.

⁸² *Prosa, op. cit.*, p. 195.

(1861),⁸³ por *La revue wagnerienne*, fundada por Edouard Dujardin,⁸⁴ y más adelante por Mallarmé en el ya mencionado *Divagations*.⁸⁵

Igor Stravinsky en la música y Paul Valéry en la poesía representan un momento de maduración de este periodo de cambio. Para ellos es claro que ha llegado el momento de redefinir la idea de poética para permitir así no sólo una mayor libertad, sino propiamente una conciencia del hecho creador. Valéry, en su “Première leçon du cours de poétique”, expresa lo anterior diciendo:

Mais, qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, l'ère d'autorité dans les arts est depuis assez longtemps révolue, et le mot « poétique » n'éveille guère plus que l'idée de prescriptions gênantes et surannées. J'ai donc cru pouvoir le reprendre dans un sens qui regarde à l'étymologie, sans oser cependant le prononcer *Poïétique*, dont la physiologie se sert quand elle parle de fonctions hématopoïétiques ou galactopoïétiques. Mais c'est enfin la notion tout simple de *faire* que je voulais exprimer. Le faire, le *poïein*, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler *œuvres de l'esprit*.⁸⁶

Lo que Valéry intenta subrayar es que hay que atender más a: “*l'action qui fait, que la chose faite*”.⁸⁷

Stravinsky, al igual que Valéry, tiene una idea de poética que, sin renegar de las preceptivas tradicionales, encuentra una perspectiva propia a la invención original en la que cada obra exige para sí una forma única.⁸⁸ La lectura que hace Baudelaire de Wagner inicia – aunque en realidad nada comienza ni nada termina en un punto exacto, ni con una persona en

⁸³ “l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait”. Charles Baudelaire, *L'Art Romantique: Littérature et Musique*, édition établie par Lloyd James Austin, GF Flammarion, Paris, 1968, p. 270. El subrayado es de Baudelaire.

⁸⁴ Verlaine y Mallarmé, entre otros poetas, publicaron artículos relacionados con Wagner en esta revista.

⁸⁵ Para el tema que nos concierne, son sobre todo importantes en esta colección de escritos el “Crise de vers” (pp. 241-256) y “Richard Wagner, rêverie d'un poète Française” (p. 151-161). Stéphane Mallarmé, *Divagations, op. cit.*

⁸⁶ Lección inaugural del curso de Poética en el Collège de France, 10 de diciembre de 1937. Paul Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris, vol. I, 1957, p. 1342.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 1343. Los subrayados son de Valéry.

⁸⁸ Como el mismo músico subraya al citar palabras de Baudelaire: “‘It is evident,’ writes Baudelaire, ‘that rhetorics and prosodies are not arbitrarily invented tyrannies, but a collection of rules demanded by the very organization of the spiritual being, and never have prosodies and rhetorics kept originality from fully manifesting itself. The contrary, that is to say, that they have aided the flowering of originality, would be infinitely more true.’” Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, U. S. A., 12th printing, 1995 (1942), p. 65.

particular— una nueva manera de hacerse en las artes que será importante para la poesía en tanto que ésta busca cada vez más rescatar su vínculo original con la música.⁸⁹

Gorostiza también leyó a Stravinsky. En la lista de libros de su biblioteca aparece el título *Chroniques de ma vie* —publicado originalmente en París en 1935—. Stravinsky, como antes Wagner, fue una pieza importante en el mundo cosmopolita de las primeras décadas del siglo XX, y su influencia, como la de su antecesor, rebasa las fronteras del arte musical. La difusión temprana en lengua española de las ideas de Stravinsky fue posible, nuevamente, gracias a la *Revista de Occidente* que publica un fragmento de *Chroniques de ma vie* en su número de noviembre de 1934.⁹⁰

No habría que olvidar, además, que Gorostiza se interesó por el teatro Francés, traduciendo a Simon Gantillon⁹¹ y a André Maurois,⁹² y que se interesó, entre otros autores franceses significativos e influyentes en la época, por Arthur Rimbaud,⁹³ Jules Supervielle,⁹⁴ André Bréton, cuyo manifiesto surrealista aparece en la lista de libros de Gorostiza, y André Gide,⁹⁵ cuya obra no pudo ser más discutida entre los Contemporáneos —tenemos en mente las posturas encontradas a que respondían Villaurrutia y Torres Bodet, por ejemplo—, y en quien Cuesta encuentra, al lado de Eliot, un pariente espiritual de Gorostiza.

⁸⁹ Lo que se ha llamado simbolismo, cita Valéry "...se resume simplemente como la interpretación común a varias familias de poetas de tomar otra vez a la música lo que era suyo." Ver: "Baudelaire y su descendencia", op. cit., en *Revista de Occidente*, dir. José Ortega y Gasset [Edición facsimilar], tomo 4, Topos Verlag, Liechtenstein, 1977, p. 288.

⁹⁰ *Ibid.*, tomo 45.

⁹¹ Simón Gantillon, *Maya*, traducción y prólogo de José Gorostiza, Cultura, México, 1930.

⁹² Entre los libros de la biblioteca del poeta encontramos: André Maurois, *La conversación*, traducción de José Gorostiza, Ediciones "La Razón", México, 1931. El libro contiene en su interior una fe de erratas y un recorte de periódico con una reseña sobre la traducción. También hay correcciones sobre el texto. "La conversación" en traducción de Gorostiza aparece por primera vez en el no. 23 de la revista *Contemporáneos*, en Abril de 1930.

⁹³ En la lista de libros de la biblioteca de Gorostiza podemos encontrar las *Œuvres* de Jean Arthur Rimbaud.

⁹⁴ En la biblioteca de Gorostiza se encuentra el ejemplar siguiente: Jules Supervielle, *Gravitations: poèmes*, deuxième édition, Nouvelle Revue Française, Paris, 1925. Este libro contiene un glosario de términos traducidos manuscritos en los márgenes. El libro puede haber sido un obsequio de Torres Bodet, quien en carta del 13 de marzo de 1932 le anuncia su envío. Ver: José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, op. cit., p. 260.

⁹⁵ En la biblioteca de Gorostiza se encuentra: André Gide, *L'école des femmes*, nouvelle édition augmentée du supplément Robert, Nouvelle Revue Française, Paris, 1930. La segunda parte intitulada Robert está subrayada y anotada por Gorostiza.

Lecturas alemanas

La literatura alemana no era desconocida en México a principios del siglo XX, de hecho, era posible encontrar no sólo traducciones francesas, sino una gran cantidad de traducciones españolas,⁹⁶ sobre todo de la obra de Goethe. La obra de este último recibirá, además, una atención especial a partir de 1932, con motivo del aniversario de su muerte, en que aparecen varios libros y artículos por algunos de los espíritus más lúcidos de la época, entre ellos Paul Valéry.⁹⁷ La influencia de Goethe es perceptible en la generación del Ateneo, especialmente en Reyes, quien dedica varios textos a este escritor alemán –algunos escritos expresamente para la celebración del centenario de la muerte de Goethe en 1932 y posteriormente para el segundo centenario de su nacimiento en 1949– que han sido recopilados e incluidos en el volumen XXVI de sus *Obras completas*;⁹⁸ aunque la presencia de Goethe y la de algunos de sus compatriotas en la obra de Reyes no se limite a este volumen, ni a los años 30, pues como menciona José Luis Martínez en la introducción al citado volumen, ya en 1921 Reyes había escrito un breve ensayo “Sobre la simetría en la estética de Goethe”.⁹⁹ Posteriormente, para el grupo de escritores Contemporáneos, Goethe y la literatura en lengua alemana sigue teniendo un lugar especial, aunque el autor en boga será ahora Rainer Maria Rilke. Villaurrutia, por ejemplo, escribió un breve artículo sobre la obra de Rilke¹⁰⁰ en que nos habla sobre las traducciones existentes en la época. Sus observaciones son curiosas, sobre todo si consideramos que los aspectos que Villaurrutia parece admirar en Rilke son aquéllos que normalmente son difíciles de traducir. Dice Villaurrutia: “Las *Cartas a un poeta* y *Los*

⁹⁶ En la biblioteca de Gorostiza existe, por ejemplo, una antología traducida del alemán al español que contiene fragmentos de obras de la literatura universal: Guillermo Jüngemann, *Antología universal de los mayores genios literarios*, B. Herder librero-editor, Friburgo de Brisgovia (Alemania), 1910. La selección de autores alemanes en esta antología, como puede suponerse por el lugar de origen, es amplia.

⁹⁷ Sobre los varios ensayos y reseñas publicadas en Francia con motivo del aniversario luctuoso de Goethe ver: Henry E. Haxo, “France and the Centenary of Goethe: A Bibliography” en *Modern Language Journal*, vol. 17, no. 8, May, 1933, pp. 592-599.

⁹⁸ Alfonso Reyes, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, vol. XXVI, 1993.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰ “Rainer Maria Rilke” en Villaurrutia, *Obras, op. cit.*, p. 949-950.

cuadernos de Malte Laurids Brigge son las obras de Rilke que, por lo visto, resisten mejor la traducción. Ni los famosos *Sonetos a Orfeo*, ni las *Elegías de Duino*, ejemplares por la finura de su lenguaje, por el ritmo y la música originales, me han vuelto a dar, leídas en francés, el estremecimiento angustioso, misterioso y nostálgico de *Los cuadernos*".¹⁰¹ En estos cuadernos, como en *Monsieur Teste*, la reflexión gira en torno a la creación. Es evidente que el poeta se preocupa por subrayar la intraducibilidad de los poemas, ya que reconoce, en el contexto de esta cita, no sólo los esfuerzos del traductor por transmitir lo mejor del original, sino también su propia limitación frente a los ritmos del idioma desconocido. Con todo, queda claro que Rilke ejerció una cierta influencia en lo relacionado al lenguaje poético y a su capacidad única de transmitir la emoción, que estará muy asociado a las ideas y a la poética de Valéry. Villaurrutia escribió también sobre Goethe, y parece haber sido Alfonso Reyes quien le llevó hacia este escritor.¹⁰²

Entre las lecturas de Gorostiza también encontramos a Goethe y a Rilke, interesante coincidencia, como muchas entre los Contemporáneos. Cualquier lector de la poesía de esta generación y en particular del "grupo sin grupo" de los Contemporáneos podrá advertir que sus motivos –el caracol de la oreja, el espejo o los espejos, Narciso, etc.– y temas –la muerte, por ejemplo– son coincidentes. Asimismo, todos se interesan por el concepto de poesía pura, por el teatro de vanguardia o el debate sobre lo mexicano en el arte. Esto no es de extrañarse si consideramos que existe el antecedente común de la Escuela Nacional Preparatoria –la misma biblioteca, los mismos maestros–, y que además había lazos de amistad entre unos y otros, lo que llevaba a tertulias en que intercambiaban sus opiniones, o discutían novedades

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 949.

¹⁰² "Idea poética de Goethe de Alfonso Reyes" en *Letras de México*, num. 15, 16 de septiembre, 1937, y "Bibliografía de Goethe" en *El libro y el pueblo*, octubre-diciembre, México, D. F., 1924. Estas referencias se encuentran en la bibliografía elaborada por Luis Mario Schneider en Xavier Villaurrutia, *Obras, op. cit.*, pp. L-LI.

bibliográficas, y tal vez incluso intercambiaban libros —entre los libros de Gorostiza hay varios con autógrafos de sus amigos, como de Novo o Villaurrutia.¹⁰³

Entre los libros que se conservan de la biblioteca de Gorostiza existe un ejemplar de las *Penas del joven Werther* de Goethe¹⁰⁴ con abundantes subrayados y breves comentarios al margen y al pie del texto. Uno de estos comentarios al pie, incorporado con lápiz, remite a la lectura de una oda aludida en la novela, e intuita por Gorostiza: El “Cántico vernal” (1759) de Klopstock. ¿Y cuándo y cómo pudo leer Gorostiza a Klopstock podríamos preguntarnos? La respuesta aparece entre los libros de su biblioteca: en la ya referida antología alemana de la literatura universal. El poema recordado contiene los versos siguientes: “Sólo al redor de la gota perdida, / al redor de la tierra me quiero cerner, / quiero adorar: ¡aleluya, aleluya! / También de la mano del Omnipotente / la gota perdida manó”.¹⁰⁵ ¿Hasta qué punto lecturas tempranas como ésta, recordadas mediante la novela de Goethe, habrán podido formar parte del gran tejido que subyace a *Muerte sin fin*? En todo caso, el paralelo es significativo.

Otra obra de Goethe, que Gorostiza menciona en sus apuntes,¹⁰⁶ es el *Fausto*. Aunque había en la época varias traducciones españolas al alcance, sólo encontramos en la lista de libros de su biblioteca el título siguiente: *Faust*, Edmond Fleg.¹⁰⁷ Se trata de la versión francesa de Edmond Fleg que adapta la obra de Goethe para el teatro en 1937,¹⁰⁸ por lo que,

¹⁰³ Ver anexo I-. Para un panorama de las relaciones entre los escritores de este grupo ver: Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, op. cit.

¹⁰⁴ Goethe, *Penas del joven Werther*, Revista de Occidente, Madrid, 1932.

¹⁰⁵ Guillermo Jüngemann, *Antología universal de los mayores genios literarios*, op. cit., p. 412.

¹⁰⁶ José Gorostiza, *Poesía completa*, op. cit., p. 199. Citado también por Mónica Mansour en su ensayo “Armar la poesía”: José Gorostiza, *Poesía y poética*, op. cit., p. 280.

¹⁰⁷ En esta lista, como ya mencionamos, se enuncian sólo el título y el autor —en este caso el traductor—, datos que nos permiten reconstruir la edición siguiente: Edmond Fleg, [(Goethe)], *Faust*, Ed. Coutant-Lambert, París, 1937 [en 8 brochés, 152 pp., transposition par E. Fleg de la tragédie de Goethe en un prologue, dix-sept tableaux et un épilogue. Mise en scène Gaston Baty]. En la lista aparece también citado un texto de Paul Valéry escrito para el centenario luctuoso de Goethe: “Entretienes sur Goethe”.

¹⁰⁸ Marie-Françoise Christout en un documento publicado en la página electrónica de la *Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle* – <http://www.sibmas.org/congresses/sibmas92/lisb15.htm> (consultado el 14 de agosto de 2008 a las 13:01 hs.)— menciona que esta obra se llevó a escena el 21 de mayo de 1937 en el teatro Montparnasse —con una puesta en escena de Gaston Baty—. En junio de ese mismo año Gorostiza llegaba a Copenhague, Dinamarca, como primer secretario de la legación mexicana, habiendo hecho, durante el viaje, una escala en París. El libro citado pudo ser adquirido por Gorostiza durante esa estancia de cinco días en París de la que el poeta da cuenta en una carta a Torres Bodet del 16 de julio de 1937. Gorostiza menciona en esta carta que, entre otras cosas, visitó la exposición [La Exposición Universal de París, según indica la nota], compró varios libros y fue a la presentación de la *Electra* de Giradoux; no menciona el *Faust*, y

cuando Gorostiza se refiere en sus apuntes a “Goethe. Fausto. Idea de la Flammenthod”,¹⁰⁹ hay que tener en mente que esta idea pudo haber sido transmitida no sólo mediante traducción, sino también mediante la representación teatral; aunque no se puede descartar del todo que haya tenido un ejemplar del *Faust* en su biblioteca.

Es posible que Gorostiza haya leído además otros textos de Goethe que apuntan hacia una reflexión sobre el quehacer artístico, como sugiere este pasaje de su prosa: “El desarrollo plástico resulta limitado en cuanto a que el poema debe confinarse al espacio que el autor le concede [...]”.¹¹⁰ Esta reflexión de Gorostiza, de la que nos ocuparemos en el capítulo siguiente, nos recuerda un pasaje del libro *Italienische Reise*¹¹¹ de Goethe:

Raffael war niemals von dem Raume geniert, den ihm die Architektur darbot, vielmehr gehört zu der Großheit und Eleganz seines Genies, daß er jeden Raum auf das zierlichste zu füllen und zu schmücken wußte, wie er augenfällig in der Farnesine dargetan hat. Selbst die herrlichen Bilder der „Messe von Bolsena“, der „Befreiung des gefangenen Petrus“, des „Parnasses“ wären ohne die wunderliche Beschung des Raumes nicht so unschätzbar geistreich zu denken. Ebenso ist auch hier in den Sibyllen die verheimlichte Symmetrie, worauf bei der Komposition alles ankommt, auf eine höchst geniale Weise obwaltend; denn wie in dem Organismus der Natur, so tut sich auch in der Kunst innerhalb der genausten Schranke die Vollkommenheit der Lebensäußerung kund.¹¹²

aunque sea poco probable, por el tiempo limitado que cuenta haber tenido, no es imposible que también haya asistido –y no sólo comprado el libro– a la presentación de esta obra. Ver: José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, *op. cit.*, pp. 348-353.

¹⁰⁹ José Gorostiza, *Poesía completa*, *op. cit.*, p.199.

¹¹⁰ José Gorostiza, *Prosa*, *op. cit.*, p. 196.

¹¹¹ Johann Wolfgang Goethe, *Italienische Reise*, Teil 2, November, 2000 [Etext #2405]. This etext was prepared by Michael Pullen, HUGlobaltraveler5565@yahoo.com.UH. Dieses Buch wurde uns freundlicherweise vom „Gutenberg Projekt-D“ zur Verfügung gestellt. <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/8itr210.txt> (consultado el 05 de diciembre de 2008 a las 14:00hs).

¹¹² “A Rafael no le molestaba nunca el espacio que le ofrecía la Arquitectura. La grandeza y elegancia de su genio habíale dado excepcionales condiciones, adecuadas al adorno y el mayor gusto de cada hueco, según lo dejó probado, de manera prodigiosa, en el palacio de la Farnesina. Los mismos cuadros de la Misa de Volsena, la Liberación de San Pedro y el Parnaso, no hubieran sido pensados con tan inagotable ingenio, si no fuera la asombrosa restricción en que estaba el hombre. Igual sucede a las Sibilas. La simetría secreta, de donde procede la composición entera, es por todo extremo genial; pues sucede en el Arte como en los organismos de la Naturaleza: la perfección de las manifestaciones externas de la vida, informa claramente de la capacidad interna.” Juan Wolfgang Goethe, *Viaje a Italia*, traducido directamente del alemán por Fanny G. Garrido de Rodríguez Mourelo, Librería de la Viuda de Hernando y Ca., Madrid, 1891, tomo II, p. 274. El subrayado es nuestro. Esta traducción, probablemente la que estaba más al alcance del lector de principios del siglo XX en México, no transmite tan claramente la idea de límite como el texto original, por lo que puede pensarse, de hecho, que la transmisión de esta idea de Goethe se diera mediante terceros.

Sin embargo, no es necesario que Gorostiza haya leído los varios volúmenes de este viaje a Italia para encontrar la idea de Goethe: esta idea estaba en el aire. Jaime Torres Bodet en sus “Diez noches célebres: La noche de Goethe” nos transmite la reflexión siguiente: “Pocos son los que piensan en la lección de Goethe. Pocos recuerdan que ‘lo artificial pide espacios cerrados’”.¹¹³ En realidad no eran pocos, Henri-Frédéric Amiel señala en *Fragments d'un Journal Intime* que Goethe habría dicho que “In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister”, y Fernando Pessoa, en voz de su heterónimo Álvaro de Campos, redescubre este mismo pasaje –que recibe seguramente a través del diario de Amiel– al describir sus ideas poéticas: “Disse Goethe que ‘trabalhar dentro de limites revela o mestre’”.¹¹⁴ Es posible, por tanto, que esta idea goethiana no sea necesariamente el resultado de una lectura directa, sino una idea transmitida por terceros; una idea que, por cierto, estuvo “en el aire” romántico y se infiltró en las poéticas del siglo XX: la forma orgánica.

En cuanto a la lectura de Rainer Maria Rilke, Guillermo Sheridan¹¹⁵ hace notar que Gorostiza habría leído las *Duineser Elegien* y *Malte Laurids Brigge*. La presencia de Rilke en *Muerte sin fin* nos parece en extremo evidente. Gorostiza debió leer las mismas versiones francesas de Maurice Betz que menciona Villaurrutia,¹¹⁶ y enfrentarse a las mismas dificultades. Las *Elegias del Duino* habrán jugado un papel importante no sólo por el tema de la muerte, sino también, como ya mencionábamos, por su estructura. Aunque *Muerte sin fin* no es un conjunto de elegias, podemos encontrar una organización semejante a la que presentan las *Elegias*; son diez poemas en total, unidos entre sí por la repetición de ciertos versos con variación que confieren una unidad al conjunto, lo que externamente coincide con

¹¹³ Jaime Torres Bodet, *Obras escogidas, op. cit.*, p. 743.

¹¹⁴ Fernando Pessoa, *Poemas completos de Alberto Caetano*, recolta, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, Presença (Leer Pessoa), Lisboa, 1994, p. 272.

¹¹⁵ En la introducción al epistolario de José Gorostiza, Guillermo Sheridan menciona en nota al pie que “tanto la novela [*Malte Laurids Brigge*] como los poemas mencionados [*Elegias de Duino*] se hallan registrados en la Biblioteca de José Gorostiza.” Sheridan no menciona, sin embargo, dónde se encuentra este registro. Lamentablemente, tampoco menciona si la edición de estos libros es francesa o española, etc. Elaborar un catálogo completo de la Biblioteca de Gorostiza es un trabajo que está por hacerse. Ver: José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, p. 25.

¹¹⁶ “Rainer María Rilke” en *Obras, op. cit.*, p. 949.

la descripción de *Muerte sin fin*, y habría que indagar también hasta qué punto la “medida” libertad del verso de Rilke no habrá influido en la decisión de Gorostiza de adoptar una versificación semi-libre –en tanto que apenas se despega en algunas ocasiones de la base conformada primordialmente por endecasílabos y heptasílabos tradicionales, como veremos en el capítulo tercero– para su poema. Aunque para esto sería necesario recurrir a la traducción leída por Gorostiza. Hay además varias ideas de *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* que pudieron llamar la atención de Gorostiza, como la que citamos como epigrafe de este capítulo.

Hacia 1937, Gorostiza revela también, en las páginas que dedica al poemario *Cripta* de Jaime Torres Bodet,¹¹⁷ su lectura de Thomas Mann:

“[...] Las demás artes, efímeras, como el canto, la música y la poesía, nos servirán para captar una sensación infinitamente más fugitiva: la del tiempo. Thomas Mann afirma que el placer de la música está en su capacidad de someter el tiempo a medida –no de una medida física, desde luego– para hacerlo transcurrir materialmente en la emoción. A estas artes me las imagino nacidas de los pies del hombre, como un crecimiento de su facultad de andar. Pero andar es morir. La diferencia entre unas y otras artes está, válgame la paradoja, en que el hombre vive en la muerte de una estatua, mientras muere en la vida de un poema.”¹¹⁸

Esta reflexión sobre la naturaleza del tiempo al interior de la poesía y la música, sintetiza no sólo ideas de Mann, sino de varios autores que se dieron a reflexionar sobre las artes, desde Goethe y su idea de organicidad, hasta sus contemporáneos como Valéry, Pound y Eliot. También refleja, está de más decirlo, sus propias ideas vertidas en *Muerte sin fin*; la paradoja que plantean estas líneas podrían leerse como la paradoja central del poema. Thomas Mann fue además un gran admirador de la música de Wagner, a quien dedica varios ensayos y cuya música influyó de manera decisiva en sus obras, sobre todo en lo que respecta al uso del leitmotiv, recurso que, como veremos hacia el capítulo tercero, también interesó a nuestros poetas.

¹¹⁷ José Gorostiza, “La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*”, en *Prosa, op. cit.*, pp. 165-174.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 172.

El encuentro de Gorostiza con la literatura de Mann pudo haberse dado desde su época en Salubridad y, nuevamente, mediante la *Revista de Occidente*. En febrero de 1935 aparece en esta revista una nota de Ricardo Guillón sobre la *Montaña mágica*,¹¹⁹ y en ese mismo año la revista publica en dos entregas *A bordo con Don Quijote* (1934),¹²⁰ un diario de viaje escrito por Mann durante su travesía por el Atlántico hacia las tierras de América. Aunque siempre existe la posibilidad de que llegara a los escritos del alemán tiempo después, a través de las traducciones inglesas de sus ensayos y las varias traducciones españolas de sus obras.

Lecturas en lengua inglesa

En la prosa de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia podemos encontrar un amplio panorama de las lecturas en lengua inglesa que habrían sido importantes para la formación de su generación. Novo, quien parece haber sido el primero en interesarse por la literatura en lengua inglesa, principalmente por la norteamericana, publicó hacia 1924, en la editorial Cultura, una antología de *La poesía norteamericana contemporánea*, que Pedro Henríquez Ureña habría dirigido desde su concepción hasta su edición, según nos cuenta Alfredo Grieco y Bavio en un ensayo sobre Henríquez Ureña.¹²¹ También señala Grieco y Bavio que lo que vendría a ser el prólogo a esta antología había sido ya publicado en 1922 en la revista *Prisma* bajo el mismo título de “La poesía norteamericana contemporánea”.¹²² La revista *Prisma*, por su parte,

¹¹⁹ Ricardo Gullon, “La Montaña Mágica” en *Revista de Occidente*, dir. José Ortega y Gasset, año XIII, no. CXL, Madrid, febrero, 1935. En la biblioteca de Gorostiza existe un ejemplar de la *Montaña mágica*, sólo que se trata de una edición muy posterior a la escritura de *Muerte sin fin* y se encuentra sin subrayados: Thomas Mann, *La montaña mágica*, traducción de Mario Verdaguer, Círculo de lectores, Barcelona, 1969, vols. I y II.

¹²⁰ La primera parte salió en abril de 1935 (año XIII, no. CXLII) y la segunda en mayo del mismo año (no. CXLIII) en la *Revista de Occidente*, publicación madrileña dirigida por José Ortega y Gasset.

¹²¹ “Estudios angloamericanos de un romanista. Pedro Henríquez Ureña y la literatura norteamericana” en Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos*, edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Conaculta (Colección Archivos, 35), México, 1988, p. 684.

¹²² *Idem.* Según Evodio Escalante, Novo habría participado también con Rafael Lozano —en 1923— en la publicación, para *La Falange* (1922-1923), de una antología de la poesía estadounidense de vanguardia. Ver Evodio Escalante, *José Gorostiza: Entre la redención y la catástrofe*, *op. cit.*, p. 29.

dirigida desde París por Rafael Lozano, con sus 8 números aparecidos durante el año de 1922, fue un importante órgano de difusión de las letras inglesas —y no sólo, ya que aparecen en ella tanto ensayos sobre el simbolismo francés o el expresionismo alemán, como fragmentos del pensamiento de Hugo von Hofmannsthal o poesía traducida de Teixeira de Pascoaes—, sobre todo de su poesía y de las reflexiones sobre poesía que estaban en boga como las de Edgar Poe y Shelley, o las de los más recientes poetas imaginistas. La revista *Prisma*, por tanto, y Henríquez Ureña habrán jugado un importante papel para la difusión de la literatura de lengua inglesa en México.

Gorostiza, en un ensayo que dedica en 1926 al libro de poemas *Biombo* de Torres Bodet nos recuerda, de hecho, el ascendente, no sólo de Henríquez Ureña, sino también de Alfonso Reyes sobre su generación: “Ellos no más, Reyes y Henríquez Ureña, pudieron ser la línea imaginaria donde, fundidos el cielo de ayer y la tierra dura de hoy, se formase un horizonte espléndido, porque sólo ellos tienen la juventud sin edad de la inteligencia”.¹²³ En nota al pie aclara que no ignora la influencia de otros intelectuales como Vasconcelos y Antonio Caso, pero que en el ámbito de las letras Reyes y Henríquez Ureña fueron más importantes. Henríquez Ureña y Alfonso Reyes poseían un amplio conocimiento y un gran amor por la literatura en lengua inglesa, que habrán transmitido, sin duda, a la generación de los Contemporáneos. Para muestra del conocimiento que tenía Henríquez Ureña sobre la materia bastaría leer sus “Veinte años de literatura en los Estados Unidos” de 1927 o “La Inglaterra de Menéndez y Pelayo” de 1912.¹²⁴

En un artículo de *El Universal Ilustrado* de 1924,¹²⁵ Novo nos cuenta sobre su primer acercamiento verdadero con las revistas americanas —lo que habría ocurrido después de su curso de verano de 1922—, enlistándolas y comentándolas brevemente —según su

¹²³ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 116.

¹²⁴ Texto leído, por cierto, en el Ateneo de México, en sesión del 26 de abril del mismo año. Ver: Pedro Henríquez Ureña, *Ensayos, op. cit.* p. 86.

¹²⁵ Salvador Novo, *Crónicas y artículos periodísticos. Viajes y ensayos II*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, 1999, pp. 57- 62.

especialización, sus rangos, etc.–. Entre estas revistas menciona una que tiene un interés particular porque habría sido, durante la década anterior, un ardiente palco de discusión sobre el verso libre: *Poetry*. Esta revista, como indica Novo, la editaba y dirigía en Chicago Harriet Monroe, y fue el medio más importante para la difusión de la escuela imaginista, como nos hace notar el mismo Salvador Novo en otro artículo suyo dedicado a Amy Lowell en que señala que esta revista presenta a la poetisa en 1913.¹²⁶ En ese mismo año Ezra Pound publica en esta revista “A Few Dont’s by an Imagiste”, artículo que contiene algunas observaciones que, de haberlas leído Novo,¹²⁷ no le habrían pasado inadvertidas. Escribe Pound, por ejemplo: “Let the candidate fill his mind with the finest cadences he can discover, preferably in foreign language, so that the meaning of the words may be less likely to divert his attention from the movement”.¹²⁸ En esta recomendación se advierte el valor primordial que Pound confiere a la música, y a la función del oído en la poesía, clara herencia simbolista. Otro fragmento en que Pound insiste sobre los beneficios de la música puede, tal vez, ilustrar mejor hasta qué punto estrechó el paralelismo entre ambas artes:

Don’t chop your stuff into separate *iamb*s. Don’t make each line stop dead at the end, and then begin every next line with a heave. Let the beginning of the next line catch the rise of the rhythm wave, unless you want a definite longish pause.

In short, behave as a musician, a good musician, when dealing with that phase of your art which has exact parallels in music. The same laws govern, and you are bound by no others.¹²⁹

Villaurrutia, por su parte, publica hacia 1928 en la revista *Contemporáneos* su “Guía de poetas norteamericanos” en que menciona también a los imaginistas, agregando un dato

¹²⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁷ Es una pena que ni en la biblioteca de Novo –en la Casa del poeta– ni en la de Reyes –en la Capilla Alfonsina– se encuentren disponibles para el lector interesado, si es que fueron conservadas, las revistas que habrán pertenecido a estos escritores.

¹²⁸ Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T. S. Eliot, Faber and Faber Limited, London, 1960 (1954), p. 5. “A Few Dont’s by an Imagiste” apareció por primera vez en marzo de 1913 en la revista *Poetry* dirigida por Harriet Monroe en Chicago (vol. I, no. 6, pp. 200-206).

¹²⁹ *Poetry*, *op. cit.*, vol. I, no. 6, p. 204. Revista reproducida para *The Modernist Journals Project* por Brown University: <http://dl.lib.brown.edu/pdfs/1201897921671875.pdf> (página consultada el 16 de Agosto de 2008 a las 20:07 hs.)

omitido por Novo: que fue Ezra Pound quien formó el grupo imaginista.¹³⁰ El texto de Villaurrutia consigue transmitir, con su característica elegancia, la preocupación por la música y la forma poética –que ha hecho suya– de los autores que comenta, en que se adivina una detenida lectura de los textos de Pound y de T. S. Eliot. Hay un pasaje singular de Villaurrutia que quisiéramos subrayar; cuando Villaurrutia se refiere a Amy Lowell lo hace en los siguientes términos: “Como un poco de agua, Amy Lowell se entrega a todas las formas sin dar tiempo a que el vaso, conteniéndola un momento, la deforme”.¹³¹ Comparemos ahora este pasaje con otro que presenta el mismo Villaurrutia en las páginas que dedica en 1925 a *Canciones para cantar en las barcas* de José Gorostiza donde aparecía ya este símil: “Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa, directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso”.¹³² No sólo parecen denunciar estos pasajes que Villaurrutia ha aprendido la lección imaginista de Pound –que poco o nada tiene que ver con lo que realmente realizaron los exponentes de este grupo literario–, sino también, que ya ha adoptado algunas de sus analogías a su propio imaginario, como se advertirá en seguida.

Pound en un texto intitulado “A Retrospect” que se compone de varios artículos tempranos, reunidos y publicados en *Pavannes and Divisions* (1918)¹³³ –entre ellos el ya mencionado “A Few Dont’s” de 1913–, incluye un “Credo” en que destaca cuatro elementos primordiales: el ritmo, los símbolos, la técnica y la forma. La descripción que da Pound de estos elementos no pudo ser ignorada por Villaurrutia, y mucho menos por Gorostiza, quienes parecen haber hecho suyo este credo. Sobre la forma, por ejemplo, dice Pound lo siguiente: “I think there is a ‘fluid’ as well as a ‘solid’ content, that some poems may have form as a tree has form, some *as water poured into a vase*. That most symmetrical forms have certain uses.

¹³⁰ Xavier Villaurrutia, *Obras*, op. cit., p. 689. La posterior escisión del grupo imaginista habrá dado lugar, tal vez, a que no se asociara en México el nombre de Pound al de Amy Lowell.

¹³¹ *Idem.*

¹³² Villaurrutia, “Un poeta” en *Critica sin fin*, op. cit., p. 24.

¹³³ Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 3 (nota al pie).

That a vast number of subjects cannot be precisely, and therefore not properly rendered in symmetrical forms”.¹³⁴ No cabe duda que en este texto –que por cierto tiene que ser leído con la entonación de un credo para revelar su sentido con mayor claridad–, caso lo hayan leído Villaurrutia y Gorostiza, habrían encontrado uno de los múltiples espejos de su poesía. Gorostiza alude a menudo a estos dos conceptos de poesía –uno fluido y otro sólido, como en Pound– presentes en el “grupo” de los Contemporáneos:

Hay otro aspecto en que la actitud de Torres Bodet confirma la falta de unidad del grupo; su concepción de la poesía, en lo formal, como un desarrollo, como un crecimiento. También en este aspecto, espíritus banales o enemigos prestan gratuitamente a todo el grupo la concepción opuesta, es decir, la de una forma poética paralítica, que no se desplaza, que no crece, sino que está allí inmóvil, distribuida en el espacio del poema de acuerdo con una idea puramente plástica de la composición.¹³⁵

El motivo del vaso-agua ha sido mencionado en múltiples ocasiones por los estudiosos de *Muerte sin fin*. Ramón Xirau, por ejemplo, en *Tres poetas de la soledad*, da una breve introducción al motivo del agua y del vaso en las primeras páginas de su estudio, aunque no llega a mencionar las citas en que el propio Gorostiza hace referencia a este motivo dual fuera del poema, sino que alude al sentido simbólico que tanto el agua como el vaso han tenido desde la antigüedad.¹³⁶ Otro ejemplo sería el discurso dedicado a José Gorostiza y a Juan Rulfo que presenta a la Academia Margo Glanz. En este discurso la autora hace referencia a una de las citas en que Gorostiza (en 1928) utiliza el motivo del vaso y el agua para explicar la poética de Salvador Novo en *Return Ticket*:¹³⁷ “Por eso su primer movimiento es de repugnancia hacia los 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

¹³⁴ *Ibid.*, p. 9. El subrayado es nuestro.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 171

¹³⁶ Ramón Xirau, *Tres poetas de la soledad*, Antigua Librería Robredo (México y lo mexicano, 19), México, 1955, pp. 13-17.

¹³⁷ Margo Glanz, “José Gorostiza y Juan Rulfo” en *Crítica sin fin*, *op. cit.*, p. 250.

paredes de la palabra vaso”.¹³⁸ Anthony Stanton, por su parte, señala el singular caso en que tanto Cuesta como Villaurrutia utilizaron el motivo para hablar sobre las *Canciones para cantar en las barcas*, anticipando con esto, como él mismo indica, los símbolos centrales de *Muerte sin fin*.¹³⁹ Por último, Miguel Capistrán, en un texto que precede la más reciente edición de la obra de José Gorostiza, señala la presencia de esta imagen en un madrigal de Gerardo Diego.¹⁴⁰ Ninguno de estos críticos, sin embargo, parece haber observado el paralelo que existe entre este motivo y la estética imaginista de Pound. El motivo del vaso y el agua parece haber sido de uso corriente entre los Contemporáneos, como tantos otros motivos que tal vez surgían de manera espontánea en sus conversaciones.

Es sabido que Gorostiza leyó a T. S. Eliot, como puede desprenderse de sus apuntes inéditos, en los que se incluyen varios fragmentos de sus poemas. Los apuntes evidencian sobre todo la lectura de *The Love Song of J. Alfred. Prufrock* (1917), *The Waste Land* (1922), y “A Song for Simeon” (1928). Estas lecturas, sin embargo, cuando no tienen fecha, son difíciles de fechar –Mónica Mansour propone en “Armar la poesía”¹⁴¹ que habrán sido

¹³⁸ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p.123. De hecho, y por lo expuesto anteriormente, es interesante observar que Gorostiza escogiera explicar precisamente con este símil la poesía de Salvador Novo.

¹³⁹ *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica, op. cit.*, pp. 33 y 34.

¹⁴⁰ José Gorostiza, *Poesía y prosa*, editores Miguel Capistrán y Jaime Labastida, con la colaboración de Martha Gorostiza, Siglo XXI editores, México, 2007, p. xv. El poema de Gerardo Diego dice:

Quisiera ser convexo
para tu mano cóncava.
Y como un tronco hueco
para acogerte en mi regazo
y darte sombra y sueño.
Suave y horizontal e interminable
para la huella alterna y presurosa
de tu pie izquierdo
y de tu pie derecho.
Ser de todas las formas
como agua siempre a gusto en cualquier vaso
siempre abrazándote por dentro.
Y también como vaso
para abrazar por fuera al mismo tiempo.
Como el agua hecha vaso
tu confín –dentro y fuera– siempre exacto.

Ver: Canción 19 en *Versos Humanos* (1919-1924). Publicado en Madrid, 1925. Gerardo Diego, *Obras completas: Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Aguilar, Madrid, 1989, Tomo I. p. 276.

¹⁴¹ José Gorostiza, *Poesía y poética, op. cit.*, pp. 273-304.

elaborados entre los años 30 y 40–, y aunque en México la primera traducción de *The Waste Land*, realizada por Enrique Manguía, es publicada en la revista *Contemporáneos* hasta 1930,¹⁴² nos parece muy probable que Gorostiza para esas fechas ya habría estado muy familiarizado con la obra de Eliot.

En 1922, bajo la dirección de T. S. Eliot, aparece en Londres el primer número de la revista *Criterion*, y en él *The Waste Land*; es muy difícil que habiendo pasado Gorostiza unos meses en Nueva York en 1924 –tres según indica en carta a Genaro Estrada del 28 de noviembre de 1925¹⁴³– no se haya enterado de la existencia de este poema y otros poemas ya conocidos de Eliot, ya publicados en Londres por Leonard y Virginia Woolf en junio de 1919 (*Poems*, Hogard Press) y hacia 1920 en Estados Unidos por Alfred Knopf; además de sus ensayos reunidos en *The Sacred Wood* (Methuen, Londres, 1920), que por lo menos Villaurrutia ya había leído, y bien, hacia 1928, año en que publica para la revista *Contemporáneos* su “Guía de poetas norteamericanos”. El mismo Villaurrutia muestra que estaba al corriente de las publicaciones de Eliot –tanto de la poesía como de la prosa– en carta del 7 de noviembre de 1925 a Eduardo Luquín: “¿Me mandará usted un libro de poesías o de crítica de T. S. Eliot?”¹⁴⁴ Hacia finales de 1925 se publica una segunda edición de *The Waste Land* por Faber and Gwyer, casa editora en que Eliot comenzó a trabajar en Noviembre del mismo año.¹⁴⁵ Todo parece indicar que los *Contemporáneos* habrán seguido muy de cerca la carrera literaria de Eliot desde sus inicios, y esto tal vez se deba a la relación que tuvo –si bien indirecta– en sus orígenes –debido a su amistad con Ezra Pound– con el grupo imaginista a quien Henríquez Ureña lo asociaba: “Cerca de los *Imagists* hay que situar a T. S. Eliot, cuya poesía concentrada aspira a la perfección clásica del Mediterráneo”.¹⁴⁶

¹⁴² *Contemporáneos*, año 3, vol. 8, números 26-27, julio-agosto, 1930.

¹⁴³ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1949)*, op. cit., p. 101.

¹⁴⁴ Xavier Villaurrutia, *Cartas Inéditas*, con anotaciones de Eduardo Luquín, talleres de la Imprenta Arana, México, 1970, p. 26. Este libro se encuentra en la biblioteca de Gorostiza.

¹⁴⁵ Ver nota en la página 204 de: *The Letters of Virginia Woolf*. Volume III: 1923-1928, edited by Nihel Nicolson and Joanne Trautmann, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1977.

¹⁴⁶ Pedro Henríquez Ureña, “Veinte años de literatura en Estados Unidos” en *Obra crítica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 321.

Es posible, también, que Salvador Novo hubiera leído a Eliot antes del viaje de Gorostiza a Londres, aunque no lo mencione explícitamente. Novo, según se desprende del antes citado artículo “Un esquema de las revistas americanas” publicado en el *Universal ilustrado*, ya habría leído hacia 1924, por ejemplo, a Emerson –quien, por cierto, en su ensayo “The Poet” expone una teoría de la organicidad cuyo origen puede remontarse a Coleridge, Goethe, Cervantes, y por qué no Aristóteles–, y tal vez, también, aun sin comprender todavía su importancia, a T. S. Eliot. En este mismo artículo Novo menciona la revista *Dial*: “revista mensual que va siempre a caza de manifestaciones nuevas; publica con frecuencia poemas extraños e ilustraciones superiores a la anatomía. Pero no se sostiene ese tono en la revista, de suyo equilibrada y razonable, cuyos tópicos centrales están siempre a cargo de expertos”.¹⁴⁷ Uno de los expertos que colaboraba frecuentemente en esta revista era T. S. Eliot, y entre esos “poemas extraños” que menciona Novo podría haberse encontrado *The Waste Land*, publicado en esa revista en octubre de 1922,¹⁴⁸ aunque habría que saber a qué se refería Novo con “poemas extraños”. Es interesante también su mención, en este artículo, de la revista *Vanity Fair*, al parecer bastante leída en México –si seguimos los comentarios de Novo–, en el que Eliot publicara algunos artículos entre 1923 y 1924.¹⁴⁹

En todo caso, si durante su corta estancia en Estados Unidos –en Nueva York, para ser exactos– Gorostiza no se hubiese encontrado con la obra de Eliot, si parece evidente que se familiarizó con la estética imaginista que habría contribuido al carácter de sus *Canciones*, como sugiere Evodio Escalante en su estudio sobre la poesía de José Gorostiza¹⁵⁰ –aunque no necesitaba ir a Estados Unidos, como hemos tenido ocasión de ver, para recibir esta influencia.

¹⁴⁷ Salvador Novo, *Crónicas y artículos periodísticos: Viajes y ensayos II, op. cit.*, p. 59.

¹⁴⁸ *The Waste Land*, como ya mencionamos, fue publicado también en octubre de 1922 en la revista *Criterion* –cabe señalar que ambas publicaciones aparecen sin la dedicatoria y las “notas” explicativas. Para un recuento de artículos publicados por Eliot en diversas revistas y periódicos ver: Donald Gallup, *T.S. Eliot: A Bibliography*, Faber & Faber Limited, London, 1969.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 209-210. T. S. Eliot también colaboró en la *Nouvelle Revue Française*, revista muy leída en el México de principios de siglo.

¹⁵⁰ Evodio Escalante, *José Gorostiza: Entre la redención y la catástrofe, op. cit.*, pp. 46-56.

Uno de los periodos más interesantes en la vida de Gorostiza, por la curiosidad que suscita entre los estudiosos, es el londinense, en el que Gorostiza, además de dedicarse a sus actividades consulares, se aboca al perfeccionamiento de la lengua inglesa, según indica en su epistolario.¹⁵¹ Sobre las lecturas y actividades de este periodo poco nos dicen sus cartas, aunque existen algunos datos relevantes; por ejemplo, en dos cartas a Genaro Estrada (6 de octubre de 1927¹⁵² y 20 de octubre de 1927¹⁵³) cuenta que, a pesar de la carestía de la ciudad, frecuentaba el teatro, visitaba museos y otros lugares de interés, leía los periódicos –hay referencia específica al periódico *Times*–, estaba al tanto de las publicaciones recientes –y lo que sobre ellas se escribía en los periódicos– y conocía bien las librerías de la ciudad.

En carta a su hermano Celestino Gorostiza del 17 de mayo de 1928, menciona también su lectura de los periódicos ingleses: “[...], la falta de periódicos, la de tiempo para leer *El Universal*, que he sustituido con ventaja por los periódicos ingleses, [...]”.¹⁵⁴ En estos últimos, y sobre todo en *The Times Literary Supplement*, Gorostiza se habrá puesto al corriente de las discusiones literarias del momento, en las que habrá encontrado, con asombro –apenas unos meses después de desembarcar–, que la perspectiva desde la cual los ingleses discutían la literatura era bastante distinta que la que le era habitual, como dice a Genaro Estrada en carta del 6 de octubre de 1927: “Nuestras congregaciones y disgregaciones alrededor de ideas tales como lo romántico, lo clásico, lo vanguardista, no se efectúan aquí”.¹⁵⁵ Lo que sí habrá podido encontrar en estas discusiones periódicas son los argumentos que en aquella época trataban de delimitar los ámbitos del verso y de la prosa,¹⁵⁶ o la relación entre poesía y religión,¹⁵⁷ entre otros, que apasionaban al lector inglés de la época.

¹⁵¹ “Me conformaré con haber aprendido inglés –tomo cuatro lecciones a la semana desde que llegué–”, indica a Genaro Estrada en carta del 23 de enero de 1928. Gorostiza llega a Londres hacia finales de agosto de 1927. Ver José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, op. cit., p. 178.

¹⁵² *Ibid.*, p. 150.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 153.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵⁶ Este fue un tema largamente discutido, tanto en los medios londinenses como en los americanos, durante la segunda década del siglo, y aún encendido, a pesar del tiempo transcurrido, durante la estancia de Gorostiza en la ciudad de Londres.

Una de las discusiones importantes en Inglaterra y en Estados Unidos a principios del siglo XX giraba en torno del verso libre, abordado por T. S. Eliot en su famoso ensayo “Reflections on Vers Libre” (*New Statesman*, 3 de marzo de 1917). Aunque esta discusión fue detonada, en realidad, a finales del siglo XIX, en Francia, por el ya mencionado texto de Mallarmé “Crise de vers.” En México tanto Reyes como Henríquez Ureña están al tanto de esta discusión. Reyes toma por objeto la libertad de los versos en “Jacob o idea de la poesía” (1933),¹⁵⁸ aunque será más adelante, en “Las burlas veras” (1955),¹⁵⁹ que Reyes resume su actitud frente a esta discusión. Henríquez Ureña, como gran conocedor del tema que es, deja constancia en varios trabajos, como en su estudio “En busca del verso puro” de 1934; aunque ya desde 1920 se dedicara al asunto en su libro –muy conocido en la época– *La versificación irregular en la poesía castellana*.¹⁶⁰

Como testimonio de la vigencia de esta discusión en la época en que Gorostiza vivió en Londres podemos señalar una nota aclaratoria de T. S. Eliot publicada el 27 de septiembre de 1928 en *The Times Literary Supplement*.¹⁶¹ En esta nota Eliot dice que: “verse, whatever else it may or may not be, is itself a system of *punctuation*; the usual marks of punctuation themselves are differently employed.” No es posible saber si Gorostiza leyó esta nota en particular, ya que en la fecha de su publicación, probablemente se encontraba en París, justo antes de su regreso a México; lo que sí es posible saber es que notas de este tenor abundaban en los medios londinenses y que Gorostiza se interesó por el tema como podemos apreciar en sus “Notas sobre poesía” en que incluye una breve reflexión –muy al modo de Valéry– : “La

¹⁵⁷ La revista *Criterion*, editada por T. S. Eliot, ahora en su presentación como *New Criterion* –a partir de enero de 1926, según indica Ackroyd en su Biografía de Eliot–, publicó en dos números diferentes –enero de 1927 y mayo de 1927– un artículo por Jaques Maritain intitulado “Poetry and Religion”, traducido de manera anónima por el propio T. S. Eliot –la revista da como traductor a F. S. Flint. Sobre este último dato ver Donald Gallup, *T. S. Eliot: A Bibliography*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁵⁸ Alfonso Reyes, *Obras completas*, *op. cit.*, tomo XIV, pp. 100-103

¹⁵⁹ *Revista de revistas*, México, 8 de mayo de 1955.

¹⁶⁰ Imprenta de Jiménez y Molina / Publicaciones de la “Revista de filología española”, Madrid, 1920. Este libro se encuentra en la lista de libros de la biblioteca de José Gorostiza. Puede encontrarse además entre los libros de la biblioteca personal de Salvador Novo que alberga el museo Casa del poeta, en la Ciudad de México.

¹⁶¹ Encontramos la primera referencia a este artículo en Christopher Ricks, *The Force of Poetry*, Clarendon Press, New York, 1984, p. 89. Reproducimos la nota original en el anexo III.

diferencia entre prosa y poesía consiste en que, mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue la voz”.¹⁶²

La estancia de Gorostiza en Londres le habría permitido, entonces, no sólo un conocimiento de la lengua inglesa, sino también, imaginamos, de su literatura, siguiendo la recomendación de Enrique González Martínez de echarse “en brazos de sus autores ingleses”.¹⁶³

Algunos de estos autores de lengua inglesa que fueron familiares a Gorostiza son W. B. Yeats, Robert Browning, William Blake, Percy Bysshe Shelley y John Donne. Recordemos, por ejemplo, la referencia explícita a las ideas poéticas de Shelley: “En su *Defensa de la Poesía* observa Shelley que ‘las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema’”.¹⁶⁴ La ya referida revista *Prisma* publicó para el centenario luctuoso de Shelley un número especial (vol. II, no. 4) dedicado al poeta en que aparecieron algunos poemas y fragmentos de esta su *Defensa de la poesía*, en traducción de Fernando Maristany. Si Gorostiza todavía no conocía la obra de Shelley en ese momento, esta edición de *Prisma* pudo haber despertado su interés. Pero Gorostiza no sólo conocía la *Defensa de la poesía*; entre sus apuntes inéditos aparece también un epígrafe tomado de la introducción al poema *Prometheus Unbound* en que encontramos, asimismo, una reflexión sobre la poesía: “As to imitation, poetry is a mimetic art. It creates, but it creates by combination and representation”.¹⁶⁵

William Blake, por su parte, conocido precursor del verso libre, puede haber propiciado mucha de la imaginaria de *Muerte sin fin* –podríamos pensar, por ejemplo, en sus representaciones de ángeles y su relación con la luz–. En la biblioteca de Gorostiza existe un

¹⁶² José Gorostiza, *Prosa*, op. cit., p. 195.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 172. Carta de Madrid del 27 de diciembre de 1927, en ese momento Gorostiza procuraba ser trasladado a Madrid.

¹⁶⁴ Citado en “Notas sobre poesía” en *José Gorostiza. Poesía y poética*, op. cit., p. 149.

¹⁶⁵ José Gorostiza, *Poesía completa*, op. cit., p. 200. Hacia el final del párrafo en que aparece la reflexión que Gorostiza escoge como epígrafe, podemos encontrar la reflexión que hemos incluido como tercer epígrafe de este capítulo. Ver: Percy Bysshe Shelley, *The Major Works*, op. cit., p. 231.

ejemplar de Blake¹⁶⁶ que contiene un boleto como separador de página, el boleto contiene un itinerario de estaciones de la ciudad de Londres, lo que provoca una extraña sensación de estar siendo transportados en el tiempo. Si Gorostiza leía a Blake en el metro, como parece indicar el boleto separador, es muy posible que todas esas especulaciones que ubican el nacimiento de *Muerte sin fin* en el periodo londinense no sean tan aventuradas. Si no es verdad que los leyó entonces, no se pierde nada más que la ilusión de haber estado un poco allí, porque los poemas están, además, subrayados, y los subrayados delatan un estudio. Uno de los pasajes subrayados en este libro está en el poema “Tiriel” de *The Prophetic Books* que coincide con uno de los epígrafes que se encuentran entre los ya mencionados apuntes de Gorostiza. Los versos subrayados son los siguientes: “These are the groans of death, ye serpents; these are / the groans of death! / Nourished with milk, ye serpents, nourished with / mother’s tears and cares!”¹⁶⁷ Estos versos pueden haber traído a la memoria de Gorostiza los versos finales de *The Hollow Men* (1925) –poema que suponemos habrá leído antes que la poesía de Blake–, “This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper”, que encuentran paralelo en “y solo ya, sobre las grandes aguas, / flota el Espíritu de Dios que gime”, versos que cierran la cuarta sección de la segunda parte de *Muerte sin fin*.

Todavía con respecto a Blake, Villaurrutia, en carta del 7 de enero de 1929¹⁶⁸ se queja amargamente de la crítica que Gorostiza confió a Salvador Novo sobre su traducción de *The Marriage of Heaven and Hell* diciendo: “¿sabía yo acaso que conociera usted a Blake y le interesara hasta el punto de leer mi traducción y de comparar su texto con la edición de Butler Yeats? Ahora sé que su viaje a Europa y su estancia en Londres si no le dieron la oportunidad de traducir a Blake le han dado, al menos, la de juzgar a su traductor mexicano”.¹⁶⁹ El

¹⁶⁶ William Blake, *Poems of William Blake*, edited by William Butler Yeats, Boni and Liveright Publishers, N. Y., s/f. El boleto de camión o metro, color azul, estaba entre la página 94 y 95. Los poemas que aparecen en esa página son los siguientes: el final de “To Mr. Butts”, “To my dear Friend, Mrs Anna Flaxman” y “The Pilgrim”. El poema “To Mr. Butts” –que puede ser el indicado por el papelito azul, ya que también se encuentra marcado con una pequeña x al margen del título– contiene fragmentos que recuerdan *Muerte sin fin*.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 148. Cf. José Gorostiza, *Poesía completa*, op. cit., p. 200.

¹⁶⁸ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, op. cit., p. 223.

¹⁶⁹ *Ibid.*

ejemplar de Gorostiza, editado por Yeats, continúa en su biblioteca y es el del boleto: tal vez Villaurrutia no estuviera tan equivocado.

Si Gorostiza conocía o no la obra de Blake antes de su viaje a Londres no es posible saberlo, pero a Yeats lo conoció mucho antes, por lo menos como editor: ya en 1922 Gorostiza cita algunas palabras de Yeats a propósito de Rabindranath Tagore en la presentación que de la obra de este último hacía para un número de la editorial Cultura: “Tagore –escribe William Butler Yeats–, como la misma civilización hindú, se ha conformado con descubrir el alma y rendirse a su espontaneidad”.¹⁷⁰ Gorostiza explica además, en un pie de página, que Yeats es: “un poeta irlandés, jefe del renacimiento celta, que prologó la edición inglesa de *Gitanjali*”.¹⁷¹ Con toda esta información, sería difícil pensar que Gorostiza dejara de lado la lectura de la poesía de Yeats.

Gorostiza también leyó la llamada poesía metafísica de John Donne. En su biblioteca se encuentra *The Book of Elizabethan Verse*,¹⁷² en que todos los poemas de Donne están marcados en el índice y algunos de los poemas marcados presentan también subrayados, como es el caso de “Stay, O Sweet” –en donde Gorostiza subraya: “Light hath no tongue, but is all eye.”– y “The Dream”. Entre los apuntes de Gorostiza hay también un epígrafe de este último poema que corresponde a una de las varias marcas al margen: “I must confess it could not choose but be / Profane to think thee anything but thee”.¹⁷³

De Robert Browning se conservan dos ejemplares en la biblioteca de Gorostiza,¹⁷⁴ uno de los cuales presenta varios subrayados, algunos con tinta y otros con lápiz, lo que nos lleva

¹⁷⁰ “Rabindranath Tagore” en José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 103.

¹⁷¹ *Idem*.

¹⁷² *The Book of Elizabethan Verse*, chosen and edited with notes of William Stanley Braithwaite, with an introduction by Thomas Wentworth Higginson, Herbert B. Turner & Co., 2^a ed., Boston, 1907.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 297. Cf. José Gorostiza, *Poesía completa, op. cit.*, p. 203.

¹⁷⁴ Robert Browning, *The Poems of Robert Browning*, with an introduction by Arthur Waugh, Everyman's Library edited by Ernest Rhys, London: J. M. Rent & Sons LTD / N.Y.: E. P. Dutton & Co., vol. 1, s/f. Este libro contiene el sello de una librería de la Avenida Madero, por lo que fue comprado en México, aunque se desconoce la fecha, y por lo tanto, es difícil saber si lo habría leído antes de su estancia en Londres. No presenta subrayados o apuntes aparentes. Y Robert Browning, *The Poems of Robert Browning*, Thomas Y. Crowell Company Publishers, N. Y., 1896. Este libro también contiene un sello de la librería: The Aztec land/ Books and Mexican Corios / F. I. Madero 24- México. Contiene subrayados y notas.

a pensar que el poema podría haber sido leído en diferentes épocas o tiempos, algunos de estos subrayados coinciden nuevamente con los ya mencionados epígrafes; dos, para ser exactos, y ambos del mismo poema. Citamos un caso: en el poema “Bishop Blougram’s Apology” hay un interesante subrayado al margen con una nota que dice: “Dostoievsky / Gide”; el subrayado incluye un sólo verso y parece haber sido alargado a los tres siguientes en una segunda lectura. El epígrafe abarca hasta la mitad del tercer verso: “Our interest’s on the dangerous edge of things. / The honest thief, the tender murderer, / The superstitious atheist...”.¹⁷⁵ Esta nota parece confirmar la observación de Cuesta sobre el parentesco espiritual entre Gide y Gorostiza.

Como se advierte por su presencia en los apuntes inéditos de Gorostiza, y sobre todo por su condición de epígrafes, todos estos textos parecen haber sido leídos con la intención de formar parte de uno o varios poemas futuros; sin embargo, esto no implica que no pudieran ya haber formado parte de *Muerte sin fin*, dado que en estos mismos apuntes aparecen autores como Góngora, Sor Juana, Ramón López Velarde, o pasajes de la Biblia que, como hemos notado, fueron lecturas importantes para Gorostiza.

¹⁷⁵ José Gorostiza, *Poesía completa, op. cit.*, p. 200. Cf. Robert Browning, *The Poems of Robert Browning*, Thomas Y. Crowell Company Publishers, New York, 1896, p. 356.

II

El poema extenso en José Gorostiza y T. S. Eliot

“La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos”. (José Gorostiza, “Notas sobre poesía”)

“... I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure”. (T. S. Eliot, “The Music of Poetry”)

La poesía lírica, desde la antigüedad, se distingue de la poesía épica, dramática o didáctica por expresarse en moldes menos extensos, y más organizados y variados; de hecho, los distintos y múltiples géneros líricos deben sus características a la estrecha relación que desde sus orígenes han mantenido con la música. Al perderse la dependencia inicial que existía entre poesía y música en la Grecia antigua, la lírica adopta, en sus diferentes épocas históricas, nuevas formas de expresión, aunque siempre manteniendo moldes organizados –con una gran variedad métrica y estrófica y el uso de recursos de repetición, como los estribillos –que recuerdan su parentesco con la música. Este parentesco, que por razones históricas se limitaba a los ámbitos del canto y la danza, se extendió hacia finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del siglo XX a los modernos géneros instrumentales de la música como la sinfonía, creando una nueva conciencia de lo poético, y tal vez, como entendemos, un nuevo género poético característico del siglo XX: el poema extenso moderno.

En este segundo capítulo estudiaremos la teoría que subyace al poema extenso en José Gorostiza comparándola con aquella de T. S. Eliot. Escogimos a Eliot no porque sea el único autor que pudiera haber servido a Gorostiza como ejemplo, porque, como ya mencionamos en el capítulo anterior, las *Elegías* de Rilke también habrían sido un modelo importante, o en su

caso las *Soledades* de Góngora y el *Primero sueño* de Sor Juana; sino porque Eliot tuvo, en su momento, una presencia importante en México y su poema *The Waste Land* se ha erigido, entretanto, en un prototipo de lo que consideramos un poema extenso moderno. Las teorías de ambos poetas, además, presentan varios puntos en común que no necesariamente se deben a una influencia directa de Eliot sobre Gorostiza, sino que resultan de una serie de lecturas comunes y de ideas que, como hemos visto, estaban en el aire, como la idea de organicidad y de musicalidad en la poesía, que no pueden atribuirse a un autor en particular, sino que fueron discutidos por varios autores en épocas diversas, aunque a veces con mayor intensidad, como es el caso de la época simbolista. El propósito es explicar de la mejor manera el carácter moderno –y musical– del poema extenso en Gorostiza y Eliot, y el reto especial que constituyó para estos poetas la construcción “en grande”.

El poema extenso

No será fortuito que las pocas veces que Jorge Cuesta menciona al poeta T. S. Eliot, lo haga en relación a la poesía de José Gorostiza, y en particular a *Muerte sin fin*. En efecto, nos parece que la mención de Eliot, no sólo ilumina la relación que Cuesta encuentra entre ambos poetas, sino precisamente la que, si la encuentra, no revela del todo. En su primera apreciación pública de *Muerte sin fin*,¹ Cuesta recuerda que Gorostiza llama “poesía” a su obra, y subraya que esta denominación debe conservarse, pues se trata de una obra poética cuyo género es indefinible. Y estaba en lo cierto; de momento, y salvo, tal vez, el *Altazor* (1931) de Huidobro, aquel género de poesía no encontraba paralelos en la tradición poética en lengua española; aunque, abriendo un poco el abanico del horizonte y auxiliados por el paso del tiempo, hoy podamos apreciar que *Muerte sin fin* responde a una poética cosmopolita de

¹ Ver: “*Muerte sin fin* de José Gorostiza” en Jorge Cuesta, *Obras, op. cit.*, tomo II, pp. 205-208. Este artículo fue publicado por *Noticias Gráficas* el 18 de diciembre de 1939.

su época: Gorostiza estaba al corriente de las innovaciones que se presentaban en el escenario internacional y recibió las influencias, sin por eso perder lo propio –los ritmos con los que se formó como poeta y la conciencia de la tradición en que se insiere. Tal vez sea con esto en mente que Cuesta afirma que: “La fuerza y la pureza de su lenguaje son el cargamento que trae el navegante que pudo volver a la tierra natal a través de los mares más anchos y peligrosos”.² El paralelo entre la poesía de Eliot y la de Gorostiza, no sólo se reconoce en una inclinación mística, como menciona Cuesta en un segundo artículo sobre *Muerte sin fin*, intitulado “Una poesía mística”,³ sino también, como nos invita a reconocer en el primero de sus escritos sobre el poema, en el complejo armazón que asegura la “unidad del sentimiento” del poema, unidad ésta, menos explicada por Cuesta, que aludida, comenzando por la descripción de lo que considera, al inicio del ensayo, una poesía romántica, que niega al poema una unidad de acción y una unidad de género, para concederle, hacia el final del ensayo, y ya en relación a la naturaleza de la poesía moderna, un “movimiento lírico [...] vivo y amplio” que no sería posible “sin una irreprimida unidad sentimental”.⁴ Esta “unidad sentimental” nos trae a la memoria la “emoción” presente en la muy discutida fórmula del “objective correlative” de T. S. Eliot. Cuesta menciona asimismo en este primer acercamiento a *Muerte sin fin* un “famoso” ensayo de Eliot, aunque no especifica cuál, para hablar de lo que considera en la poesía de Gorostiza una “renovación del estilo alegórico”.⁵ El ensayo de Eliot se llama “Dante” (1929)⁶ y el pasaje discutido por Cuesta es el siguiente, relativo a la *Divina comedia*, que citaremos completo para la cabal comprensión de la idea:

I do not recommend, in first reading the first canto of the *Inferno*, worrying about the identity of the Leopard, the Lion, or the She-Wolf. It is really better, at the start, not to know or care what they mean. What we should consider is not so much the meaning of the images, but the reverse process, that which led a man having an idea to express it in images. We have to consider the type of mind which by nature and *practice* tended

² *Ibid.*, p. 208.

³ *Ibid.*, pp. 231-234. El artículo se publicó en *Romance* el 15 de febrero de 1940.

⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁵ Cuesta, *Obras, op. cit.*, tomo II, p. 207.

⁶ T. S. Eliot, *Selected Prose, op. cit.*, p. 209.

to express itself in allegory: and, for a competent poet, allegory means *clear visual images*. And clear visual images are given much more intensity by having a meaning – we do not need to know what that meaning is, but in our awareness of the image we must be aware that the meaning is there too. Allegory is only one poetic method, but it is a method which has very great advantages.⁷

Este pasaje parece describir no sólo la forma ideal de leer a Dante, sino la forma ideal de leer tanto los poemas de Eliot como los de Gorostiza. La renovación del estilo alegórico, según se desprende de las páginas de Cuesta, se explicaría por el abandono de la imagen visual a favor de la más moderna imagen intelectual –emocional, o sentimental como le llama Cuesta– que ya Eliot, en algunos ensayos anteriores, como “Tradition and the Individual Talent” o “Dante”, ambos incluidos en *The Sacred Wood* (1920),⁸ describe en relación a la totalidad de la creación poética: “emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet”.⁹ Esta es la emoción –intelectual, impersonal– que encontramos en la fórmula del “objective correlative” –“Hamlet” (1919)– y es seguramente también a lo que alude Cuesta con su “unidad sentimental.” Esta crítica de Jorge Cuesta es una originalísima propuesta para la lectura de *Muerte sin fin* que nos muestra además el parentesco profundo que había entre las teorías poéticas que subyacen a este poema y a los poemas extensos de T. S. Eliot.

Lo que en esta disertación llamamos “poema extenso moderno”, expresión más ampliamente utilizada en la tradición de lengua inglesa, y que traducimos por carecerse de una semejante en la tradición crítica hispánica, ha sido definida de varias maneras; sin embargo, y a pesar de que los estudios que se han dedicado a esta forma coinciden en varios puntos, sobre todo en el de reconocer la existencia de un nuevo género poético, no siempre hay acuerdo en lo que respecta a sus límites ni a sus representantes. Uno de los estudios más citados, por haber llamado la atención hacia este nuevo género poético es el de M. L. Rosenthal y Sally M. Gall llamado *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern*

⁷ *Ibid.*, p. 209.

⁸ T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Faber and Faber, London, 1997.

⁹ *Ibid.*, p. 49.

Poetry.¹⁰ En este texto los autores encuentran que poemas como *The Waste Land* o *Four Quartets* son “secuencias poéticas modernas” que definen como: “a grouping of mainly lyric poems and passages, rarely uniform in pattern, which tend to interact as an organic whole.”¹¹ Entendiendo “organic whole” como una estructura lírica que está: “intimately related to the general conception of an organic rather than a mechanical approach to structure that has been with us for a long time, particularly in reference to the less subtle formal characteristics of a work –its rhyme scheme or stanza form or adherence to certain dramatic “laws”.”¹² La presencia de esta noción de la forma orgánica –que puede remontarse a Platón y Aristóteles–, nos parece central. Los autores la atribuyen a la teoría romántica de los alemanes e ingleses, esto es, a Goethe, Herder, los hermanos Schlegel y Coleridge, aunque habría que agregar que la reflexión sobre la forma orgánica no se detiene allí, sino que encuentra todavía ilustres seguidores en el nuevo continente en Emerson y Walt Whitman. Emerson, por ejemplo, en su ensayo “The Poet” decía: “For it is not meters, but meter-making argument, that makes a poem—a thought so passionate and alive that, like the spirit of a plant or an animal, it has an architecture of its own, and adorns nature with a new thing”.¹³ Esta noción lleva el germen de la libertad poética, no sólo de las formas de organización exteriores al poema, sino también del verso mismo.¹⁴ Cada poema, en este sentido, se organiza de manera distinta; Rosenthal y Gall encuentran para las secuencias dos tendencias generales:

It is important to remember that they [modern poetic sequences] exist within a continuum. At one extreme they present themselves as long but highly fragmented structures whose progression towards encompassing awareness is at once implicit and a matter of shifts in perspective—presented states at different intensities and levels of consciousness: *Song of Myself*, Stevens’s “The Auroras of Autumn,” Pounds’s *Pisian*

¹⁰ M. L. Rosenthal, Sally M. Gall, *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, Oxford University Press, New York, 1983.

¹¹ *Ibid.*, p. 9.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Ralph Waldo Emerson, *Essays and Poems of Ralph Waldo Emerson*, introduction and notes by Peter Norberg, Barnes & Noble Classics, New York, 2004, p. 217.

¹⁴ Para una relación del camino que hay entre la forma orgánica y el verso libre puede consultarse la sección 3, “From Organic form to Free verse”, del capítulo 4, “Free Verse and Aestheticism”, del libro de Timothy Steel, *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt against Meter*, The University of Arkansas Press, U.S.A., 1990, pp. 192-203.

Cantos. At the other extreme we find sequences clearly assembled from separate poems and fragments that have proved to cohere as a system of tensions, modulations, and reciprocal tonal forces: Eliot's *The Waste Land* and *Ash Wednesday*, Dickinson's fascicles, Yeats's *The Tower*, *Words for Music Perhaps*, and the lyric section in his *Last Poems and Two Plays*. In between the extremes are the myriad other works making up the genre.¹⁵

El propósito del libro, según se indica en el prólogo, es presentar el “crecimiento y floración” de un nuevo género de la poesía lírica y una crítica que aborde estos poemas no desde las nociones de “persona” o “voz” sino “in a new key”. Expresiones como la “dinámica de una secuencia puede estar implícita en su movimiento”, o la “sucesión de tonalidades y grados de intensidad” o “centers of lyrical self-containment and naked self-awareness” son constantes a lo largo del estudio; pero ¿qué quiere decir movimiento, tonalidad, grado de intensidad?, ¿qué son los centros de auto-referencia lírica e auto-conciencia desnuda? Muchas de estas palabras y expresiones, que auxilian el análisis de los poemas extensos, fueron creadas –desde los simbolistas y principalmente desde Mallarmé– por los mismos poetas para la explicación de sus poemas. Esta explicación se da sobre todo en torno a las emociones –o de los sentimientos de los que hablaba Cuesta– y a las tensiones que se crean entre ellas en los diferentes momentos del poema. El estudio de Rosenthal y Gall considera un amplio corpus de autores de modernas secuencias poéticas –entre cuyos modelos encuentran a Shakespeare y a Tennyson–, desde el *Song of Myself* de Walt Whitmann hasta *Life Studies* de Robert Lowell.

Por otra parte, oponiéndose a la idea de secuencia, David Phillip Barndollar, en su disertación *The Poetics of Complexity and the Modern Long Poem*,¹⁶ escribe sobre el poema extenso moderno desde la perspectiva de las poéticas de la complejidad, defendiendo la idea del poema como texto unitario: “In that more general perspective –the poetics of complexity– self-reference and recursion are the key elements. And they are the primary features of

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ David Phillip Barndollar, *The Poetics of Complexity and the Modern Long Poem*, Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Texas at Austin, 2004.

modern long poems that distinguish them from lyric sequences and verse novels”.¹⁷ A diferencia de Rosenthal y Gall, Barndollar defiende los *Four Quartets* de Eliot como un poema extenso y no como una “secuencia”. Este estudioso dice que uno de los recursos más importantes del poema extenso moderno para dar la impresión de unidad, esto es, para que el lector sienta que está frente a un poema y no frente a varios, es la auto-referencia –este elemento también es considerado por Rosenthal y Gall, aunque no como un elemento absolutamente distintivo del género–, que puede darse de diferentes maneras, ya sea de manera semánticamente explícita, o formalmente implícita:

The main concern for long poetry is how it negotiates its own magnitude so that it can be effectively read as a single poem as opposed to a series of smaller, more or less related poems which may or may not cohere into a greater whole. In the simplest terms, readers need to realize as they read that they are in fact reading a single whole text. To facilitate this realization –since, of course, readers could choose to read the text any way they like– long poems tend periodically to point to themselves, and by doing so reinforce the impression that they should be treated as single wholes, not merely as groups of smaller wholes. Such self-reference appears in different ways: it may be semantically explicit, as in “As I write this poem, I see that...”; or it may be formally implicit, as indicated by such devices as rhyme schemes or metrical patterns that rely for their effect on reference to other parts of the same text. Lyric poems for the most part employ formal self-reference to establish themselves as unified works, but on occasion they also employ semantic self-reference, and when they do the effect can be remarkable.¹⁸

En el caso de *Muerte sin fin* uno de los recursos –formales– utilizados para conseguir la unidad del poema es la repetición de versos, con o sin variación, de un a otro poema, como se presenta en las primeras dos *Elegías* de Rilke; así como la división en dos grandes secciones que se reflejan, cada una terminada en un comentario –como les llama Cuesta: el primero en forma de canción y el segundo en forma de romance–. Es evidente también que el motivo central del poema, el vaso de agua, puede leerse como metáfora del poema mismo y, por tanto, como una auto-referencia que nunca desaparece, sino que en cada segmento del poema se glosa nuevamente, como acontece con los motivos de una sinfonía, lo que haría de *Muerte*

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

sin fin un poema auto-referencial por excelencia, característica que coincide con las aspiraciones de la llamada “poesía pura”. Pero por si esta interpretación no fuera clara a todo lector del poema, podemos mencionar todavía ciertos fragmentos auto-referenciales como el que se encuentra en la cuarta sección de la de la segunda parte del poema: “Mas la forma en sí misma no se cumple. / Desde su insigne trono faraónico, / magnánima, / deífica, / constelada de epítetos esdrújulos, / rige con hosca mano de diamante (vv. 1-4). Donde los epítetos esdrújulos de la forma son los mismos que van siendo enunciados.

Esta condición se cumple también en los *Four Quartets* de T. S. Eliot, poema que Barndollar incluye en su estudio. En *The Waste Land* también podemos encontrar esta auto-referencialidad. Es fácil perderse en las etiquetas, pero estudios como los de Rosenthal y Gall y el de Barndollar ayudan a crear una base más sólida para la lectura apropiada de poemas que cada vez con menos intuición y más seguridad identificamos como extensos y modernos.

Lo que Cuesta, en *Muerte sin fin*, llamó “unidad de sentimiento”, no es más que ese algo que hace que leamos el poema como un todo, aunque ese todo pueda ser entendido de manera tan diversa por los críticos que un mismo poema como *Four Quartets* sea considerado tanto una “secuencia poética moderna”, como un “poema extenso moderno”. Y es que el horizonte de las definiciones es difuso: si la secuencia y el poema narrativo de extensión dan origen a lo que conocemos como poema extenso moderno en la tradición inglesa, es evidente que el nuevo género compartirá características de ambas formas, o mejor dicho, cada poema extenso moderno contendrá aquellas características de poemas anteriores que encontró pertinentes para su formación. Desde la perspectiva de la tradición hispánica y considerando *Muerte sin fin* no sólo como un poema extenso, o largo –designación del propio Gorostiza¹⁹–, comparable al poema *Four Quartets* de Eliot, sino como una forma poética nacida de la silva,

¹⁹ Gorostiza, según nos cuenta Mónica Mansour, considera en sus apuntes la escritura de un “poema largo.” Ver: “Armar la poesía” en José Gorostiza, *Poesía y poética*, op. cit., p. 285.

silva libre impar y sin rima,²⁰ tal vez, se sea más propicio a entender estos poemas como “poemas extensos modernos” que como secuencias.

La silva, siguiendo en esto a Isabel Paraíso,²¹ es una designación que incluye poemas de los más diversos cortes, desde composiciones extremadamente breves, como el poema *Margarita* de Rosalía de Castro, hasta composiciones poéticas de longitud considerable como las *Soledades* de Góngora; pero siempre se comprenden como composiciones unitarias y no como segmentos más o menos compactos.

En la crítica gorostiziana se ha hablado mucho del poema extenso, pero su definición como tal nunca ha sido el centro de atención del estudio, aunque Mordecai S. Rubin²² haya observado, muy acertadamente, el papel de la música, y específicamente de la forma sinfónica, en su definición. Otro acercamiento al estudio de la forma de este poema es el de Susana González Aktories,²³ en que se procura relacionar *Muerte sin fin* con una Fuga. El único estudio que se encuentra aparentemente dedicado en su totalidad al poema extenso es el de Ivania Pozo,²⁴ pero éste no es un estudio estilístico del poema extenso sino que discurre – como también ha observado Silvia Pappé²⁵ – sobre el tema del lenguaje poético en los poemas extensos –sin definir cabalmente lo que entiende por poema extenso, por no ser ese el objetivo de su estudio. La idea no es crear una nueva etiqueta para el poema que sustituya la antigua etiqueta de la silva, simplemente creemos que sería provechoso contemplar *Muerte sin fin* desde esta otra perspectiva, la del “poema extenso moderno”, dado que cumple todas las

²⁰ Descripción que da Isabel Paraíso a una forma libre de la silva, como la utilizada por Juan Ramón Jiménez, en su libro *La métrica española en su contexto románico*, ARCO/ LIBROS (Colección perspectivas), Madrid, 2000, p. 200.

²¹ *Ibid.*, p. 175.

²² *Una poética moderna, op. cit.*, pp. 206-7.

²³ *Muerte sin fin: Poema en fuga*, JGH Editores, México, 1997.

²⁴ *La crítica del lenguaje en los poemas extensos de la poesía hispanoamericana (Huidobro, Gorostiza y Paz)*, Tesis presentada a The City University of New York, New York, 1977

²⁵ “Destinos” en José Gorostiza, *Poesía y poética, op. cit.*, p. 208.

condiciones y, de hecho, se define a sí mismo –y en la prosa crítica de Gorostiza²⁶– como un poema de esta naturaleza.

El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz y las *Soledades* de Góngora han sido muchas veces mencionados como los modelos del poema extenso de Gorostiza, y si bien podemos observar muchas semejanzas en cuanto a la extensión, versificación y tono meditativo –en el caso de Sor Juana–, la idea estructural de fondo del poema de Gorostiza difiere de la de sus dos modelos. La diferencia radica esencialmente en la “modernidad” del poema de Gorostiza, que puede resumirse en la falta de narrativa, en un tono impersonal y una conciencia crítica, y en una arquitectura diferente, que más que aproximar *Muerte sin fin* a sus antecesores en la tradición hispánica, lo aproxima a poemas modernos de otras latitudes que encontraron su modelo en la música. Esta diferencia la resalta también Mordecai S. Rubin:

La forma de primero sueño es la silva latina que empleó Góngora para las *Soledades*. Es apropiadamente flexible para el contenido místico-intelectual, pero no es cosa rara; en cambio, *Muerte sin fin*, por más que se base en la silva italiana renacentista, tiene una forma musical no solamente apropiada sino modernísima y muy original, detalladamente realizada desde el momento de la concepción poética.²⁷

El poema *Muerte sin fin* ha sido reconocido, por lo tanto, y estudiado con provecho como una silva,²⁸ una silva bastante libre, claro está; pero nosotros creemos que más que una silva es un ejemplo de “poema extenso moderno”, cuyo antecedente formal es la silva, aunque no sólo, porque, como hemos visto, hay formas nuevas de la poesía moderna que, creemos, sería errado ignorar considerando que Gorostiza conocía muy bien las tendencias estéticas románticas y de vanguardia de la tradición poética tanto inglesa como francesa –o hasta de la

²⁶ Gorostiza en sus apuntes habla también, como sus críticos, de un “poema en silva”, por lo que la forma de la silva debe verse como el antecedente inmediato de esta forma nueva y musical que Gorostiza “arranca” a la Silva. Ver: José Gorostiza, *Poesía completa, op. cit.*, p. 208.

²⁷ Mordecai S. Rubin, *Una poética moderna, op. cit.*, p. 206. También apuntan hacia la modernidad de la silva de Gorostiza Antony Stanton en “Sor Juana entre los Contemporáneos” (pp. 291-292) y Gabriel Wolfson en “*Muerte sin fin*: el duro deseo de durar” (p. 346), ambos ensayos aparecen en *Crítica sin fin, op. cit.*

²⁸ Evodio Escalante refiere que: “*Muerte sin fin* estaría constituido no por una sino por dos silvas más o menos extensas”. Ver: José Gorostiza: *entre la redención y la catástrofe, op. cit.*, p. 124. Esta apreciación, aunque tiene cierta lógica, no se sostiene si pensamos que de hecho el poema es uno sólo; la pieza intermedia y la final no tienen intención de dividir, sino, por el contrario, de unir. Es difícil imaginar que el poema funcionara tan bien como unidad sin el poema intercalado al medio y al final de la ¿silva?

alemana-. La búsqueda de nuevas formas poéticas impulsada durante el romanticismo y la crisis del verso de principios del siglo XX propiciaron el medio para el apareamiento de una gran variedad de “poemas extensos”, pero no extensos comparados con los poemas narrativos de otros tiempos, sino con la poesía lírica contemporánea. Porque el poema extenso moderno es ante todo una composición lírica.

El poema extenso moderno en T. S. Eliot y José Gorostiza toma su inspiración de la música, de la forma sinfónica sugerida por Mallarmé en su *Crise de vers*, y aspira, como la música, a un lenguaje diferente. Esto es, no será la narrativa –como bien observaron tanto Rosenthal y Gall, como Barndollar–, la que, como recurso más evidente, mantenga la unidad del poema moderno.

Federico García Lorca señalaba ya el origen de la modernidad del poema extenso –sin referirse directamente a él– en su ensayo “La imagen poética de don Luis de Góngora”,²⁹ en el que describe cómo el poeta había conseguido la unidad de las *Soledades*, no sólo mediante la historia que allá en el fondo se desarrolla, sino mediante la sucesión de imágenes que se desarrollan en primer plano, con lo que insinúa que la poesía lírica de alguna extensión no depende necesariamente de una historia. García Lorca, quien llama a Góngora “padre de la lírica moderna” también se refiere a la cuestión del “límite” –en el sentido goethiano y orgánico– del poema: “¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? Limitarse. Hacer examen de conciencia y, con su capacidad crítica, estudiar la mecánica de su creación”.³⁰ Y la mecánica de su creación lo lleva a la imagen:

Góngora tuvo un problema en su vida poética y lo resolvió. Hasta entonces, la empresa se tenía por irrealizable. Y es: hacer un gran poema lírico para oponerlo a los grandes poemas épicos que se cuentan por docenas. Pero ¿cómo mantener una tensión lírica pura durante largos escuadrados versos? ¿Y cómo hacerlo sin narración? Si le daba a la narración, a la anécdota, toda su importancia, se le convertiría en épico al menor descuido. Y si no narraba nada, el poema se rompía por mil partes sin unidad y sin sentido. Góngora elige entonces su narración y se cubre de metáforas. Ya es difícil encontrarla. Está transformada. La narración es como un esqueleto del poema envuelto

²⁹ Federico García Lorca, *Prosa*, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), Madrid, 1969, pp. 93-127.

³⁰ *Ibid.*, p. 102.

en la carne magnífica de las imágenes. Todos los momentos tienen idéntica intensidad y valor plástico, y la anécdota no tiene ninguna importancia, pero da con su hilo invisible *unidad* al poema. Hace el gran poema lírico de proporciones nunca usadas... Las *Soledades*.³¹

En este ensayo, Lorca no sólo descubre un momento importante en el desarrollo de la lírica en lengua española, sino que intuye las posibilidades futuras de la expresión lírica en el poema extenso. Gerardo Diego también dedica algunas páginas, hacia 1920, en la *Revista de Occidente*, a reflexionar sobre el caso de la revaloración de la poesía de Góngora. El poeta nos recuerda, ante todo, que Góngora ahora se lee desde otra perspectiva: “tenemos flamante ‘un nuevo Góngora’ que nos han servido los simbolistas franceses y los poetas novocentistas (del año, no del siglo) americanos y españoles”.³² Y esta perspectiva se centra en el gusto moderno: el gusto por la oscuridad, las imágenes, la armonía; incluso llega a mencionar, al hablar sobre la décima gongorina –que tiene una idea aguda y laberíntica– que presenta un procedimiento wagneriano,³³ lo que revela admirablemente el tenor de la lectura de la época.

Esto nos remite nuevamente a Pound. Si la forma del poema extenso fue dictada en gran medida por Pound, como apuntan Rosenthal y Gall, no será sólo porque sus *Cantos* son uno de los ejemplos más notables de la forma –se refieren, claro está, a la secuencia poética moderna–, sino porque, como dice Brian McHale, otro crítico que se ha dedicado a este tema, en su ensayo “Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem”, Pound y las ideas del grupo imaginista repercutieron en gran medida para la conformación, en general, de los modernos poemas extensos: “If a prohibition on narrative did not, in fact, figure among Ezra Pound’s ‘A Few Dont’s by an Imagist’ of 1913, it might as well have, so decisive was imagism’s interdiction of narrative in poetry; and the image, as

³¹ *Ibid.*, pp. 121 y 122.

³² Gerardo Diego, “Un escorzo de Góngora” en *Revista de Occidente*, dirigido por José Ortega y Gasset, Año II, No. VII, Madrid, Enero, 1924, pp. 78 y 86.

³³ *Ibid.*, p. 86. La presencia de Wagner es una constante en el discurso crítico de la época, pero Gorostiza, a diferencia de Eliot, no parece haber comulgado mucho con el espíritu de este compositor, como bien puede apreciarse en su obra: la línea melódica en Gorostiza es mucho más mesurada que en Eliot. Algunos de los contemporáneos de Gorostiza, sin embargo, mencionan la obra de Wagner, como Torres Bodet, y las publicaciones de la época le dedican un espacio considerable.

Joseph Riddel reminds us, ‘remains the irreducible element of the modern long poem.’³⁴ Aunque las imágenes no necesariamente sean visuales –como nos recuerda Cuesta.³⁵ McHale indica más adelante en este mismo estudio que: “Modernisms legacy, then, amounts to a classic double bind: you must write long poems; but you must not narrate, hence, in effect, you must not write long poems. Out of this double bind have emerged the characteristic modernist and postmodernist non-narrative forms of the long poem”.³⁶ Villaurrutia describe este legado imaginista en su artículo de 1928, “Guía de poetas norteamericanos”, publicado en la revista *Contemporáneos*:

El uso de un lenguaje sencillo, el mismo de la expresión hablada, sólo que empleado con exactitud y sin éxtasis decorativo; la no insistencia en el uso del verso libre como la única forma de expresión poética; la libertad de la selección del sujeto de poesía – cualquiera puede serlo en manos de un verdadero poeta–, el uso de imágenes exactas y particulares; y el afán de concentración, esencial en poesía, fueron las reglas de los poetas *imagistas* y, en muchas ocasiones, la dirección, si no única, característica de la poesía norteamericana moderna.³⁷

Leyendo atentamente la crítica de los poetas Contemporáneos es fácil reconocer algunos de estos principios imaginistas, que parecen haber buscado, como puede apreciarse en sus ensayos, entre los artistas mexicanos –tanto entre sus contemporáneos como en poetas de las generaciones pasadas– para ilustrar su propia práctica poética. El interés por el lenguaje sencillo, por ejemplo, es un rasgo que Gorostiza reconoce en Ramón López Velarde, así como su uso de la imagen. La cuestión del verso también es una materia importante; el verso libre no se imponía, sino que surgía o no dependiendo de su adecuación a la emoción o sentimiento expresado, como dice Pound: “I think one should write vers libre only when one ‘must’, that is to say, only when the ‘thing’ builds up a rhythm more beautiful than that of set metres, or

³⁴ Brian McHale, “Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem” en *The Yearbook of English Studies*, vol. 30, 2000, p. 250. La cita de Riddel, según indica el autor, fue tomado de ‘A Somewhat Polemical Introduction: The Elliptical Poem’, *Genre*, II (1978), 459-477 (p. 476).

³⁵ Jorge Cuesta, *Obras*, tomo II, *op. cit.*, p. 206.

³⁶ Brian McHale, “Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem”, *op. cit.*, p. 251.

³⁷ Xavier Villaurrutia, *Obras*, *op. cit.*, p. 689.

more real, more a part of the emotion of the ‘thing’, more germane, intimate, interpretative than the measure of regular accentual verse; a rhythm which discontents one with set iambic or set anapestic”.³⁸ El motivo por el cual Gorostiza se inclina más por un verso de corte tradicional –aunque no del todo– tal vez responda también a este espíritu imaginista. El uso de las imágenes es característico y se relaciona, como el verso, con la emoción o el sentimiento: cuando Pound define la imagen, no lo hace partiendo de lo visual, lo que recuerda la sugerencia de Cuesta, sino de la emoción y el intelecto; Pound dice que “An ‘Image’ is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”.³⁹ Por último, el afán de concentración, que implica, entre otras cosas, excluir todo lo que no sea esencial al poema, lo que habrá orientado a los poetas, en su búsqueda de las esencias, a excluir la narrativa de los poemas extensos, como bien observa F. O. Matthiessen, uno de los primeros críticos renombrados de la poesía de Eliot:

[...] Eliot naturally felt that, if the long poem was to continue to exist, there must be more to distinguish it than length, that its energy must be increased by the elimination of everything superfluous. To convey in poetry the feeling of the actual passage of life, to bring to expression the varied range and volume of awareness which exists in a moment of consciousness, demanded, in Eliot’s view, the strictest condensation. Above all, the impression of a fully packed content should not be weakened through the relaxed connectives of the usual narrative structure.⁴⁰

La forma en que Eliot logró esta condensación puede ser observada en la edición facsimilar de los borradores de Eliot para *The Waste Land*,⁴¹ en cuyo proceso intervino ampliamente Ezra Pound. También los apuntes de Gorostiza –y esto se hace evidente en el trabajo de Mónica Mansour “Armar la poesía”⁴²– dejan apreciar este pulimento de la materia poética para alcanzar su esencia.

³⁸ Ezra Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, op. cit., p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁰ F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*, Oxford University Press, 2nd ed., revised and enlarged, New York, 1947 (1935), p. 40.

⁴¹ Ver: T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, edited by Valerie Eliot, Harcourt Brace & Company, New York, 1927.

⁴² José Gorostiza, *Poesía y poética*, op. cit., pp. 273-304.

En carta a Bernardo Ortiz de Montellano del 12 de diciembre de 1933, Gorostiza parece revelarnos esta búsqueda del poema extenso moderno; si no en Ortiz de Montellano, sí en sí mismo:

Una de las cosas que más me gustan en *Sueños* es el plan clásico, la proporción monumental, la unidad de lo diverso que, insisto, aun cuando no esté completamente lograda, no es posible dejar de admirar la intención. El esqueleto o armazón de tus poemas es algo tan bien calculado que tiene belleza por sí mismo, independientemente de cómo lo revistes, y en el peor de los casos uno querría siempre, cuando cree que tú aflojas, poder colaborar en la construcción. En suma, que *Sueños* marca, de veras, el punto de ascensión del gran poeta que puedes ser con sólo llevar hasta los detalles la voluntad de perfección que parece animarte ahora.⁴³

T. S. Eliot en su ensayo “The Music of Poetry” (1942) dice que los escritos críticos de los poetas tienden siempre a defender el tipo de poesía que ellos mismos escriben; en este caso sería el tipo de poesía que el poeta pretende escribir, porque hacia 1933 Gorostiza todavía no había publicado *Muerte sin fin*, pero seguramente ya planeaba este poema extenso, con su compleja arquitectura, como algunos críticos sugieren.⁴⁴ En todo caso, Gorostiza revela aquí su afán de perfección en cuanto a la construcción del poema y los elementos que destaca son el plan clásico, la proporción monumental y la unidad “de lo diverso” en el poema –con diverso se refiere a la unidad entre los diversos poemas que componen el poema total, lo que recuerda la definición de la secuencia según Rosenthal y Gall. Más adelante, en esta misma carta, Gorostiza señala otros elementos importantes para entender su poética. Distingue, por ejemplo, lo que llama la oscuridad del poema de la dificultad diciendo que: “La dificultad, lejos de molestar, estimula y excita. La oscuridad deprime”.⁴⁵ También señala la diferencia entre el empleo de recursos retóricos para significar algo o simplemente como adorno –siendo

⁴³ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, op. cit., p. 302.

⁴⁴ Evodio Escalante avanza la conjetura de que *Muerte sin fin* pudo haberse concebido inicialmente durante su periodo londinense, ver: *José Gorostiza: entre la redención y la catástrofe*, op. cit., p. 83. Nosotros también pensamos que es muy posible que las primeras notas para *Muerte sin fin* hayan sido elaboradas durante este periodo.

⁴⁵ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, op. cit., p. 303.

lo primero lo recomendable, tal como sugería Pound a los imaginistas–,⁴⁶ y por último menciona la cuestión de la impersonalidad, si bien de una manera singular, al ubicar a Ortiz de Montellano entre otros poetas de su mismo signo: “En un intento de situar *Sueños* dentro de algunas de las corrientes de la moderna poesía española –intento que no es del todo vacuo, tenida en cuenta la parte impersonal, tan grande, que nos sirve en poesía para expresar nuestra personalidad– yo lo situaría en ese grupo que coincide con Rafael Alberti, pero sobre todo con Gerardo Diego [...]”.⁴⁷ La idea de impersonalidad en Gorostiza está asociada siempre a lo adquirido, a lo aprendido: “el artista empieza donde acaba su cultura”⁴⁸ –en que se escucha un claro eco de Ortega y Gasset–. Para Eliot la impersonalidad también se relaciona con una conciencia del pasado, con la tradición: “The emotion of art is impersonal. And the poet cannot reach this impersonality without surrendering himself wholly to the work to be done. And he is not likely to know what is to be done unless he lives in what is not merely the present, but the present moment of the past, unless he is conscious, not of what is dead, but of what is living”.⁴⁹ Gorostiza como García Lorca y como Gerardo Diego, no habrá dejado de leer a don Luis de Góngora desde su perspectiva contemporánea, en la cual el problema del poema extenso se habrá enfrentado a las exigencias del gusto predominante en la época y a las múltiples innovaciones que en el ámbito de la poesía surgían.

Eliot también, como Gorostiza, reflexiona en torno al poema extenso, y aunque ninguno de ellos dé una definición en estricto sentido –la forma como tal apenas nacía–, podemos encontrar coincidencias entre ambos. La idea del poema extenso, por ejemplo, se discute en ambos autores en torno a una definición de Edgar Poe –otros poetas contemporáneos, como Fernando Pessoa, coinciden también en este punto–. Poe sostiene que

⁴⁶ *Idem*. Por ejemplo cuando Pound dice: “Use no superfluous word, no adjective which does not reveal something. Don’t use such an expression as ‘in lands of peace’. It dulls the image. It mixes an abstraction with the concrete. It comes from writer’s not realizing that the natural object is always the adequate symbol.” Ver: Ezra Pound, “A Retrospect” in *Literary Essays of Ezra Pound*, *op. cit.*, pp. 4 y 5.

⁴⁷ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁸ José Gorostiza, *Prosa*, *op. cit.*, p. 41.

⁴⁹ T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” en *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 44.

el “poema extenso” es una contradicción de términos porque no hay poesía que eleve el alma durante más de media hora sin perder su unidad, con lo que cualquier poema que exceda la media hora de lectura se convierte en una serie de poemas cortos que privan al todo de su unidad.⁵⁰ La lectura de *Muerte sin Fin*, de *The Waste Land* y de *Four Quartets* ultrapasa la media hora y en los tres casos –aun en *Four Quartets*, cuyo primer cuarteto fue publicado de manera independiente en *Collected Poems 1909-1935* (1936)– sus autores nos presentan los poemas como un todo, no como una serie de poemas o de segmentos poéticos, ni siquiera como un “libro de versos”; porque, como diría Gorostiza: “La suma de treinta momentos musicales no hará nunca una sinfonía”.⁵¹ La unidad, por tanto, es uno de los elementos comunes que resaltan ambos autores como característica inherente al poema extenso.

Eliot, en un texto escrito hacia 1948, al referirse a la observación de Poe, dice que “Poe has a remarkable passage about the impossibility of writing a long poem –for a long poem, he holds, is at best a series of short poems strung together. What we have to bear in mind is that he himself was incapable of writing a long poem”.⁵² El contexto de esta afirmación nos muestra en qué sentido Eliot discordaba de la observación de Poe:

He could conceive only a poem which was a single simple effect: for him, the whole of a poem had to be in one mood. Yet it is only in a poem of some length that a variety of moods can be expressed; for a variety of moods requires a number of different themes or subjects, related either in themselves or in the mind of the poet. These parts can form a whole which is more than the sum of the parts; a whole such that the pleasure we derive from the reading of any part is enhanced by the grasp of the whole.⁵³

Es posible que la noción de Eliot –y de Gorostiza y de Pessoa, y tal vez la de otros poetas de esta generación también– haya surgido por oposición a la formulación de Edgar Poe, en tanto que es a partir de esta aseveración que aparece la necesidad de explicar la

⁵⁰ Edgar A. Poe, “The Poetic Principal” in *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays*, introduction by Charles Baudelaire, Chatto & Windus, London, 1902, p. 642.

⁵¹ José Gorostiza, *Prosa*, op. cit., p. 198.

⁵² T. S. Eliot, “From Poe to Valéry” in *To Criticize the Critic and Other Writings*, op. cit., p. 34.

⁵³ *Idem*.

secreta arquitectura del poema extenso moderno. Hablamos aquí de explicar lo que es, no de crear la forma, porque la forma poco a poco se fue desarrollando al interior de poemas precedentes, y de repente, cuando fue su tiempo, simplemente estaba allí, con todas sus características propias, como acontece siempre. Sin embargo, cuando Eliot considera el poema extenso en “The Music of Poetry”, la atención no recae en contradecir la aseveración de Poe, sino en la importancia de la música como elemento unificador: “[...] just as, in a poem of any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole; and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic –so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic”.⁵⁴

Por su parte, Gorostiza también nos habla en sus “Notas sobre poesía”⁵⁵ sobre este problema, que él llama un problema de construcción, diciendo que: “En la actualidad, el poeta no suele proponerse problemas de construcción”,⁵⁶ y más adelante: “El caso de la construcción, en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo callar que lo siento como una enorme pérdida para la poesía”.⁵⁷ Esto lo explica, muy en el espíritu de Poe –aunque Gorostiza, como sabemos, pocas veces indica sus fuentes– diciendo que: “Estamos bajo el imperio de la lírica”.⁵⁸ No es difícil adivinar el origen de estas líneas, pero si quedara alguna duda, un comentario de Torres Bodet sobre el poema *Muerte sin fin* en una carta de 1940 a Gorostiza puede confirmarlo: “Obra lúcida, como pocas, que por lo ambicioso y lo fuerte de la estructura se opone a la teoría de Poe sobre la necesidad del poema breve; discursiva sin prosaísmo, uniforme sin monotonía, inteligente sin

⁵⁴ T. S. Eliot, “The Music of Poetry” in *On Poetry and Poets*, Faber & Faber Limited, London, 1957, p. 32

⁵⁵ José Gorostiza, *Prosa*, op. cit., pp. 190-201.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

frialdad”.⁵⁹ En otro pasaje de sus mismas “Notas sobre poesía” Gorostiza refiere una sentencia de Shelley que dicta que “las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema”,⁶⁰ y comenta al respecto que no hay “Nada más cierto ni, cuando así pasa, menos afortunado”,⁶¹ porque “si un poema se os muestra en la condición que señala el poeta inglés, estáis frente a una obra fallida; y el terror no debe atribuirse a otra causa que a la negligencia de lo que el poema significa como unidad arquitectónica”.⁶² La palabra poema, según Gorostiza, “implica organización inteligente de la materia poética”,⁶³ lo que trae nuevamente a la memoria el *objective correlative* de T. S. Eliot. Su reflexión se cierra con una pregunta que resume su actitud frente a la posibilidad del poema –extenso, que es la que se ha venido comentando– como un todo: “¿sería mucho exigir que las partes de una composición sean todas poéticas y que la composición, en su conjunto, resulte un poema?”⁶⁴

Por lo tanto, una de las características del poema extenso moderno, tanto en Gorostiza como en Eliot, es que busca definir su unidad mediante una organización inteligente, una arquitectura que, como sugiere Gorostiza, se revela musical: “La poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos”;⁶⁵ o como dice Eliot: “I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure”.⁶⁶

En “The Music of Poetry”, Eliot observa que: “The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music”,⁶⁷ y que: “There are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet [...]”.⁶⁸ Es evidente que

⁵⁹ José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, op. cit., p.409.

⁶⁰ José Gorostiza, *Prosa*, op. cit., p. 197.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

⁶³ *Ibid.*, p. 198.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁶⁶ T. S. Eliot, “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets*, op. cit., p. 38.

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Idem.*

las dos formas que refiere son análogas a las que presenta en sus dos poemas mayores: *The Waste Land* y *Four Quartets*. La unidad del poema se explica tomando como modelo el sentido unitario de la composición musical; no como “momentos musicales” independientes – como aclara Gorostiza–, sino como “movimientos” de una composición, un todo.

Una forma poética análoga a la sinfónica –o a la del cuarteto– sería la que esos poetas encontraron como límite, en el sentido que le da Goethe a esta palabra, dentro del cual se desarrolla el poema. Gorostiza pensaba que “Las reglas del ajedrez no oprimen al jugador, le trazan una zona de libertad en donde su ingenio se puede desenvolver hasta lo infinito”.⁶⁹ Para Gorostiza hay varios procedimientos –en que todavía encontramos reminiscencias de las ideas imaginistas de Pound– que pueden describir el crecimiento y terminación de un poema.⁷⁰ Gorostiza habla primero del desarrollo plástico, en que “el poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar”⁷¹ –descripción que recuerda un tanto la poesía de Villaurrutia, y desde luego, la forma orgánica como explicada por Goethe–; en seguida habla de un desarrollo dinámico, en que el poema “Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación”.⁷² – que nos parece podría describir lo que sucede en el caso de *The Waste Land*; aunque un ejemplo perfecto sería la *Ode marítima* de Álvaro de Campos, heterónimo de Fernando Pessoa–; y finalmente nos habla de un procedimiento que se ajustaría a su *Muerte sin fin*: “[...] un poema en que no se nota el crecimiento. De la primera a la última línea crece y va tomando cuerpo insensiblemente como en el desarrollo de un ser vivo, de un fruto o de una flor, hasta que alcanza sin esfuerzo, naturalmente, el tamaño, la estatura, la proporción que le

⁶⁹ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 195.

⁷⁰ De hecho, esta idea del crecimiento del poema es resultado de la evolución de lo que se ha llamado “forma orgánica” en la poesía. Esta idea de organicidad, tan antigua como Aristóteles –y tal vez más–, es perceptible durante el renacimiento, como podemos observar y leer en el *Quijote* de Cervantes, y adquiere mayor importancia en la poesía a partir del romanticismo con los hermanos Schlegel, y ya antes con Goethe, y es adoptada en la tradición de lengua inglesa por Coleridge y posteriormente por Emerson y Walt Whitman.

⁷¹ José Gorostiza, “Notas sobre poesía” en *Prosa, op. cit.*, p. 196.

⁷² *Idem.*

dicta su propio aliento vital”.⁷³ Eliot, por su parte, parece no estar preocupado tanto con “el crecimiento” del poema –idea más emparentada con la de un Coleridge o un Whitman, por ejemplo–, sino con su diseño musical –en un sentido wagneriano–. La idea del poema como movimiento descrito por Gorostiza como segundo procedimiento, nos parece, es la que mejor se adecua a la explicación del poema como música; sin embargo, todas las definiciones se adecuan a la idea de un crecimiento orgánico.

Mordecai S. Rubin, indica que la estructura de *Muerte sin fin* “aspira a la ‘construcción en grande’ de orden netamente musical”, y compara este poema con una sinfonía cuya “simetría de construcción” es “impresionante”: “La construcción está dividida en dos partes principales correspondientes, con un *intermezzo* lírico entre las dos y un *vivace* con percusión como coda”.⁷⁴

También *The Waste Land* ha sido comparado con una sinfonía, tal vez siguiendo la propia sugerencia de Eliot en “The Music of Poetry”. Bernard Harris en su ensayo “‘This music crept by me’: Shakespeare and Wagner” nos explica que: “its five-part structure suggests most obviously the five-act structure of drama, but it has become customary to describe the five sections as movements, and it has been found appropriate to extend the musical comparison invited by the later poetry back to the earliest work”.⁷⁵ Sin embargo, es necesario recordar hasta dónde queremos extender la analogía musical, porque como diría Paul Chancellor: “To suggest a full analogy of the form of *The Waste Land* to some musical form is a bold venture, but its structure may be seen as that of a symphonic poem in sonata form using the chief symbols as its themes, and with a declaiming voice woven with it, partly to supply related but dissonant leitmotifs”.⁷⁶

⁷³ *Ibid.*, p. 196-197.

⁷⁴ Mordecai S. Rubin, *Una poética moderna: ‘Muerte sin fin’ de Gorostiza. Análisis y comentario*, op. cit., p. 159.

⁷⁵ A. D. Moody (ed.), “*The Waste Land*” in *Different Voices*, Eduard Arnold, Great Britain, 1974, p. 107.

⁷⁶ Paul Chancellor, “The music of *The Waste Land*” en *Comparative Literature Studies*, (1971), pp. 21-32. Citado por Bernard Harris, “‘This Music Crept by me’: Shakespeare and Wagner” en Moody, op. cit., p. 107.

El poema extenso moderno aparece como una nueva forma poética que busca su unidad en la extensión, no de la manera tradicionalmente conocida –subordinación a una narrativa o forma dramática–, sino en el sentido lírico de crear una serie de estados de espíritu –emociones, sensaciones – que se correspondan y perciban de manera unitaria como sucede en la música.

La música de la poesía

En su introducción al libro de Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Richard Ellmann señala que: “All the art of Verlaine is in the bringing verse to a bird’s song, the art of Mallarmé bringing verse to the song of an orchestra”.⁷⁷ Nos parece que esta observación de Ellmann, que sintetiza algunas ideas expuestas por Symons, es un buen punto de partida para nuestra indagación sobre lo que T. S. Eliot y José Gorostiza habrán entendido como “la música de la poesía”, elemento esencial para la comprensión del poema extenso moderno. Es mediante este libro de Symons que Eliot tiene su primer acercamiento con los simbolistas franceses,⁷⁸ y tal vez, también, con las ideas germinales de la música de su propia poesía: a partir de Mallarmé nace una nueva idea del papel de la música en la poesía que se torna indispensable para comprender las modernas poéticas de la poesía lírica –sobre todo aquéllas de los poemas extensos–.

⁷⁷ Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*, Kessinger Publishing’s Rare Reprints [Revised edition, Copyright, 1919, by E. P. Dutton & Co., Inc., Copyright renewal, 1947, by Nona Hill], U.S.A., p. 5. Este libro fue muy importante para T. S. Eliot, como indica el propio poeta en más de una ocasión, porque le llevó a la lectura de Laforgue y otros poetas franceses sobresalientes como Rimbaud, Verlaine y Corbière.

⁷⁸ “In the *Advocate* Library TSE [Thomas Stearns Eliot] finds *The Symbolist Movement in Literature* by Arthur Symons, which he describes in 1920 as ‘an introduction to wholly new feelings, as a revelation’. Ten years later he continues, ‘...but for having read his book, I should not, in the year 1908, have heard of Laforgue or Rimbaud; I should probable not have begun to read Verlaine; and but for reading Verlaine, I should have not have heard of Corbière’. It has ‘affected the course of my life’. Comentario biográfico por Valerie Eliot en *The Letters of T. S. Eliot, volume I: 1898-1922*, Harcourt Brace Jovanovich, U. S. A., 1988, p. xx. Peter Ackroyd también menciona este dato en *T. S. Eliot*, Traducción de Tedi López Mills, FCE, México, 1984, p. 33.

Para Gorostiza, en cambio, el simbolismo francés no habría sido un gran descubrimiento, sino el camino natural por el que se inició en la poesía, dado que el romanticismo y modernismo mexicanos tienen su inspiración principal en la poesía francesa de los simbolistas. La poesía de Enrique González Martínez, Salvador Díaz Mirón y Ramón López Velarde, fundamental para la formación de los integrantes de la generación de poetas Contemporáneos, tiene lazos estrechos con autores franceses como Verlaine y Baudelaire, o con Verhaeren –poeta belga–. También el americano Edgar A. Poe tuvo una presencia importante entre los poetas mexicanos, quienes lo leyeron, por cierto, en el mismo tenor que los simbolistas franceses, atendiendo a la música de sus versos y a sus reflexiones en torno a la composición poética. Su poema *The Raven*, como es bien sabido, fue motivo de culto sin igual durante la mudanza del siglo XIX al siglo XX. Baudelaire y Mallarmé, movidos por la fascinación que les provocaba, tradujeron este poema, como después Enrique González Martínez, al igual que tantos otros poetas latinoamericanos y europeos. Más adelante, durante la generación de Alfonso Reyes, aparece un interés especial por la poesía y reflexión poética de Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, quienes traerán consigo una nueva forma de entender la música para la poesía contemporánea.

Mallarmé en su *Crise de vers*⁷⁹ escribe:

Une haute liberté d'acquies, la plus neuve: je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance relève du génie classique: seulement, quand n'y aura pas lieu, à cause d'un sentimentale bouffée ou pour un récit, de déranger les échos vénérables, on regardera à le faire. Tout âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun.⁸⁰

En este pasaje Mallarmé se refiere a una cierta libertad, no una libertad que pretende destruir una tradición, sino una libertad que renueva, implícita en cada individualidad –en cada alma–, que, como menciona en otros momentos de este texto, se expresa no en la subjetividad de los

⁷⁹ Stéphane Mallarmé, *Divagations*, op. cit., pp. 241-256.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 246-247.

contenidos, sino en la totalidad que implica la unidad de sonido y sentido; en una melodía, que si bien es individual, deviene de una orquestación impersonal –esto siempre y cuando el fin último del poeta sea alcanzar la poesía pura–. Aunque agrega que el poder de disolución – en este caso de la versificación y dicción tradicionales– sólo es aprovechable en el momento en que se produce un nuevo orden:

[...] mais, de cette libération à supputer davantage ou, pour de bon, que tout individu apporte une prosodie, neuve, participant de son souffle –aussi, certes, quelque orthographe– la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau des préfaciers. Similitude entre les vers, et vieilles proportions, une régularité durera parce que l’acte poétique consiste à voir soudain qu’une idée se fractionne en nombre de motifs égaux par valeur et à les grouper; ils riment: pour sceau extérieur, leur commune mesure qu’apparente le coup finale.⁸¹

Con lo que vemos que, al profetizar, Mallarmé no preveía el panorama actual de lo que llamamos poesía, que por momentos parece carecer de cualquier tipo de orden y definición. Mallarmé anunciaba ante todo un lenguaje nuevo y orden ideal un tanto misterioso e impersonal: “Le moderne des météores, la symphonie, au gré ou à l’insu du musicien approche la pensée; qui ne se réclame plus seulement de l’expression courante”.⁸²

Nos parece que es en estas palabras de Mallarmé que podemos encontrar el germen más evidente del poema extenso moderno: la inspiración que tuvo de ver en la forma sinfónica un modelo de organización para el poema moderno, y en la música –tal como Baudelaire ya habría sugerido⁸³– la posibilidad de una nueva sintaxis poética. Paul Valéry, a

⁸¹ *Ibid.*, pp. 248-249.

⁸² *Ibid.*, pp. 250.

⁸³ Charles Baudelaire, “Richard Wagner et Tannhauser à Paris” en *L’Art Romantique: Littérature et Musique*, op. cit., pp. 267-293. También Walt Whitman, cuyo *Song of Myself* ha sido considerado un precursor del poema extenso moderno, usaba la analogía de la sinfonía de una manera que recuerda a Mallarmé; en *Specimen Days*, una especie de diario, Whitman dice: “As if for the first time, indeed, creation noislessly sank into and through me its placid and untellable lesson, beyond – O, so infinitely beyond! – anything from art, books, sermons, or from science, old or new. The spirit’s hour – religion’s hour – the visible suggestion of God in space and time – now once definitely indicated, if never again. The untold point at – the heavens all paved with it. The Milky Way, as if some superhuman symphony, some ode of universal vagueness, disdainingly syllable and sound – a flashing glance of Deity, address’d to the soul. All silently – the indescribably night and stars – far off and silently”. Ver: Walt Whitman, “Specimen Days” from *Complete Poetry and Collected Prose*, Editor Kaplan Justin, Literary Classics from the United States, New York, 1982. Este texto está disponible en el Centro de textos electrónicos de la Librería de la Universidad de Virginia (Electronic Text Center, University of Virginia

quien Gorostiza leyera asiduamente, compartirá con Mallarmé y Baudelaire esta nueva comprensión de la obra poética desde la música, resaltando su importancia como modelo de construcción: “Le cas de la Musique est particulièrement important, –c’est celui qui montre, à l’état le plus pur, le jeu des formations et des constructions combinées”.⁸⁴

El 12 de julio de 1928 Carlos Pellicer escribe a José Gorostiza –que a la sazón se encontraba en Londres– una carta⁸⁵ que contiene una alusión singular: “Naturalmente que por respeto a ti y a W. Pater no digo una palabra de la cosiddetta poesía revolucionaria de mi tocayo Gutiérrez Cruz”. La alusión familiar a Walter Pater podría responder, en este contexto, no sólo al buen gusto, o al sentido crítico característico de Gorostiza, sino también al sentido musical que le daba a la poesía, ya que, como afirma en sus “Notas sobre poesía” Gorostiza creía que “la poesía es música y, de un modo más preciso, canto”.⁸⁶ Absolutamente consciente del papel fundamental de la música para la aparición de la poesía lírica, Gorostiza nos recuerda con esta última aseveración, que la poesía no sería tal si no contuviera aún su esencia musical.

Walter Pater (1839-1894) crítico inglés y figura sobresaliente del esteticismo, fue autor de la famosa sentencia: “All art constantly aspires towards the condition of music”.⁸⁷ El texto de Pater continúa especificando en qué consiste esta condición:

For while in all other kinds of art it is possible to distinguish the matter from the form, and the understanding can always make this distinction, yet it is the constant effort of art to obliterate it. That the mere matter of a poem, for instance, its subject, namely, its given incidents or situation –that the mere matter of a picture, the actual circumstances of an event, the actual topography of a landscape– should be nothing without the form, the spirit, of the handling, that this form, this mode of handling, should become an end in itself, should penetrate every part of the matter: this is what all art constantly strives after, and achieves in different degrees.⁸⁸

Library):<http://historyofideas.org/etcbin/toccernew2?id=WhiPro1.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all> (Página consultada el 19 de agosto de 2008 a las 12: 20 hs.)

⁸⁴ Paul Valéry, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, France, 1957, vol. I, p. 1413.

⁸⁵ José Gorostiza, *Epistolario, (1918-1940)*, op. cit., pp. 209-211.

⁸⁶ José Gorostiza, *Prosa*, op. cit., p. 194.

⁸⁷ Walter Pater, “Giorgione” en *The Renaissance*, introduction by Arthur Symons, Boni and Liveright, New York, 1919, p. 111.

⁸⁸ *Idem*.

El vaso de agua transparente, metáfora esencial del poema de Gorostiza, en que el fondo y la forma del poema se tornan una misma transparencia, parece aspirar efectivamente a esta condición. Pero alcanzar completamente esta aspiración sería llegar al trance místico en que las palabras pierden su sentido, como propone, hasta cierto punto, la poesía pura de Brémond, quien también dijo que: “El poeta es un músico entre los otros”, y que: “Poesía y música son la misma cosa”.⁸⁹

Sin embargo, si la poesía de Eliot y de Gorostiza aspira al ideal de la música, no será un “sin sentido” lo que nos transmiten. Ni Brémond ni Pater ignoraban la materialidad poética, simplemente ponían énfasis en el ideal de la forma. El poeta sabe que el sentido es necesario al poema, es la mitad de su esencia, aunque el poema, visto en su esqueleto como una esencia musical, no se construya de la manera tradicional. El poema puede aspirar a la pureza formal de la música, pero será siempre, a la hora de materializarse, un poema: palabra y sentido. Curiosamente, Brémond proponía como “teorizadores” de la poesía pura, a los mismos poetas que transforman la noción musical de la poesía: Poe, Baudelaire, Mallarmé y Valéry. La música en el sentido de Verlaine o del modernismo latinoamericano será transformada: no se busca ya la experimentación formal maquinal, subordinada muchas veces a un discurso a flor de piel, sino el crecimiento orgánico de un poema que resulte de una búsqueda de perfección formal en que sonido y sentido comulguen armónicamente –o en un sistema atonal, lo mismo da–. La música de la poesía es una cuestión del oído –de la sensibilidad auditiva–, pero también de la inteligencia. Paul Valéry decía en “L’invention esthétique”: “Signification n’est donc pas pour le poète l’élément essentiel, et finalement le seul, du langage: il n’en est que l’un des constituants. L’opération du poète s’exerce au moyen de la valeur complexe des mots, c’est-à-dire en composant à la fois *son* et *sens* [...]”.⁹⁰ Eliot

⁸⁹ Henri Brémond, *La poesía pura: con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*, traducción de Julio Cortázar, Argos, Buenos Aires, (c. 1947).

⁹⁰ Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, *op. cit.*, p. 1414.

observa esto mismo en su ensayo “The Music of Poetry”: “I would remind you, first, that the music of poetry is not something which exists apart from the meaning”.⁹¹

Valéry en su ensayo “Poésie et pensée abstraite” presenta una noción de esta otra música, que podemos encontrar en los poemas extensos modernos. Ciertas combinaciones de palabras, nos explica Valéry, pueden producir una emoción que otras no producen, y esta emoción aparece a partir una repentina relación indefinible que se produce al contemplar las cosas del mundo ordinario: “[...] ces choses et ces êtres connus –ou plutôt les idées qui les représentent– changent en quelque sorte de valeur. Ils s’appellent les uns les autres, ils s’associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent (permettez-moi cette expression) *musicalisés*, devenus résonnants l’un par l’autre, et comme harmoniquement correspondants”.⁹²

T. S. Eliot en su ensayo sobre “Ezra Pound: His Metric and Poetry” (1917) nos acerca a su propia idea de la música de la poesía puntualizando la diferencia que existe, como lo hiciera Gorostiza, entre el procedimiento de su generación –representado aquí por Pound– y el de la generación anterior: “Such a relation between poetry and music is very different from what is called the “music” of Shelley or Swinburne, a music often nearer to rethoric (or the art of the orator) than to the instrument. For poetry to approach the condition of music (Pound quotes approvingly the dictum of Pater) it is not necessary that poetry should be destitute of meaning”.⁹³ A diferencia del verso de Swinburne o de Mallarmé, continua Eliot: “Pound’s verse is always definite and concrete, because he has always a definite emotion behind it”.⁹⁴ La música es la que organiza las palabras de tal modo que haga surgir la emoción –o el sentimiento, en la versión de Cuesta–. La emoción o el sentimiento no se vierten simplemente en un molde preestablecido, sino que nacen en el molde ideal.

⁹¹ T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, *op cit.*, p. 29.

⁹² Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, *op. cit.*, p. 1320.

⁹³ T. S. Eliot, “Ezra Pound: His Metric and Poetry” in *To Criticize the Critic and Other Writings*, *op. cit.* p. 170.

⁹⁴ *Idem.*

La música de la poesía se origina desde la palabra. La palabra, al articularse con otras en el contexto del poema sufre una transformación. En sus “Notas sobre poesía” Gorostiza explica lo siguiente sobre la palabra poética:

Desde mi puesto de observación, así en mi propia poesía como en la ajena, he creído sentir (permitidme que me apoye otra vez en el aire) que la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla. Notamos que tiene puertas y ventanas hacia los cuatro horizontes del entendimiento y que, entre palabra y palabra, hay corredores secretos y puentes levadizos. Transitamos entonces, dentro de nosotros mismos, hacia inmundos calabozos y elevadas aéreas galerías que no conocíamos en nuestro propio castillo. La poesía ha sacado a la luz la inmensidad de los mundos que encierra nuestro mundo.⁹⁵

Este pasaje, sin nunca mencionar la música, recuerda a Baudelaire, a Mallarmé, a Valéry; recuerda a Pater y a Brémond. Eliot, por su parte, en “The Music of Poetry” tampoco olvida la función esencial de la palabra: “The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association”.⁹⁶ Al entender el sentido musical de la palabra en el poema, se descubre el poder que tiene para despertar emociones y sentimientos que van más allá de lo que logra el lenguaje corriente. Las aparentes ambigüedades de un poema, por tanto, pueden deberse a que el poema “significa” de una manera diferente, como sugiere Eliot: “If, as we are aware, only part of the meaning [of a poem] can be conveyed by paraphrase, that is because the poet is occupied with frontiers of consciousness beyond which words fail, though meanings exist”.⁹⁷ El uso deliberado de este potencial musical de la palabra poética, según Eliot, es lo que lleva a un poema asimismo musical: “a ‘musical poem’ is a poem which has a

⁹⁵ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 192.

⁹⁶ *On Poetry and Poets, op. cit.*, pp. 32 y 33.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 30.

musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, and that these two patterns are indissoluble and one”.⁹⁸

Denis Donoghue en su libro *Words Alone* nos habla, muy en el espíritu de las ideas de Eliot, sobre la palabra y su función en el contexto del poema extenso, en particular en *The Waste Land*:

Long poems are valued as an extended ritual, offered to nature in the grandest terms, a celebration of prescribed relations. Readers may still be surprised, because they do not know at any moment which of the indefinitely large number of relations the writer will enact, but they know that one of them will be invoked. Each word is faithful to the others. But in modern poems, according to this distinction, the words are independent and therefore vulnerable. They live upon their acoustic value. In “The Waste Land” we respond to the words and phrases with a sense of their exposure: they are at one memorable and void. They are not obscure, we know what the dictionaries say of them and, mostly, where they come from. But they are Sibylline because of the darkness between them: they challenge us to provide them with a continuous syntax and they mock our efforts to do so –that was not what they meant at all.⁹⁹

La fidelidad a la emoción a veces implica una cierta dificultad inicial, que no oscuridad, según entiende Gorostiza, porque el sentido está allí, aunque haya que buscarlo de una manera diferente, como explica el mismo Donoghue: lo que hay que buscar no es el significado de las palabras sino: “to ask what quality of force and denotation the phrases share [...]”.¹⁰⁰

Esta misma fidelidad a la emoción es la que habrá llevado a los poetas metafísicos ingleses, según los describe Eliot en “The Metaphysical Poets” (1921), a su particular sintaxis: “The structure of the sentences [...] is sometimes far from simple, but this is not a vice; it is a fidelity to thought and feeling”.¹⁰¹ Una sintaxis que Eliot habrá considerado necesaria para transmitir el sentimiento moderno, como él mismo nos dice: “The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to

⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹⁹ Denis Donoghue, *Words Alone: The Poet T. S. Eliot*, Yale University Press, U.S.A., 2000, p. 117.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰¹ T. S. Eliot, *Selected Prose*, *op. cit.*, p. 62.

dislocate if necessary, language into his meaning”.¹⁰² Gorostiza estudió este mismo fenómeno del lenguaje en su ensayo “Ramón López Velarde y su obra” (1924), como advertimos en el capítulo anterior. Dijo Gorostiza de Ramón: “Así, un día cualquiera, descubrió cierta armonía de las palabras. El amor de las palabras, acaso. La sensible enamorada de lo lánguido, la opaca de lo sonoro, pidiendo desposarse indestructiblemente en el lugar común de la mañana”.¹⁰³ En este breve fragmento de crítica poética Gorostiza explica este “dislocarse del lenguaje” que menciona Eliot. La sencillez inusitada de la expresión a pesar de la complicación que implica la “dislocación del lenguaje” es un aspecto que ambos poetas admiran y reproducen en sus poemas.

La música de la poesía, por tanto, no sólo implica un ideal de la forma exterior, sino un ideal de la forma desde dentro, desde la palabra y desde la sintaxis, que en Eliot y Gorostiza, no sólo es fiel al pensamiento y al sentimiento, como en López Velarde y en Donne, por ejemplo; sino que va más allá, siguiendo a los simbolistas hacia una “sintaxis como música” que Donald Davie, crítico y poeta inglés, en su muy influyente libro *Articulate Energy*, caracteriza diciendo: “poetic syntax is like music when its function is to please us by the fidelity with which it follows a ‘form of thought’ through the poet’s mind, *but without defining that thought*”.¹⁰⁴ Y esto es, esencialmente, lo que los poetas encontraron para substituir la función de una poética narrativa o dramática.

La dicción y el verso libre

Gorostiza en sus “Notas sobre poesía” recuerda que su generación, hija de un modernismo cuya idolatría de la forma considera una “orgía de musicalidad”, produjo un movimiento de

¹⁰² *Ibid.*, p. 65.

¹⁰³ Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁴ Donald Davie, *Purity of English Diction and Articulate Energy, op. cit.*, p. 273. El subrayado es de Davie.

reacción contrario al modernismo que “marcó, como actitud de principio, un cierto desdén hacia los recursos de la prosodia, que estimaba sacrílegos”;¹⁰⁵ aunque, como explica en seguida, no fuera su generación, “imbuida como estaba en el gusto de las bellas formas, quien pudo llevar aquel desdén demasiado lejos.”¹⁰⁶ Esto puede explicarse si consideramos que es precisamente la generación de Gorostiza la que vive con mayor intensidad la propagación del verso libre, que implica, hasta cierto punto, lo que Gorostiza designa “un desdén hacia la prosodia”, pero hacia la prosodia normativa, claro está, como lo era hasta poco antes del romanticismo.¹⁰⁷ Las ideas poéticas nacidas a la luz del siglo XX, enamoradas de la música – en el sentido que acabamos de exponer– y de la libertad que en ella adivinan, modifican la noción parálitica de “poética” para infundirle vida y movimiento. Cada poema, cada composición musical exige para sí una poética nueva, como explican Stravinsky para la música y Valéry para la poesía.¹⁰⁸ Es en este ambiente de libertad que los partidarios de lo clásico en la poesía buscaron su nuevo orden, aunque ese orden los llevara, paradójicamente, de vuelta a la libertad de la música. Porque será en la búsqueda por los orígenes de la poesía que se redescubre su vínculo íntimo con la música. Lo que se vive en las primeras décadas del siglo XX es, por lo tanto, un verdadero retorno al origen común de la poesía y la música: “A return to origins invigorates because it is a return to nature and reason”,¹⁰⁹ como decía Ezra Pound; y esto no sólo sucedió en Estados Unidos y Europa, sino también en México.

En su pequeño ensayo sobre Jesús S. Soto escrito en 1921, Gorostiza nos deja ver en qué sentido dirige su búsqueda formal. “La forma”, dice, “se domina con paciencia”.¹¹⁰ En efecto, Gorostiza da la impresión de ser un poeta que dominó la forma, o mejor dicho las formas. En seguida repite la palabra dominar, pero ahora a nivel de la palabra, del verso, de la

¹⁰⁵ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.* p. 194.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ La prosodia, si es que algo queda de lo que antiguamente así se llamaba, ha tenido que reformular, desde el triunfo del verso libre en la poesía, a principios del siglo XX, los ámbitos de su estudio. En la tradición hispánica normalmente se relega este estudio a los lingüistas.

¹⁰⁸ Estas nociones están explicadas en el capítulo anterior hacia el final de la sección de “Lecturas en lengua francesa”.

¹⁰⁹ Ezra Pound, “The Tradition”, en *Literary Essays of Ezra Pound, op. cit.*, p. 92.

¹¹⁰ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 100

línea: “nuestra preocupación por dominar las palabras o realizar la musicalidad de una frase”.¹¹¹ Una nueva noción de poética y de prosodia están buscando su camino, o como gusta Gorostiza de llamar la búsqueda en el arte, están investigando, aunque no sin problemas, porque: “Dos mil años de tradición literaria pesan sobre nosotros, y restan pureza a la impresión de los sentidos, que ya sólo pueden advertir la belleza en forma estereotipada por el tiempo”.¹¹² El ensayo termina comunicándonos el profundo deseo de renovación que habita en este poeta: “Ante la desolación de nuestra juventud (la mía no es diferente) me entran deseos irresistibles de romper el pasado literario; de mirar las cosas con una primera y limpia mirada, y de formular mi pensamiento en gritos que llamaría: *poemas*”.¹¹³ No sé si podamos llamar los versos de *Muerte sin fin* gritos, pero esta “poesía” –como nos recuerda Cuesta que se llama– definitivamente incluye una voz nueva.

Poco antes, durante el mismo año, Gorostiza había publicado una nota breve, muy breve, sobre “El corazón juglar” de Luis G. Urbina en que dice: “Nada nuevo puede decirse a propósito de Urbina, pues nada nuevo nos da. Intenta versificar en esa manera descuidada, de versos recortados, tan usual en estos días, y logra hacerlo a perfección; pero es el mismo Urbina de siempre, sentimental y dolorido”.¹¹⁴ Es claro que Gorostiza vincula aquí la forma del verso al sentimiento transmitido, la modificación del verso en Urbina no se debe a un cambio en este sentido, entonces ¿cuál es el objeto de la modificación? Si el verso tiene que sufrir una modificación, esta modificación debe nacer al interior del verso mismo, por necesidad, porque lo no dicho exige una nueva voz, y no por una mera imposición exterior de la forma. Porque el molde y el verso crecen de manera simultánea y acorde al sentimiento.

Creemos que la postura que adoptó Gorostiza frente al problema del verso libre es semejante a la que adoptó Eliot en algunos aspectos esenciales. Ambos poetas parecen haberse sentido a disgusto con el término “verso libre”, tal vez porque había en la época –y

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 101.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 99.

sigue habiendo— una gran variedad de estilos versolibristas, además de una cantidad de producciones que se decían poéticas y escritas en lo que podrían parecer versos, pero que en realidad no pasaban de prosa recortada. Eliot, tal vez también, para hacer frente a esta invasión de versos “descuidados” se aventura, en su ensayo “Reflexions on *Vers Libre*” de 1917 —el término aún aparece entre comillas, por cierto¹¹⁵—, a una apología del “buen gusto” con sus muy comentadas palabras: “And as for *vers libre*, we conclude that it is not defined by absence of pattern or absence of rhyme, for other verse is without these; that it is not defined by non-existence of metre, since even the *worst* verse can be scanned; and we conclude that the division between Conservative Verse and *vers libre* does not exist, for there is only good verse, bad verse, and chaos”.¹¹⁶

Gorostiza, por su parte, no niega la existencia del verso libre; sin embargo, parece tener una idea específica de su naturaleza —que creemos concuerda con la variante surgida a partir de Walt Whitman— que no coincide con el tipo de versificación que él mismo utiliza. Gorostiza, en una entrevista realizada por Rodolfo Rojas Zea, explica que concuerda con Paz cuando dice que el suyo no es verso libre.¹¹⁷ Aunque en realidad esto no es así tan sencillo, porque la versificación de Gorostiza puede ser considerada libre también, pues se trata, a nuestro parecer, como en el caso de Eliot, de un metro de aproximación, que si bien parece atenerse a una forma tradicional —en *Muerte sin fin* a la combinación suelta de versos endecasílabos con heptasílabos como utilizados en la silva—, la verdad es que el poeta muchas veces, como él mismo indica, se aleja de la forma, rompiendo los versos deliberadamente y no simplemente como lo hiciera Velarde, sino intercalando ritmos que se alejan, para luego volver al orden:

¹¹⁵ Henríquez Ureña sigue usando las comillas hasta bien entrado el siglo, lo que indica que, aún entonces, el término seguía sin obtener su carta de naturalidad.

¹¹⁶ T. S. Eliot, *Selected Prose*, op. cit., p. 36.

¹¹⁷ “José Gorostiza: una memoria apasionada”, entrevista realizada por Rodolfo Rojas Zea en José Gorostiza, *Poesía y Prosa*, op. cit., pp. 528-529.

Sólo Octavio Paz ha hecho notar que mi verso no es libre, sino verso blanco. Paz ha dicho, les ha dicho a los jóvenes que no se dejen engañar por la técnica de Gorostiza, porque él afirma que en la actualidad la poesía debe escribirse en verso libre y Gorostiza no escribe en verso libre; y esto es cierto, en *Muerte sin fin*, si uno se fija con atención hay una serie de ritmos, de acentos internos, que no podrían conseguirse si yo hubiera usado el verso libre, por ejemplo, a veces para combinar un verso de catorce sílabas con uno de ocho; éstos no están colocados uno después del otro, sino que entre ellos hay otros versos, otras líneas que es como se hace cuando se escribe verso libre... todos esos efectos como el meter la palabra ¡hop! de improviso están buscados de manera deliberada, buscando una cierta resonancia, unos acentos como los que se encuentran líneas abajo en aquello de: “¡Planta-semilla-planta! / ¡planta-semilla-planta!”... La mía es una versificación rítmica que no me permitiría el verso libre, por eso yo prefiero el verso blanco, por eso yo no podría escribir poesía al estilo actual, verso libre, verso sin medida.¹¹⁸

Con esto el poeta pone en juego una definición de verso libre difícil de identificar, salvo sea con la propia de Paz o, como decíamos, la de Whitman,¹¹⁹ que el tiempo ha ido desmintiendo como única.

La definición del verso libre se discutió en la época de Eliot y Gorostiza a la par que se discutía la diferencia entre poesía y prosa: “La diferencia entre prosa y poesía consiste en que, mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue la voz.” Aseveración ésta que se encuentra en perfecta sintonía con lo que pensaba Paul Valéry en “L’invention esthétique”: “Un poème n’existe qu’au moment de sa diction, et sa vraie valeur est inséparable de cette condition d’exécution”.¹²⁰ Gorostiza concedió una importancia especial a la ejecución, a la forma en que el lector pronuncia el texto. De hecho, es extremadamente interesante observar cómo tanto Gorostiza como Eliot cuando leen sus poemas –¡milagro de la tecnología!¹²¹– se detienen y siguen a la perfección cada una de las marcas de su texto; esto es, ambos han pensado al escribir, deliberadamente, si no en la futura lectura del poema, sí en el sonido, en el juego de sonidos que en él se

¹¹⁸ José Gorostiza, *Poesía y prosa*, op. cit., pp. 528-529.

¹¹⁹ El verso libre, en la más popular definición en la tradición hispánica, se define como un verso paralelístico que responde a un ritmo semántico, que corresponde a la variante iniciada por Walt Whitman. Ver: Isabel Paraíso, *La métrica española en su contexto románico*, op. cit., p. 32.

¹²⁰ Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, op. cit., p. 1415. Los subrayados son de Valéry.

¹²¹ José Gorostiza, *Muerte sin fin*, UNAM (Voz viva de México) [disco con la voz del autor], con texto de Alí Chumacero, México, 1960. T. S. Eliot, *T. S. Eliot Reads: The Waste Land, Four Quartets, The Love Song of J. Alfred Prufrock, and Other Poems*, Harper Collins Publishers (Caedmon Audio), NY, 1955 (2000).

construye: cada coma, cada punto, cada espacio tiene su porqué, y si Gorostiza divide un endecasílabo en dos versos más simples poniendo entre ellos el abismo del fin del verso, no habrá sido por casualidad. El sistema de puntuación es tan exacto en ambos poetas que parecen haberse regido por aquella definición de T. S. Eliot aparecida en *The Times Literary Supplement* del 27 de septiembre de 1928: “that verse, whatever else it may or may not be, is itself a system of *punctuation*; the usual marks of punctuation themselves are differently employed”.¹²² Poner atención a la puntuación es de hecho escuchar por dentro la entonación, el silencio; y esto es todo parte del sistema musical del poema.

Después está lo que llamó la “imaginación auditiva”. Esta imaginación auditiva es la que lleva al poeta a aprender el verso –sea éste libre o no–. Dice Eliot: “The only way to learn to manipulate any kind of English verse seemed to be by assimilation and imitation, by becoming so engrossed in the work of a particular poet that one could produce a recognizable derivative”.¹²³ En palabras de Gorostiza un verso lo es en teoría “porque está sujeto a una cantidad silábica y a una ley rítmica”, pero aclara también que “sólo una tradición prolongada puede, a través de los años, fijar inconfundiblemente la cadencia de un verso”.¹²⁴ Para Eliot y para Gorostiza es deber del poeta conocer a fondo su tradición; conocer el lenguaje de la poesía como el músico conoce el lenguaje musical. Por eso es que podemos decir que el fantasma del verso tradicional habita su “imaginación auditiva”. Eliot sugería, en el antes citado ensayo sobre el verso libre, que: “the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse; to advance menacingly as we doze, and withdraw as we rouse. Or, freedom is only truly freedom when it appears against the background of an artificial limitation”.¹²⁵ Si atendemos a los varios estudios que se han hecho sobre la versificación de Eliot, encontraremos las más diversas opiniones. En su estudio sobre el verso

¹²² Ver anexo III.

¹²³ T. S. Eliot, “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets*, op. cit., p. 27.

¹²⁴ José Gorostiza, *Prosa*, op. cit., p. 181.

¹²⁵ T. S. Eliot, “Reflections on *Vers libre*” en *Selected Prose*, op. cit., pp. 34-35.

libre, Charles O. Hartman¹²⁶ explica algunas de estas controversiales opiniones y concluye que el verso de Eliot es un verso de aproximación, que el autor opta por llamar *vers libéré* para distinguirlo del *vers libre*, ambas terminologías francesas que distinguen dos tipos diferentes de alejamiento del verso métrico: el primero aproximado, el segundo total. Lo cierto es que los ecos del verso tradicional son evidentes en la poesía de Eliot; porque, en realidad, para un poeta de esa generación, que creció apenas con la novedad de Blake, de Whitman o de Laforgue, habría sido difícil imaginar el panorama actual de la poesía.

Aunque la libertad de los versos de Eliot y de Gorostiza es diferente, y mucho más evidente en el caso de Eliot, no deja de manifestarse de manera similar debido a que ambos autores se encuentran íntimamente apegados a los ritmos de la poesía tradicional y su intención, en el fondo, no es la de separarse de esta su tradición, sino la de cultivarla, darle algo nuevo. Los diferentes sistemas métricos a los que tan estrechamente se apegan ambos poetas no les habría permitido una mayor proximidad, porque en el caso de Gorostiza no hay una contaminación, o fertilización –para neutralizar el efecto del término–; Gorostiza no imita el verso inglés o los ritmos de la lengua inglesa,¹²⁷ como muchos poetas hispanos intentaron y a veces lograron; a Gorostiza no se le puede llamar amétrico, como se llamó a los seguidores de Whitman, porque hay un predominio visible de verso métrico en sus poemas; sin embargo, como nos muestran sus apuntes, experimentaba con el verso libre y llegó a proponerse un poema “en un paralelismo primitivo (versículos) y sucesión de imágenes plásticas”,¹²⁸ aunque nunca lo haya realizado. Por lo tanto, el verso de Gorostiza, si es medido, lo es con la consciencia, como menciona Charles O. Hartman,¹²⁹ de que ha descubierto el metro; esto es, con una consciencia de la libertad original de la música del verso. Es en este sentido que puede

¹²⁶ *Free Verse: An Essay on Prosody*, Northwestern University Press, U. S. A., 1980, p. 120.

¹²⁷ T. S. Eliot pensaba que era provechoso para la tradición métrica incorporar influencias extranjeras: “I believe that a number of foreign influences have gone to enrich the range and variety of English verse”. “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets*, *op. cit.*, p. 28. Pound recomendaba vivamente la práctica de la traducción, por ejemplo. No pocos poetas, como Fernando Pessoa, han logrado maravillas rítmicas al flexibilizar el verso de su idioma –¿pero cuál fue el idioma de Pessoa? Ver: Ezra Pound, *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁸ José Gorostiza, *Poesía y poética*, *op. cit.*, p. 275

¹²⁹ Ver el capítulo sexto, “The Discovery of Meter”, en *Free Verse: An Essay on Prosody*, *op. cit.*

entenderse que tanto Eliot en sus “Reflections on *Vers Libre*”, como Gorostiza –muchos años después– en sus “Notas sobre poesía” observen que: “Todo está sujeto a medida, y la libertad puede no consistir en otra cosa que en el sentimiento de la propia posesión dentro de un orden establecido”.¹³⁰

La renovación del verso, pues, estaba vinculada, a un retorno a sus orígenes, un retorno a la música; lo que lleva también, como dice Eliot, a un retorno al lenguaje coloquial: “Every revolution in poetry is apt to be, and sometimes to announce itself to be a return to common speech”.¹³¹ En un estudio de 1920 sobre *La versificación irregular en la poesía castellana*,¹³² Pedro Henríquez Ureña parece encontrar en la versificación irregular esta característica mencionada por Eliot, la de estar cerca del lenguaje hablado. Si esto es así, podríamos pensar que la aseveración de Eliot sería útil, asimismo, para explicar los avatares de la poesía en lengua española. Los periodos de irregularidad –en la poesía española medieval, en la primera mitad del siglo XVII y en los albores del siglo XX– serían momentos en los que la poesía se encuentra en el extremo opuesto a lo que podríamos llamar retoricismo, como observa el propio Henríquez Ureña:

Al esplendoroso apogeo que alcanzaron los metros irregulares entre 1600 y 1650, sucede el gradual proceso de transformación que les quita sus cualidades mejores: soltura, variedad, flexible adaptación a la música. Desaparecidos los poetas en quienes alentaba con segunda vida el alma popular, los que tenían puesto el atento oído a los rumores del terruño, les suceden hombres de letras que, cualesquiera que fuesen sus méritos –geniales a veces, como en Calderón–, poseían gustos más artificiales, más retóricos. Ya, en raras ocasiones, imitan directamente los cantos del pueblo; y poco a poco, los metros que del pueblo tomaron, sufren el influjo de los hábitos literarios.¹³³

El autor indica además que en la época actual: “El libro que señala el resurgimiento de la versificación irregular en la literatura es *Prosas profanas* de Rubén Darío, publicado en Buenos Aires en 1896. El movimiento, como se ve, principia en la literatura de América, y es

¹³⁰ José Gorostiza, “Notas sobre poesía” en *Prosa*, *op. cit.*, p. 195. Cf. T. S. Eliot, “Reflections on *Free Verse*” en *Selected Essays*, *op. cit.*, p. 35. Eliot dice: “There is no escape from metre; there is only mastery.”

¹³¹ “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets*, *op. cit.*, p. 31

¹³² Pedro Henríquez Ureña, *La versificación irregular en la poesía castellana*, *op. cit.*

¹³³ *Ibid.*, p. 247.

reflejo del movimiento en favor del *verso libre*, que tiene su centro en Francia, y de allí irradia a muchos países”.¹³⁴ En un pie de página relativo a este pasaje explica que Whitman es sólo una influencia colateral del verso libre francés porque mientras que el verso francés tiende a ser rítmico, el de Whitman es propiamente amétrico. Y aquí tendríamos que señalar que el verso de Whitman, que ya ha sido ampliamente estudiado, no es del todo amétrico, porque presenta una cierta regularidad que se aproxima del hexámetro,¹³⁵ y mucho menos carece de ritmo. La versificación amétrica en Hispanoamérica, en ese momento, la limita Henríquez Ureña a dos escritores: el peruano José Santos Chocano, y el Leopoldo Lugones de *Lunario sentimental*.¹³⁶ De España dice que: “En tiempos recientes, Juan Ramón Jiménez se convierte en el principal cultivador de los metros libres”.¹³⁷ Esto con los libros: *Diario de un poeta recién casado* (Madrid, 1917), *Eternidades* (1918) y *Piedra y cielo* (1919). En obras anteriores a las arriba mencionadas Henríquez Ureña refiere que Juan Ramón Jiménez: “se había inspirado en la versificación rítmica del pueblo, elemento que faltó en la innovación de Rubén Darío (salvo en el soneto *Gaita galaica*), porque la poesía popular de la América española, menos interesante que la de España, ha ejercido muy poca influencia sobre los poetas cultos”.¹³⁸ Hermosa observación –menos por aquello de que América no tuviera tradición popular digna de ser imitada, que por lo de volver la vista al habla cotidiana, como Eliot–, de lo que se sigue que en México quien vuelve su atención al pueblo para escuchar su voz es López Velarde, a quien no menciona y quien será precisamente el escalón necesario para la revitalización del verso mexicano.

Para Eliot: “there is one law of nature more powerful than any of these varying currents, or influences from abroad or from the past: the law that poetry must not stray too far

¹³⁴ *Ibid.*, p. 280.

¹³⁵ Ver, por ejemplo, el capítulo sobre Verso libre, especialmente de la página 100 a la 108, en Philip Hobsbaum, *Metre, Rhythm and Verse Form*, Routledge (The New Critical Idiom), London, 1996.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 290.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 291.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 292.

from the ordinary everyday language which we use and hear”.¹³⁹ Esta afirmación es especialmente importante en el contexto de lo que Eliot llama “music of poetry”, porque la poesía no puede darse el lujo de perder su contacto con la lengua cambiante.¹⁴⁰ Si cada gran revolución poética se caracteriza por un retorno a la lengua hablada, como sugieren Eliot y Henríquez Ureña, entonces la gran revolución de la literatura mexicana que resulta de la crisis del verso en Europa a principios del siglo XX comienza en la obra de López Velarde, quien es el primero en volver los ojos al lenguaje coloquial en versos cuyo molde es perfectamente reconocible, pero cuya sintaxis es absolutamente innovadora.¹⁴¹ En su muy famoso poema “Mi prima Águeda”, por ejemplo, consigue un asombroso acercamiento a la prosa, o hasta al coloquio cotidiano, con la simple combinación de heptasílabos y endecasílabos. El secreto, descubrimos así, no es sólo el metro, sino el ritmo particular que se le infunde a ese metro en la continuidad sintáctica del poema. Es este soplo vital que Velarde descubre para el verso mexicano, el que lleva a poetas como Gorostiza a su particular musicalidad. Este estilo coloquial del verso implica, como explica Eliot, un alejamiento del retoricismo que, por cierto, la escuela imaginista recomendaba vivamente.

¹³⁹ “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets*, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ A este tipo de sintaxis Davie la llama “sintaxis objetiva” (objective syntax), esto es, hacer que la sintaxis siga con fidelidad una forma de acción, un movimiento, no a través de una mente –como la sintaxis subjetiva–, sino en el mundo exterior. Este tipo de sintaxis está, muchas veces, a un paso de la sintaxis como música, en que la anécdota desaparece. Ver Donald Davie, *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, *op. cit.*, p. 266.

III

Muerte sin fin y Four Quartets:
**dos grandes composiciones de inspiración
musical**

“Y así en las tinieblas nocturnas como en los resplandores del día, los humanos te aman, Poesía, porque eres, para decírtelo con la frase del Génesis, carne de nuestra carne y hueso de nuestros huesos”. (Ramón López Velarde)¹

„Und aus den Sallust floß in jenen glücklichen, belebten Tagen wie durch nie verstopfte Röhren die Erkenntnis der Form in mich herüber, jener tiefen, wahren, inneren Form, die jenseits des Geheges der rhetorischen Kunststücke erst geahnt werden kann, die, von welcher man nicht mehr sagen kann, daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding, herrlich wie Musik und Algebra“. (*Der Brief des Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal)²

En la nota editorial del primer número de la revista *Poetry* Edith Wyatt dice que: “[...] ‘form’ was in its first and best use an originality, employed not for the purpose of following any rule, but because it said truly what the artist wished to express”.³ Es bueno recordar, y en el caso de la poesía nueva es indispensable recordar que las formas estudiadas y concentradas en los manuales de poética y de retórica son sólo un recuento de lo que en su momento fueron originalidades, y es por esto mismo lógico que estos manuales sean constantemente renovados como los diccionarios. Si hemos tratado de reconocer un género nuevo en los poemas extensos de T. S. Eliot y de José Gorostiza, esto no ha sido con el simple afán de imprimirles una etiqueta, o de sugerir su inclusión en algún compendio de poéticas del siglo XX –aunque

¹ “Palabras en homenaje a Luis Rosado Vega” en *Obras*, edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, México, 2ª. ed., 1990, p. 490.

² “Y en aquellos días felices y animados, fluyó de Salustio hacia mí, como a través de conductos nunca bloqueados, el reconocimiento de la forma, de aquella forma profunda, verdadera, interior, que sólo puede ser sospechada más allá de la selva retórica de la obra de arte; la forma de la que uno ya no puede decir que sea organizada por lo material, ya que lo trasciende lo eleva y crea poesía y verdad a un mismo tiempo, lucha de contrarios de fuerzas eternas, una cosa, hermosa como la música y el álgebra”. (*La carta de Lord Chandos*). Hugo Von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos. Erfundene Gespräche und Briefe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Germany, 2002, p. 22.

³ *Poetry*, vol. 1, no. 1, dirigida por Harriet Monroe, Chicago, October, 1912, p. 24.

esto no sería del todo indeseable–, sino de encontrar una herramienta que pueda auxiliarnos en nuestra aproximación a estos poemas.

Al dejar atrás la normatividad de las poéticas todavía imperantes durante el romanticismo, los poetas evidentemente buscaron nuevas formas de escritura, y lo hicieron como todo Magallanes, en un océano inexplorado. El que autores de países varios hayan dado con una forma similar para organizar sus poemas en esta nueva época se explica porque todos buscaron en la misma dirección, en la misma cantera, como dijera Gorostiza.

Pasado el tiempo es posible identificar el género del poema extenso moderno, pero esto no implica que el género carezca de libertad, ni siquiera una forma tan sólida como la del soneto carece de ella. Lo importante es recordar, como recordaba T. S. Eliot, que la poesía es algo vivo, como la lengua misma, y que, de tiempo en tiempo, cabe al poeta detenerse a contemplar su lengua para inspirar vida nueva a la poesía.⁴ Para el poema extenso moderno no hay un origen histórico único, tanto puede explicarse su apareamiento a partir de formas preexistentes como la silva o la oda pindárica, como de cualquier otro modelo que permitiese una cierta extensión y flexibilidad estrófica y métrica. En realidad lo que caracteriza esta nueva forma es su relación con la música y el espíritu revolucionario –iniciado por los románticos– con que comienza el siglo XX, haciendo de la poética algo orgánico, algo único para cada composición. La poesía en general, y el poema extenso en particular se inspiran en la estructura de ciertas composiciones musicales; en sus principios de organización y, en este caso, en la vaguedad que caracteriza el lenguaje poético de los simbolistas franceses.

Lo que pretendemos en este último capítulo es aterrizar los conceptos que hemos venido presentando y estudiar su manifestación particular, de manera comparada, en los *Four Quartets* y *Muerte sin fin* para evidenciar los paralelos estilísticos existentes en estos dos ejemplos de lo que hemos tenido a bien llamar poema extenso moderno. La interpretación que adelantamos, deliberadamente escogida entre muchas, es germinal, pero suficiente, creemos,

⁴ T. S. Eliot, “The music of poetry” en *On Poetry and Poets*, *op. cit.*

para ilustrar la manera en que la forma no sólo participa, sino *es* también el fondo de estos poemas: poetry “in its bare bones”.

Como señalamos en el capítulo anterior, son muchos los acercamientos críticos que buscan explicar la obra de Eliot en relación a sus modelos musicales; aunque no es sólo en la estructura exterior del poema que se buscan paralelos con la música, existen estudios también que llevan la indagación al ámbito de la prosodia, una prosodia entendida como música; entre ellos el de Harvey Gross y Robert McDowell: “The point we wish to establish is that Eliot, through prosody, and a syntax so intricately patterned that it must be reckoned a part of Eliot’s prosody, evokes a complexity of feeling in the ways that music evokes comparable states in the mind of sensitive listeners”.⁵ En el caso de Gorostiza estos esfuerzos también existen, aunque son menos abundantes y generalmente se relega a comentario apenas la importancia de la música como principio organizador; menos frecuentes todavía son los que incluyen un estudio de la prosodia como parte integral de esta organización, y menos aún de la prosodia entendida como música. Algunos trabajos, sin embargo, exploran estos aspectos en *Muerte sin fin* como los anteriormente referidos de Susana González Aktories y de Mordecai S. Rubín. En el trabajo de Susana González Aktories, se explica el poema desde la perspectiva de una fuga, o más estrictamente de una fuga doble, que la autora designa como fuga y contrafuga; aunque no descarta la posibilidad de que el poema pudiera tener una inspiración distinta: “Vista como una obra musical en su conjunto, MSF [*Muerte sin fin*] podría equipararse a distintas formas musicales, como la sonata o la fuga”.⁶ El estudio, muy pormenorizado, incluye un acercamiento a las estructuras rítmicas⁷ del poema, en que se consideran diferentes niveles –el ritmo léxico, el ritmo fónico, el ritmo sintáctico y el ritmo semántico– que le servirán para su descripción del poema como fuga doble. Por otro lado,

⁵ Harvey Gross and Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor Paperbacks / The University of Michigan Press, 2nd. ed., U. S. A., 2000, p. 167.

⁶ Susana González Aktories, *Muerte sin fin: Poema en fuga*, op. cit, p. 69.

⁷ Ver *Ibid.*, p. 143 y ss.

Mordecai S. Rubín, en el breve pero sustancioso capítulo que dedica a la estructura musical de *Muerte sin fin*, observa que el poema se inspira en la música y sugiere la forma sinfónica. También se acerca a una descripción prosódica del poema en que subraya, entre otras cosas, la importancia de la libertad métrica, señalando que la extensión del verso en Gorostiza “responde al pulso rítmico y a la situación dramática del pensamiento”,⁸ elemento esencial al poema extenso que propicia lo que Donald Davie describe como sintaxis musical.⁹ Mencionaremos todavía el importante estudio de Evodio Escalante, que reconoce, al discutir la innovadora presentación de la silva en *Muerte sin fin*, una forma análoga a la sinfónica en el poema: “En este aspecto, se diría que su conformación se acerca, aunque de modo lejano, al de una sinfonía en dos grandes movimientos que tuviera la siguiente estructura: andante-allegro, andante-allegro. A cada uno de los andantes, extendidas y despaciosas meditaciones que rozan alturas metafísicas, les sigue una suerte de fugaz contrapunto, a la manera de un scherzo que sirviera para “aligerar” la gravedad de los temas, dejándolos respirar de otro modo”.¹⁰ Pero más allá de la forma exterior del poema, Escalante habla también de la técnica de la reiteración y variación, análoga a la de la forma sonata,¹¹ que se presenta tanto en los poemas de T. S. Eliot como en los de Gorostiza, e identifica, en el poema de Gorostiza, el uso del leitmotiv.¹²

Thomas R. Rees, en un artículo intitulado “The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot’s *Four Quartets*” (1969),¹³ niega la posibilidad de un modelo musical único –por ejemplo, el del *Cuarteto en La menor, Opus 132* de Beethoven, señalado por Herbert Howarth¹⁴– para la forma de los *Four Quartets*, y explica que como este poema: “does not conform exactly to any recognized musical format, Eliot’s poem must be judged ultimately by

⁸ Mordecai S. Rubín, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario, op. cit.*, p. 161.

⁹ Esta definición se encuentra en el capítulo anterior, hacia el final de la sección “La música de la poesía”.

¹⁰ Evodio Escalante, *Entre la redención y la catástrofe, op. cit.*, p. 125.

¹¹ *Ibid.*, pp. 172 y 173.

¹² *Ibid.*, p. 198.

¹³ *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 28, no. 1 (Autumn, 1969), pp. 63-69.

¹⁴ Herbert Howarth, “Eliot, Beethoven, and J. W. Sullivan”, en *Comparative Literature*, vol. 9, no. 4 (Autumn, 1957), pp. 322-332.

standards which are primarily literary”.¹⁵ Lo importante, dice Rees, no es si los *Four Quartets* se parecen a ésta u otra composición, sino que, siguiendo la opinión de Marcello Paganini: “Eliot’s poetic dialect conforms to the dialect of musical discourse”.¹⁶ La forma de los *Four Quartets*, nos dice, se asemejaría más, en todo caso, a la de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz –en que ve una elaboración sobre la tradicional forma de la sonata-allegro– por la recurrencia de patrones de imágenes dominantes a través del poema: “For whatever reason, Eliot exploits the motto-theme device, for all the poems are threaded together by means of motto-images”.¹⁷ Gorostiza en *Muerte sin fin*, creemos, también se sirve de un recurso semejante.¹⁸

Aunque los argumentos de Howarth a favor del *Opus 132* como modelo de los *Four Quartets* no carecen de sentido, preferimos suscribirnos, en este caso, a la idea de Rees. *Muerte sin fin* también podría ser explorado en relación a obras específicas, aunque, como ya mencionamos, los intentos de explicar el poema de Gorostiza desde su relación con la música son menguados, e inexistentes –que sepamos– los que proponen cualquier analogía inmediata.¹⁹

Si creemos que el origen de estas composiciones no se debe, por tanto, a modelos específicos de la música, ¿por qué es pertinente buscar la analogía musical? Rees menciona, además, en este artículo que Herbert Howarth, quien ya antes indagara sobre el asunto en “Eliot, Beethoven, and J. W. Sullivan” (1957), encuentra el origen de los *Four Quartets* en un dato de una conferencia que T. S. Eliot sostuviera en 1933 –señalado originalmente por F. O. Matthiessen en su libro *The Achievement of T. S. Eliot*–. En esta conferencia Eliot habría expresado su preocupación por escribir “poetry that would be beyond poetry”, teniendo en

¹⁵ Thomas R. Rees, “The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot’s *Four Quartets*” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, op. cit., p. 66.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Susana González Aktories se ha detenido en este aspecto al reconocer en *Muerte sin fin* varios motivos recurrentes a lo largo del poema. Ver: *Muerte sin fin: Poema en fuga*, op. cit., p. 135.

¹⁹ La comparación más cercana la hace Mordecai S. Rubín quien ha adelantado que las primeras cuatro sílabas de *Muerte sin fin* le recuerdan los cuatro acordes que inician la quinta sinfonía de Beethoven. Ver: Mordecai S. Rubín, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza*, op. cit., p. 160.

mente, como modelo, los cuartetos tardíos de Beethoven. La conferencia a que se refiere Rees, citada fragmentariamente por Matthiessen, contiene, de hecho, datos extremadamente interesantes y las palabras de Eliot podrían, sin mayor problema, ser atribuidas a Gorostiza. El fragmento citado por Matthiessen es el siguiente:

This speaks to me of that at which I have long aimed, in writing poetry; to write poetry which should be essentially poetry, with nothing poetic about it, poetry standing naked in its bare bones, or poetry so transparent that we should not see the poetry, but that which we are meant to see through the poetry, poetry so transparent that in reading it we are intent on what the poem *points at*, and not on the poetry, as Beethoven, in his later works, strove to get *beyond music*. We never succeed, perhaps, but Lawrence's words mean this to me, that they express to me what I think that the forty or fifty original lines that I have written strive towards.²⁰

Pero Eliot no menciona en este pasaje ninguna obra en particular, simplemente se refiere al método, a la forma en que Beethoven se expresa mediante la música, como observa el propio Matthiessen: "This does not mean that he has ever tried to copy literally the effects of a different medium".²¹ Gorostiza, recordemos, en sus "Notas sobre poesía", habla de esta misma transparencia de la palabra poética: "[...] la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla".²² Esto que calla es lo que sólo "se apunta", lo que se ilumina con la presencia de la poesía. En realidad lo que procuran estos poetas no es repetir un molde musical específico, sino seguir el ejemplo de lo que la música ha logrado en su indagación: la transformación de sus formas y de su lenguaje. T. S. Eliot, como nos recuerda también Matthiessen, explica esto hacia el final de su ensayo "The Music of Poetry":

²⁰ Matthiessen indica en nota al pie que: "These remarks were included in an unpublished lecture on 'English Letter Writers' –primarily on Keats and Lawrence– which was delivered in New Haven, Conn., during the winter of 1933." Ver: F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the nature of Poetry*, Oxford University Press, New York, 2nd edition, revised and enlarged, 1947 (1935), pp. 90 y 96. La primera edición de este libro aparece antes de los *Four Quartets*, por lo que el autor sólo menciona el vínculo descubierto después por Howarth, y más adelante por Rees, en un capítulo dedicado a los *Cuartetos* agregado en esta segunda edición, p. 182.

²¹ *Idem.*

²² *Prosa, op. cit.*, p. 192.

I think that a poet may gain much from the study of music: how much technical knowledge of musical form is desirable I do not know, for I have not that technical knowledge myself. But I believe that the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure. I think that it might be possible for a poet to work too closely to musical analogies: the result might be an effect of artificiality.²³

Dejando atrás, por tanto, la discusión de posibles modelos musicales únicos para estos poemas, y antes de entrar al estudio de los mismos, recordemos un último dato importante: el papel de Richard Wagner en la construcción de las ideas poético-musicales que aquí nos conciernen. En este sentido es interesante recordar el caso de Thomas Mann, contemporáneo de nuestros poetas, quien recurre en sus novelas al leitmotiv wagneriano, recurso que, como veremos más adelante en este capítulo, también se considera en la construcción de *Muerte sin fin* e *Four Quartets*. Lo que a Mann le llama la atención de Wagner, no es su teoría del “Gesamtkunstwerk”: “Was sollte ich anfangen mit dieser Addition von Musik, Wort, Malerei und Gebärde, die sich als das allein Wahre und als die Erfüllung aller künstlerischen Sehnsucht ausgab?”²⁴ sino su técnica del leitmotiv. En las obras de Wagner la música, por así decir, es inseparable de la palabra y de la representación, y sus motivos son, más que música, como dice Thomas Mann, “pensamientos acústicos” (akustischer Gedanke) al servicio de la psicología y del mito: “Die Technik des Erinnerungsmotivs, in der alten Oper gelegentlich schon verwandt, wird allmählich zu einem tiefsinnig-virtuosen System ausgebaut, das die Musik in einem Masse, wie nie zu vor, zum Werkzeug psychologischer Anspielungen, Vertiefungen, Bezugnahmen macht.”²⁵ La música de Wagner fue un modelo para Mann porque encontró en ella recursos expresivos nuevos, y es de esta manera que creemos que

²³ T. S. Eliot, “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets*, op. cit., p. 38.

²⁴ *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner: Texte und Zeugnisse 1895-1955*, ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vietz, 2a. ed., Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005, pp. 96-97. [“¿Qué podría hacer yo con esta adición de música, palabra, pintura y gesto que se presenta como la única verdadera y como el logro más alto de toda búsqueda artística?”]

²⁵ *Ibid.*, p. 92. [“La técnica del motivo evocador, ya utilizado de manera ocasional en la ópera antigua, se edifica lentamente en un virtuoso y profundo sistema, al que, como nunca antes, recurre la música como herramienta para despertar alusiones psicológicas y meditaciones profundas.”]

tanto Gorostiza como Eliot se acercaron a la música: en busca de efectos que pudieran enriquecer el lenguaje de la poesía.

La presencia de Wagner en Eliot ha sido ampliamente estudiada,²⁶ así como su utilización de la técnica del leitmotiv.²⁷ Por el contrario, en los estudios sobre Gorostiza, apenas existe mención al famoso músico. Es poco probable que Gorostiza no estuviera al tanto del fuerte impacto que sobre la literatura ejerció la música de Wagner, especialmente si consideramos que gran parte de los autores leídos por Gorostiza manifiestan su influencia. Hay varias vías indirectas por las que Gorostiza pudo haber recibido las ideas de Wagner, entre ellas la lectura de Thomas Mann, aunque tal vez ésta sea demasiado tardía para haber producido resultados decisivos. La vía más probable es la de Baudelaire, Mallarmé y Valéry. Estos poetas, como ya mencionamos, representan, para Eliot, el principio, el medio y el fin de una tradición poética particular,²⁸ en la que, como veremos enseguida, Wagner ocupa un lugar importante. Sin embargo, no se puede descartar una influencia directa. Gorostiza no sólo acostumbraba asistir regularmente a los conciertos de la Orquesta Sinfónica, sino que publicó algunos artículos sobre las presentaciones a las que asistía y sobre sus impresiones del estado de la música en México. Fue además amigo de varios músicos, entre ellos Carlos Chávez²⁹ y José Rolón³⁰ –quien, por cierto, musicalizó algunos de sus poemas³¹–, y es bien posible que discutiera con ellos los procedimientos del compositor alemán.

²⁶ Podemos mencionar, entre otros, el estudio de Stoddard Martin, *Wagner to "The Waste Land: A Study of the Relationship of Wagner to English Literature*, The Macmillan Press LTD, Hong Kong, 1982.

²⁷ Ver, por ejemplo, el estudio de Margaret E. Dana, "Orchestrating *The Waste Land*: Wagner, Leitmotiv, and the Play of Passion", en John Xiros (ed.), *T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*, Garland Publishing, Inc., New York, 2000, pp. 267-294.

²⁸ T. S. Eliot, *To Criticize the Critic and Other Writings*, *op. cit.*, p. 28.

²⁹ José Gorostiza, antes de su distanciamiento con este compositor, sostuvo una amistosa correspondencia con Carlos Chávez en la que incluso se habla de proyectos en común, entre ellos un ballet para el que Gorostiza habría escrito el argumento. Ver carta de Gorostiza a Carlos Chávez del 11 de octubre de 1926 y del 4 de julio de 1927 en José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, *op. cit.*, pp. 114 y 132-133.

³⁰ Sobre José Rolón y su relación con Gorostiza ver el capítulo "Fiesta –lítica– en casa de Rolón" en el libro de Ricardo Miranda, *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*, Conaculta, México, 2007, pp. 177-200.

³¹ José Rolón compuso, para canto y piano, con texto de José Gorostiza: *¿Quién me compra una naranja?* (1931), y *Dibujos sobre un puerto* (1932), que integra las siguientes canciones: 1. El alba, 2. La tarde, 3. Nocturno, 4. Elegía, 5. Cantarillo, 6. El faro, 7. Oración. Ver el catálogo de obras en el libro de Ricardo Miranda, *op. cit.*

Baudelaire, como podemos apreciar en su *Richard Wagner et Tannhauser à Paris*, encuentra dos cosas importantes en la música de Wagner; primero el poder evocador de la música, que produce: “des idées analogues dans des cerveaux différents”;³² y segundo: “une méthode de construction excellente, un esprit d’ordre et de division qui rappelle l’architecture des tragédies antiques”.³³ Mallarmé, gran admirador de este músico alemán, y Valéry, que a su manera también le rinde homenaje, dan continuidad a estas ideas de Baudelaire; el primero profundizando sobre el poder evocador de las palabras y el segundo sobre la idea del rigor arquitectural.³⁴ Eliot y Gorostiza conscientes de esta tradición, cosechan sus frutos en dos grandes obras de inspiración musical: *Four Quartets* y *Muerte sin fin*. La forma exterior de estos poemas y su intrincada sintaxis, aunque diferente en cada caso, les permite un mismo juego de variaciones y un mismo poder de evocación.

Four Quartets, como su título indica, está dividida en cuatro partes, o cuartetos, separados por títulos intermedios: “Burnt Norton”, “East Coker”, “The Dry Salvages” y “Little Gidding”; y cada uno de estos cuartetos está dividido a su vez en cinco secciones o movimientos numerados que difieren en su métrica. El último movimiento de cada cuarteto presenta lo que podríamos llamar una resolución temática. El esquema de cada uno los cuatro cuartetos presenta el mismo orden, perceptible en el ritmo infundido en los metros, que varía de meditativo a lírico. *Muerte sin fin*, por otro lado, se divide en dos partes. Cada parte está compuesta por cinco secciones o movimientos,³⁵ perceptibles, como indica el propio Gorostiza, por su disposición tipográfica;³⁶ las cuatro primeras secciones de cada parte son

³² Charles Baudelaire, *L’Art Romantique : Littérature et Musique*, op. cit., p. 271.

³³ *Ibid.*, p. 277.

³⁴ Para un estudio amplio sobre la presencia Wagner entre estos autores véase: Eric Touya de Marenne, *Musique et poétique à l’âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, L’Harmattan, Paris, 2005.

³⁵ Arturo Cantú prefiere llamarles cantos a estas secciones. Sobre la disposición tipográfica de las diferentes ediciones de *Muerte sin fin* ver: Arturo Cantú, *En la red de cristal: Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2ª. ed., México, 2005, pp. 60-62.

³⁶ En carta Bernardo Ortiz de Montellano, del 18 de mayo de 1939, con motivo de la edición de *Muerte sin fin*, Gorostiza indica: “Como el poema carece de títulos intermedios, esta disposición tipográfica, que te ruego mantener, es la única que puede dar una idea sobre la distribución arquitectónica del conjunto. De no haber

semejantes en su métrica, y parecen desarrollar variaciones sobre un tema, el poema final de cada parte, en que se presenta una especie de resolución o coda a las variaciones presentadas en los poemas anteriores, contrasta vivamente con el ritmo meditativo de los que le anteceden presentando formas líricas cercanas a la tradición popular.

La forma externa de estos poemas afecta la lógica interna; o tal vez sería mejor decir, siguiendo el principio de organicidad, que los poemas crecen naturalmente siguiendo el impulso de su eje emocional a través de su singular lógica interna hacia esta forma exterior; porque, como habría dicho Arnold Schönberg en alguna ocasión: “jeder Inhalt bringt automatisch die ihm wesenseigene Form hervor, und nur ein verkehrt funktionierender Automat, der Professor eines Konservatorium, zum Beispiel, könnte die Entwicklung einer Form hemmen, zu deren Hervorbringung ein ganzes Kunstwerk hinstrebt”.³⁷

La prosodia

Al comparar poemas escritos en lenguas diferentes como *Muerte sin fin* y *Four Quartets* es preciso no olvidar que se circunscriben, asimismo, a tradiciones métricas diferentes; o mejor dicho, parten de tradiciones métricas distintas. Porque, si tomamos en cuenta, como hemos indicado antes, que estos poemas forman parte también de una tradición cosmopolita, cuyo centro hemos ubicado en Francia, podemos agregar que, si bien parten de tradiciones métricas distintas, se encuentran en el terreno ambiguo que señaló el verso libre para sí. Consideremos un momento al verso libre como fenómeno poético del siglo XX. La libertad del verso

versalitas, sería conveniente emplear versales del mismo tipo en 8 puntos o, en último caso, nada: alta y baja como en el resto del poema; pero que no se usen cursivas, por favor.” Es curioso que mencione la falta de títulos intermedios, como delatando la influencia de *The Waste Land*. José Gorostiza, *Poesía y Prosa*, op. cit., p. 474.

³⁷ Arnold Schönberg, “Neue Aspekte der Orchestrierung”, in *Gespräche mit Komponisten: Von Gluck bis zur Electronic*, herausgegeben von Willi Reich, Manesse Verlag, Zürich, 1965, p. 216. [“cada contenido hace surgir automáticamente la forma que le es esencial, y sólo un autómatas que funciona de manera absurda, el profesor de un conservatorio, por ejemplo, podría reprimir el desarrollo de una forma, hacia cuya producción aspira toda la obra artística.”]

siempre ha existido, variando en cada período histórico y de lengua a lengua, pero en este caso particular quisiéramos atender a la universalidad del fenómeno, como considera M. L. Gasparov en su historia de la versificación europea: “*Vers libre* is international: it has integrated all the traditions developed by different languages and literatures”.³⁸ Y así lo hemos podido constatar; cualquier intento por describir el verso libre incurre constantemente en explicaciones en las que son necesarios ejemplos de poemas de otra lenguas: los franceses citan a los ingleses, los ingleses a los franceses y los españoles a ambos. Pero aunque es verdad que ahora el verso libre es internacional, en sus orígenes, cuando la crisis todavía se sentía al interior de las diferentes tradiciones métricas consolidadas, el verso libre iba definiéndose apenas a partir de esas mismas tradiciones: “Earlier *vers libre* was perceived against the background of the traditional, more rigorous forms, through its contrast with the latter”.³⁹ Y es esto, como ya observamos en el capítulo anterior, lo que nos parece que sucede tanto en la versificación de Eliot como en la de Gorostiza.

El verso libre, en cualquiera de sus modalidades, como el poema extenso moderno y la poesía nueva en general –recordemos los principios del imaginismo–, toma las medidas o la forma que mejor se adecua a la expresión del sentimiento, por lo que en cada poema se descubrirá una poética única en que el verso, o en su caso la línea poética, responde a una prosodia que se explica dentro de ese contexto único.

Para hacer frente a esta nueva problemática del verso han surgido una gran variedad de estudios, entre ellos, y en la tradición de lengua inglesa, el ya mencionado de Charles O. Hartman: *Free Verse: An Essay on Prosody*. En este estudio Hartman explica, antes que nada, que la prosodia de un poema: “*is the poet’s method of controlling the reader’s temporal*

³⁸ M. L. Gasparov, *A History of European Versification*, translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, edited by G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens, Clarendon Press, London, 1996, p. 286. Gasparov da cuenta, en el capítulo que intitula precisamente “International free verse”, de los diferentes orígenes que tuvo el verso libre contemporáneo, o internacional, como él le llama: primero habría aparecido el verso libre alemán hacia 1740 con Klopstock –a quien, como ya hemos indicado, Gorostiza leyó–; segundo, el de lengua inglesa con Whitman, durante la segunda mitad del siglo diecinueve; y tercero, el francés, que se consolida en el siglo veinte, si bien ya Rimbaud hacia fines del diecinueve presenta este tipo de versificación.

³⁹ *Idem*.

experience of the poem, especially his attention to that experience".⁴⁰ Para crear este control es necesaria la organización, y la organización prosódica resulta ser rítmica: "*Rhythm, in poetry, is the temporal distribution of the elements of language*".⁴¹ Tomando esto en cuenta, adelanta finalmente una definición en que dice que la prosodia es: "*the system of rhythmic organization that governs the construction and reading of a poem*".⁴² Antes que Hartman, Harvey Gross y Robert McDowell planteaban ya lo siguiente: "Our view is that meter, and prosody in general, is itself meaning. Rhythm is neither outside a poem's meaning nor an ornament to it. Rhythmic structures are expressive forms, cognitive elements, communicating those experiences that rhythmic consciousness can alone communicate: *emphatic human responses to time in its passage*".⁴³ En la tradición hispánica, Francisco López Estrada ha hecho suya esta problemática en su *Métrica española del siglo XX*. Este libro, en feliz coincidencia con lo que venimos exponiendo, define el poema nuevo –y con esto quiere decir cualquier poema de la nueva tradición en que el verso libre ya es moneda habitual– con estas palabras:

El poema nuevo, al desligarse del rigor en la medida del verso y de la rima y también de la estrofa comunes, establece el centro de gravitación rítmica en el conjunto de la obra entendida como unidad poética. En consecuencia, el poema no cuenta como una sucesión de versos perfectos, de rimas logradas, de estrofas pulidas, sino que extrae de sí mismo, de la fuerza interior, desarrollada por los elementos que integran el conjunto, la ley de cohesión rítmica como manifestación creadora. Y estas leyes resultan siempre distintas, pues los poemas lo son y por eso no cabe formularlas en forma estricta, pues el poema se evade siempre.⁴⁴

Más adelante en este mismo estudio, el autor subraya nuevamente lo que parece ser la particularidad prosódica de la poesía nueva: "El inventor de una estrofa nueva en la métrica anterior se sentía en cabeza de un uso que seguirá después en la obra de otros poetas; en el

⁴⁰ Charles O. Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody*, op. cit., p. 13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

⁴² *Idem.*

⁴³ Harvey Gross and Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, op. cit., p. 10. El subrayado es de McDowell y Gross.

⁴⁴ Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, 1969, p. 18.

caso de la poesía nueva, el poeta entiende que la forma de la obra que escribe sólo servirá para ella sola, y la coincidencia de otras obras con ella adquiere ya un sentido casual, salvo los casos en que “desde dentro”, en virtud de los efectos de un ritmo creador, pueda existir coincidencia en el módulo métrico”.⁴⁵ Este ritmo del que nos habla López Estrada no se limita más al fenómeno métrico de manera aislada, sino que incluye todos los elementos rítmicos del poema que se producen de manera deliberada, planeada y significativa, de tal modo que estos “efectos de un ritmo creador” pudieran ser considerados también como parte de la prosodia del poema, como lo entienden Hartman, Gross y McDowell, lo que extendería los ámbitos que abarca el estudio prosódico para la mejor descripción del fenómeno del verso libre, sea éste amétrico o no. Es con esta visión de la prosodia en mente que nos aproximaremos ahora a los poemas.

En cuanto a su versificación, *Muerte sin fin* parecería mucho más emparentado a *The Waste Land* que a *Four Quartets*. El verso libre de *The Waste Land* ha sido descrito como un verso que se aparta y retorna constantemente al verso blanco,⁴⁶ o como explican Gross y McDowell: “[Eliot] alternates two metrical modes; more precisely, he sets two limitations on prosodic freedom. At one pole he sets up a conversational idiom, which comprises the opening ‘April is the cruellest month, breeding’ and the succeeding seventeen lines. The first important passage of exhortation swings from this line into blank verse, the other metrical pole of the poem: What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish? Son of man, / You cannot say, or guess, for you know only...”⁴⁷ La prosodia se modifica con las diferentes voces del poema, unas veces acercándose otras alejándose del verso blanco, según lo exija el ritmo de pensamiento. En otras palabras, hay partes del poema en que el verso se acerca a la prosa, pero apenas comenzamos a sentir que esto pasa regresa

⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

⁴⁶ Es importante señalar que existe una diferencia entre el verso blanco inglés y el español; el primero se limita al pentámetro yámbico sin rima, mientras que el segundo incluye cualquier tipo de verso, mientras que sea sin rima, siendo los más comunes el endecasílabo, el octosílabo y la combinación en silva que comprende endecasílabos y heptasílabos.

⁴⁷ Harvey Gross and Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, *op. cit.*, p. 176.

nuevamente al rigor del pentámetro, aunque nunca lo fija, porque cuando regresa a él, es sólo para apartarse nuevamente, como en el ejemplo citado por Gross y McDowell. El propio Eliot habría aludido al motivo de su elección del verso blanco en su ensayo “The Music of Poetry” cuando dice: “The history of blank verse illustrates two interesting and related points: the dependence upon speech and the striking difference, in what is prosodically the same form, between dramatic blank verse and blank verse employed for epic, philosophical, meditative and idyllic purposes. The dependence of verse upon speech is much more direct in dramatic poetry than in any other.”⁴⁸ En Gorostiza puede percibirse un fenómeno semejante, aunque inicialmente su tendencia a permanecer en el molde de la silva pudiera parecer más fuerte que la de Eliot de permanecer en el molde del verso blanco.

Como veíamos, López Velarde había llegado ya a dominar un ritmo muy próximo al coloquio con la combinación de endecasílabos y heptasílabos, y esto lo logra, principalmente, mediante el uso del encabalgamiento.⁴⁹ Pero más interesante aún, es encontrar esta combinación métrica usada por la silva en los monólogos, por ejemplo, del auto sacramental de *El Divino Narciso* escrito por Sor Juan Inés de la Cruz.⁵⁰ En este auto, que pensamos habrá sido una valiosa fuente para *Muerte sin fin*, hasta ahora no discutida, la poetisa conjuga entre los diálogos octosílabos –en ocasiones blancos, aunque predomina la rima– de su auto, largos monólogos en endecasílabos y heptasílabos rimados en que se aprecia la idoneidad del medio para el monólogo dramático. Gorostiza lleva este medio –el verso blanco en silva– a su poesía, dotándolo de una mayor flexibilidad al incorporar metros distintos y varios que le permitan ajustarse al sentimiento. La variación rítmica que el poeta logra arrancar a este verso tradicional, asimismo, permite mantener la atención del lector durante un tiempo prolongado, porque, recordando nuevamente lo dicho por Eliot: “in a poem of any length, there must be

⁴⁸ T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, op. cit., p. 33.

⁴⁹ El encabalgamiento de los versos también es un rasgo típico del verso de Eliot, lo que distingue claramente del de Whitman, de aliento más amplio, que hace coincidir la longitud del verso con la enunciación.

⁵⁰ Recordemos que tanto Eliot como Gorostiza incursionaron en el teatro; Eliot en mayor medida que Gorostiza, de quien tenemos apenas un breve texto experimental.

transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole; and the passages of less intensity will be, in relation to the level on which the total poem operates, prosaic — so that, in the sense implied by that context, it may be said that no poet can write a poem of amplitude unless he is a master of the prosaic”.⁵¹

El verso de Gorostiza es muy próximo al verso suelto o blanco de la silva, pero se aleja asimismo de él, no sólo como el propio poeta indica,⁵² al intercalar alguna exclamación entre verso y verso, como cuando aparece de pronto ese “hop” entre “oscuramente” y “los apostrofa”, en que divide en tres versos lo que podría ser un sólo verso endecasílabo:

oscuramente
¡hop!
los apostrofa

o haciendo de pronto aparecer un alejandrino en vez de dos versos heptasílabos, lo que tampoco deja de producir un efecto extraño; sino incurriendo en combinaciones métricas que rompen deliberadamente con la expectativa que despierta en el lector la combinación básica de endecasílabos y heptasílabos que presenta tradicionalmente la silva. Esto sucede cuando en la segunda sección de la primera parte del poema, por ejemplo, se pasa de la combinación natural de un endecasílabo y un heptasílabo en los versos 27 y 28, a un pentasílabo y un eneasílabo en los dos versos siguientes, antes de retomar el ritmo con otro endecasílabo. Esto no sucede de manera arbitraria, porque, como mencionábamos anteriormente, el ritmo – diseñado musicalmente– tiene el propósito de seguir al pensamiento:

en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,

⁵¹ T. S. Eliot, “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets*, *op. cit.*, p. 32.

⁵² Recuérdese lo que al respecto decía Gorostiza en la entrevista realizada por Rojas Zea que comentamos en el capítulo anterior en la sección sobre “La dicción y el verso libre”.

se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua.

La división de un verso en dos menores, o la creación de versos más largos a partir de versos de menor extensión, tiene siempre una finalidad. Al quedar divididos los versos, lo que habría sido una cesura se convierte en fin de verso y viceversa, con lo que la atención se concentra sobre el elemento aislado o, en su caso, cambia la intensidad de la palabra que inicia el verso que se ha sumado. Imaginemos lo que sucedería, por ejemplo, si separásemos, para formar dos heptasílabos, el verso siguiente: “Mirad con qué pueril austeridad graciosa” (Primera parte, tercera sección, v. 21). El sentido quedaría destrozado. Mantener versos endecasílabos y heptasílabos estrictos –como usa la forma tradicional de la silva– no era suficiente para lo que tenía que decir el poeta. Hubo la necesidad, como en Eliot, de variar el verso blanco para que pudiera transmitir la emoción particular que procuraba el poema.

Pero el poema de Gorostiza no se queda en esta flexibilización de la silva, también incorpora, como se ha dicho, una especie de poema-coda para finalizar cada una de las partes del poema. El poema se torna entonces en lo que Francisco López Estrada llamó un poema complejo, que por su descripción comprende lo que hemos llamado poema extenso moderno: “en que se establecen divisiones internas de diversa especie, que señalan las partes que van integrando sucesivamente el poema”.⁵³ La variación en el ritmo que se produce al aparecer el poema final de cada parte es tan drástica que es imposible no preguntarse con qué finalidad se habrán incluido. Aun cuando estos poemas pudieran tener una existencia independiente, en realidad apenas y significan si son retirados del lugar que ocupan en la composición como un todo; su finalidad, como habría indicado Cuesta, es la de comentario.⁵⁴ La secuencia y el fluir de ideas se interrumpen para dar lugar a este comentario; aunque el comentario parece

⁵³ Francisco López Estrada, *Métrica española del siglo XX*, op. cit., p. 154.

⁵⁴ Jorge Cuesta, “*Muerte sin fin* de José Gorostiza” en *Obras*, op. cit., p. 205.

indescifrable porque no hay una acción que comentar, sólo vemos, en su lugar, una recapitulación de temas que conocemos por sus variaciones. El tono meditativo que imprime el ritmo de la silva libre presente en las primeras cuatro secciones de cada parte del poema es transformado, de repente, en un canto popular y juguetón, que ilumina el lado lúdico de los temas que han sido desarrolladas en las secciones en silva. El primer comentario se presenta en forma de seguidilla en cuartetos con rima en los versos pares, en que se combinan versos de 7 y 5 sílabas, con estribillo y baile (cuarteta final); y el segundo como un romance, con tres estrofas de 14 sílabas, y un “baile” final (estrofa polimétrica compuesta de cuatro versos octosílabos, un endecasílabo y un heptasílabo). Ambos poemas finales funcionan de manera semejante; el primero como conclusión de la primera parte y puente para una segunda, y el segundo, al tiempo que comenta el poema como un todo, invita asimismo, sutilmente, en la sección del baile, a una reflexión final con la aparición –precedido por un heptasílabo apenas distinguible– de un endecasílabo en el penúltimo verso del poema –que se escapa de la norma octosilábica que imperaba: “Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo”.

El dramático cambio de tono que se produce al final de cada sección del poema se ve reforzado, o tal vez podríamos decir que es preparado, por otro elemento significativo. Cada uno de los segmentos poéticos en silva es terminado con la aclamación “¡ALELUYA, ALELUYA!”, lo que nos invita a entender lo ya leído como una alabanza de júbilo, lo cual es prácticamente imposible, porque el tono general del poema es más bien de lamento – reforzado por una notable serie de ayes– y no de júbilo, por lo que se crea un sentimiento de contradicción que prepara el comentario.

Al igual que el poema de Gorostiza, *Four Quartets* es un poema complejo cuyas partes presentan una variación métrica que pretende, asimismo, una variación en el ritmo e intensidad de las ideas. Al interior de cada uno de los cuartetos se presentan cinco secciones, cada una simulando, con una variación métrica, los diferentes movimientos de un cuarteto

musical.⁵⁵ Las secciones en cada cuarteto se presentan en el mismo orden. Gross y McDowell han hecho una minuciosa descripción de las variantes métricas presentes en cada una de estas secciones que han descrito siguiendo su carácter:⁵⁶ 1. Paisaje; 2. Lírico; 3. Didáctico; 4. Lírico; 5. Didáctico. Las secciones llamadas “paisaje”, presentan metros ya sea de cuatro o de cinco acentos fuertes, aunque también hay verso blanco irregular en “Little Gidding”; en las secciones líricas se encuentran, como en *Muerte sin fin*, formas muy próximas a las tradicionales, tetrámetros o trímetros, adaptación de la sextina, hexámetros y en “Little Gidding” una adaptación singular, en verso blanco, de la *terza rima* dantesca,⁵⁷ por ejemplo, aunque también hay una sección en que se incorporan versos libres; en las secciones didácticas aparecen versos de tres y cuatro acentos fuertes, hexámetros y, en un caso, verso blanco irregular. Los versos de “acentos fuertes” son versos que podríamos denominar de aproximación, porque mediante los acentos se crea un ritmo que se aproxima al de algún metro conocido, pero que en realidad, al ser escandido, no se fija en los moldes de la métrica tradicional.

Pero el verso no es un elemento aislado de la prosodia de estos poemas extensos; la sintaxis, con sus ritmos silenciosos, también juega un papel importante para construir nuestra percepción temporal del poema: “We “hear” Eliot’s music in the meanings of words and the structures of grammar. We qualify *hear* with quotes because the rhythms of meaning and syntax are silent; they achieve tension and resolution not in phonological but in intellectual realms. The explicit, heard music of Eliot’s verse sounds in Eliot’s meters and the rhythmic effects occurring within the context of formally ordered metrical patterns”.⁵⁸ Samuel Gili Gaya, en su *Curso Superior de Sintaxis Española*, aunque sin referirse especialmente a la poesía, sino al discurso en general, ha notado la importancia del ritmo como factor expresivo

⁵⁵ Para una descripción pormenorizada de los cuartetos de Eliot desde su relación con el modelo de Beethoven ver: Herbert Howart, “Eliot, Beethoven, and J. W. N. Sullivan” en *Comparative Literature*, vol. 9, no. 4 (Autumn, 1957), pp. 322-332.

⁵⁶ Harvey Gross and Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, op. cit., p. 195.

⁵⁷ Para una descripción pormenorizada de esta adaptación ver: *Ibid.*, p. 197.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 166.

en lo que llama enlaces extraoracionales, esto es, en la conexión habitual que se da en el discurso entre una y otra oración: “la repetición de palabras, conceptos y fórmulas estructurales constituye, por asociación o por contraste, un factor a la vez sintáctico y rítmico”.⁵⁹ Sin considerar los ritmos silenciosos o intelectuales que señalan Gross y McDowell, sino exclusivamente el ritmo fonético, Gili Gaya encuentra además que: “Tanto dentro de la oración como fuera de ella la marcha de las curvas de entonación es el signo más constante de las relaciones sintácticas”.⁶⁰ La entonación depende de la disposición de los elementos del discurso, que en la poesía se logra dirigir mediante los metros y su distribución en las estrofas, con sus pausas y encabalgamientos, y un sistema de puntuación adecuado a la expresión. El ritmo intelectual de la sintaxis se mueve al interior de estas curvas melódicas. En el caso de los poemas extensos aquí estudiados existe una proximidad tal entre estas formas que, en el caso de Eliot, ha llevado a Gross y McDowell a decir que:

Eliot’s syntax carries the bass line of his prosody. Through a deliberate and idiosyncratic use of repeated grammar and repeated words, Eliot achieves qualities common to both music and poetry – the feelings of arrest and motion, of beginnings and endings, of striving and stillness. “Musical syntax” forms a basic element in the Eliotic style and method. Although Eliot had experimented with musical forms and techniques in his earlier verse, we can hear the richest and most moving syntactical music in *Four Quartets*.⁶¹

Esta sintaxis musical es evidente en *Burnt Norton*, primer poema del complejo de los *Four Quartets*, que como hemos mencionado antes, fue publicado de manera independiente en 1936. Es muy posible que Gorostiza haya leído ese poema antes de escribir *Muerte sin fin*. Con todo, el antecedente de *The Waste Land*, o aun de “Ash Wednesday” (1930), habría sido suficiente para vislumbrar este método de escritura que “aspira a la condición de la música.” Donald Davie, para explicar su noción de “sintaxis como música”, referida por Gross y

⁵⁹ Samuel Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, ed. Vox, 15a. ed., España, 1991, p. 328.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 331.

⁶¹ Harvey Gross and Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, *op. cit.*, p. 163.

McDowell en la cita anterior, recurre, entre otros ejemplos, a los primeros 15 versos de “Ash Wednesday”:

Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
Desiring this man’s gift and that man’s scope
I no longer strive to strive towards such things
(Why should the aged eagle stretch his wings?)
Why should I mourn
The vanished power of the usual reign?

Because I do not hope to know again
The infirm glory of the positive hour
Because I do not think
Because I know I shall not know
The one veritable transitory power
Because I cannot drink
There, where trees flower, and springs flow, for there is nothing again
[...]⁶²

Davie nota que entre estos versos se da: “a sort of parity of esteem between rhyme and metre and grammar or syntax”.⁶³ Al dividir estos versos en dos grupos o secciones encuentra que cada verso de la segunda sección, excepto el último, “rima” con uno o más versos de la primera, y con rima se refiere tanto a la rima tal y como la conocemos, como al efecto, comparable al de la rima, que produce la semejanza sintáctica que existe en dos versos. A esta semejanza sintáctica la llama “syntax as rhyme”, que por su proximidad puede ser considerado bajo lo que ha llamado “syntax as music”, aunque no excluye la posibilidad de que estos versos produzcan placer por el sólo hecho de su estructura, lo que los convertiría en

⁶² T. S. Eliot, *Collected poems 1909-1962*, Faber and Faber, London, 1963, p. 95.

⁶³ Donald Davie, *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, *op. cit.*, p. 278.

lo que describe como “syntax like mathematics”.⁶⁴ “Ash Wednesday” presenta, todavía, en esta primera sección del poema, otras dos divisiones estróficas –sugeridas por el interlineado, dado que no hay punto final antes del espacio– que comienzan con la conjunción “because”, lo que recuerda un poco, como veremos enseguida, uno de los recursos de los que se sirve Gorostiza para la manipulación ritmos semánticos.

Tanto Eliot como Gorostiza gustan de los períodos largos, aunque en Gorostiza esta actitud es más acentuada. Mordecai S. Rubín ha señalado esta particularidad del poema de Gorostiza: “El período es, tal vez, el gongorismo más sobresaliente de *Muerte sin fin*, aunque jamás alcanza la exageración de un período de veintisiete versos, como en la dedicatoria de la primera *Soledad*.”⁶⁵ Es muy posible que este rasgo sea, en parte, un gongorismo,⁶⁶ sin embargo, también es un rasgo de los poemas de Eliot.⁶⁷ Los *Four Quartets* de Eliot presentan en las secciones de paisaje y didácticas, que hemos preferido llamar meditativos, períodos largos y cortos que se combinan para formar agrupaciones estróficas de variable número de versos. El período más extenso que encontramos en este poema tiene 22 versos, y está en la segunda mitad de la segunda estrofa de la primera sección de “The Dry Salvages”. En la poesía temprana de Eliot, como en *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, es más común encontrar la coincidencia de períodos largos con la estrofa. En el caso de Gorostiza, la coincidencia del período con la estrofa es frecuente, aun cuando el período es muy extenso, como en el caso de las últimas estrofas de la novena sección de *Muerte sin fin*, la última de las cuáles alcanza 40 versos. El período gramatical más largo de *Muerte sin fin*, con 44 versos, se encuentra en la cuarta sección del poema que, coincidentemente con el período de cuarenta

⁶⁴ *Ibid*, pp. 278-279.

⁶⁵ Mordecai S. Rubín, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario*, op. cit., p. 201.

⁶⁶ En los apuntes de Gorostiza existe una lista en que el poeta enuncia temas, libros y autores que se proponía revisar para la escritura de otro poema extenso que nunca llegó a publicar en que aparece una nota entre paréntesis después del inciso 4) en que considera *La silva*. Los autores a tener en cuenta son Góngora y Fray Luis, entre otros. La nota dice: “Estudiar también los períodos estrófico”. Ver Mónica Mansour, “Armar la poesía” en José Gorostiza, *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, op. cit., p. 284.

⁶⁷ Eliot también aparece en la lista citada arriba, en el inciso 3) en que se hace referencia al poema *The Waste Land* y demás Poesías. Ver: *Idem.*

versos del poema noveno, termina en la exclamación: “¡ALELUYA, ALELUYA!” No es casual que estos períodos extensos aparezcan hacia el fin de cada sección en silva del poema. La falta de puntos que detengan el fluir constante del sentido, hacen que el lector apure la lectura, como se apura el último trago de agua del vaso, aunque lo haga de manera lenta, siguiendo la pausada acentuación, las extensas enumeraciones y los silencios constantes hacia el final de cada verso; siendo, de hecho, el ritmo más apresurado hacia la novena sección, por la tensión irresuelta que crea la causal al inicio de cada estrofa. El flujo ininterrumpido de las ideas no invita tanto a la reflexión, como hacia el inicio de cada sección, sino va arrastrando al lector hacia su final inminente, o como el poema mismo dice en el primer segmento de la novena sección (versos 8-26):

Pero el vaso
–a su vez–
cede a la informe condición del agua
a fin de que –a su vez– la forma misma,
la forma en sí, que está en el duro vaso
sosteniendo el rencor de su dureza
y está en el agua de agujada espuma
como presagio cierto de reposo,
se pueda sustraer al vaso de agua;
un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto,
cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.

Los períodos largos, con sus enumeraciones y fórmulas de coordinación y subordinación, permiten una gran variedad de ritmos internos, como los que ha notado en su estudio Susana González Aktories.⁶⁸ Pero Gorostiza no sólo se valió de estos ritmos internos al período, sino que orquestó una serie de períodos extensos mediante estos ritmos, siguiendo un criterio análogo al expuesto por Eliot en su ensayo “The Music of Poetry”. El tema del final inminente del poema es desarrollado en las seis últimas estrofas de la novena sección de *Muerte sin fin* entre las que encontramos no sólo un evidente paralelismo sintáctico, sino también lo que pareciera una evidente variación del tema. Cada una de las seis estrofas comienza con la conjunción causal “Porque”,⁶⁹ y más adelante aparece la conjunción temporal “cuando”. La sintaxis, deliberadamente musical, produce un efecto circular que se enfatiza con la aparición de cada una de las seis divisiones o estrofas, conformadas por un sólo período de oraciones subordinadas a un sentido “latente”. La repetición de la causal enlaza cada una de las seis estrofas a la primera de la serie, en que encuentran la compleción de su sentido. El efecto circular y hechizante que produce la sintaxis se basa en una serie de repeticiones y variaciones que producen un cierto placer al oído propio de la música –como la rima–, aunque de ellas no se pueda desprender un sentido particular, anecdótico, sino apenas una sensación y una correspondencia de ideas; y la sensación, en este caso, creemos, es la de vaciado, como cuando se vacía una bañera, que nos lleva vertiginosamente hacia dentro de la boca de Dios, para dejarnos en la inminencia de la palabra: en el silencio.

⁶⁸ El ritmo léxico, fónico, sintáctico y semántico. Susana González Aktories, *Muerte sin fin: poema en fuga*, op. cit., pp.164-168.

⁶⁹ Juan Gelpí, quien también ha notado el uso repetido de la causal “porque”, dice al respecto: “Cabe recalcar que todos esos vértigos enunciativos delirantes [las “seis tiradas” del “último vértigo enunciativo” de *Muerte sin fin*, como había indicado antes] están encabezados por una causalidad, por un rigor: el *porque*. Así como la pasión enunciativa y satánica se infiltra y va minando el rigor del vaso divino, la enunciación de este último vértigo es –paradójicamente– la más razonada, la más causal.” *Enunciación y dependencia en José Gorostiza: estudio de una máscara*, UNAM, México, 1984, p. 192.

Si analizamos, por ejemplo, el comienzo de la segunda, tercera y cuarta estrofa de esta sección cuarta de la segunda parte del poema, podremos apreciar mejor estos paralelismos sintácticos. La segunda estrofa comienza:⁷⁰

*Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por la muerte
–¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!–
el hombre ahoga con sus manos mismas,
en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y los rancos trenos
con que cantaba la belleza,
entre tambores de gangoso idioma
y esbeltos címbalos que dan al aire
sus golondrinas de latón agudo;
[...]*

En la tercera estrofa, que sigue el molde de la segunda, se repiten palabras, conceptos y fórmulas estructurales que crean un ritmo, un ritmo de variación que destaca ya un motivo, ya el otro, intercambiando su lugar en la construcción de lo enunciado. Los subordinados tambores y címbalos entre los que cantaba el hombre antes de ahogar con sus mismas manos los himnos y trenos, son ascendidos a los primeros versos en que “se anegan” en “un sabor de tierra amarga”, sabor mismo en que el hombre “ahoga” –también en presente, como sugiriendo que todo sucede en el mismo instante– los himnos y trenos que cantaba entre ellos:

*Porque el tambor rotundo
y las ricas bengalas que los címbalos
tremolan en la altura de los cantos,
se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,*

⁷⁰ Los subrayados son nuestros.

*cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema –confuso– en la garganta,
exhausto de sentido;
[...]*

Y todo esto sucede cuando “el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta,” que sucede a su vez, en el pasaje siguiente, “en el minuto mismo del quebranto” – que nos devuelve a la primera estrofa de esta sección novena–, “cuando los peces todos / ...”, siendo “los peces todos” apenas el primero de los seres a replegarse, pues más adelante, en esta misma sección, se repite la misma fórmula para incluir a todos los seres en: “cuando todos inician el regreso”, como en el pasaje primero:

*Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta
en el minuto mismo del quebranto,
cuando los peces todos
que en cautelosas órbitas discurren
como estrellas de escamas, diminutas,
[...]*

Cada estrofa va variando su expresión en un movimiento que vuelve sobre sí mismo al tiempo que avanza hacia el fin. Algo semejante ocurre –cuando no ocurre nada– en los tres segmentos que conforman la tercera sección de la primera parte del poema, aunque en sentido inverso. Cada uno de los tres segmentos comienza con una conjunción adversativa, el primero con *pero* y los dos siguientes con *mas*, que enlazan su sentido con la sección anterior. En esta primera parte del poema el vaso no se vacía, se llena en “Un cóncavo minuto del espíritu” (II, 38). Al contrario del vértigo del vaciado, la sección tercera de la primera parte, crece, asciende fatigosamente para llenar el vaso. La sintaxis de *Muerte sin fin* no acompaña alguna anécdota, es en sí, la expresión del sentimiento: “que apenas se apresura o se retarda / según la intensidad de su deleite” (IV, 23).

En *Four Quartets*, Eliot recurre nuevamente, como en “Ash Wednesday”, a la repetición de fórmulas sintácticas al inicio de las dos primeras estrofas de la primera sección de “East Coker”, segundo de los cuartetos. Pero en este caso la recurrencia no es tan insistente y ya no estamos frente a una conjunción que crea una tensión que busca su resolución, sino frente a una aseveración positiva: “In my beginning is my end.” Es una enunciación completa en sí misma que no ocupa siquiera el verso todo. Sin embargo, hay otros recursos sintácticos presentes que crean tensiones que se resuelven con el reaparecimiento de este motivo inicial. Gross y McDowell se han detenido ya sobre este ejemplo, en el que encuentran: “another ‘effect of harmony’; we might call it ‘the illusion of tonality’”.⁷¹ El motivo con que inicia el este movimiento del poema es retomado hacia el final, aunque sólo de manera parcial: “In my beginning.” El retorno del motivo es precedido, como indican, por una tensión que crea la sintaxis con la repetición de ciertas fórmulas que se resuelven con la vuelta a la “tonalidad” inicial: “Down points, and another day / Prepares for heat and silence. Out at sea the down wind / Wrinkles and slides. I am here / Or there, or elsewhere. In my beginning.” (vv. 48-51) Hacia el final de “East Coker”, aparece nuevamente el motivo, pero esta vez invertido: “In my end is my beginning.” La sintaxis “hesitante”, según indican, anuncia nuevamente el reaparecimiento del motivo inicial: “The wave cry, the wind cry, the vast waters / Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.” (vv. 210 y 211) Los autores concluyen que: “This striking effect created by each return to the theme is not gained through simple verbal repetition or modification. It is gained through the manipulation of syntax that gives this “illusion of tonality””.⁷² La sintaxis “hesitante” que avisa el regreso del motivo en “East Coker”, estaba ya presente en “Burnt Norton” bajo la forma del “twittering” –atendiendo a un vocablo que utiliza el propio Eliot, hacia el final del tercer movimiento– o gorjeo de pájaro.⁷³ En “Burnt Norton” esta sintaxis hesitante funciona como un leitmotiv. Desde su primera

⁷¹ Harvey Gross and Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, op. cit., p. 165.

⁷² *Ibid.*, p. 166.

⁷³ El “petrel” es un ave marina, y el “porpoise” es un cetáceo pequeño, por lo que el sonido que producen es una especie de variación al gorjeo del ave que aparece en *Burnt Norton*.

aparición en el primer movimiento, el motivo de la voz del pájaro se asume como conductor del pensamiento (vv. 19-22):

Other echoes

Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner. Through the first gate,
[...]

Aunque también anuncian el retorno al tema inicial –“Time present and time past / Are both perhaps present in time future,” (vv. 1 y 2) – en dos ocasiones; primero, hacia el final del primer movimiento (vv. 44-48):

Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.
Time past and time future
What we might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

Y después hacia el final del quinto movimiento (vv. 175-178):

Quick now, here, now, always –
Ridiculous the waste sad time
Stretching before and after.

Es notable, además, en el primer movimiento de “East Coker”, el aislamiento en que se coloca, al inicio de la tercera estrofa, la segunda mitad de la última línea poética de la estrofa anterior: “In that open field”, que “rima”, usando la expresión de Davie, con un segmento de la estrofa de que se separa: “Across the open field.” Tanto Eliot como Gorostiza, aunque en el caso de Gorostiza los ritmos parecen más insistentes, presentan una circularidad,

en que las palabras se convocan mediante su eco constante, como dice Eliot en el primer movimiento de “Burnt Norton” (vv. 14 y 15): “[...] my words eco / Thus, in your mind. [...]”; saturándose en cada aparición de un nuevo sentido.

Los versos y las estrofas flexibles, el uso repetitivo de palabras y frases, de imágenes o temas que se mueven al interior del poema –en sus varias secciones– como lo hace el *leitmotiv* en la música; la sintaxis de origen simbolista –musical o hasta matemática, siguiendo en esto a Donald Davie⁷⁴–, conforman en su conjunto la prosodia de estos poemas extensos.

Esta prosodia, en la que, como nota Hartman, los ritmos sonoros y los ritmos del pensamiento se unifican,⁷⁵ nace como respuesta natural al crecimiento orgánico del poema, que es uno de sus rasgos principales. Eliot dijo en su ensayo “The Music of Poetry” que un poema, o la sección de un poema, puede nacer a partir de un ritmo: “...but I know that a poem, or a passage of a poem, may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words, and that this rhythm may bring to birth the idea and the image; and I do not believe that this is an experience peculiar to myself”.⁷⁶ Hacia 1939 Paul Valéry habría dicho esto mismo en una conferencia en la Universidad de Oxford al explicar el origen de su *Cementerio marino*: “Mon poème *le Cimetière marin* a commencé en moi par un certain rythme, qui est celui de vers français de dix syllabes, coupé en quatre et six. Je n’avais encore aucune idée qui dût remplir cette forme. Peu à peu des mots flottants s’y fixèrent, déterminant de proche en proche le sujet, et le travail (un très long travail) s’imposa”.⁷⁷ Este ritmo, entonces, que es el del metro, esqueleto del poema, se recubre, usando una expresión de García Lorca, de la “carne” de la poesía, que son sus imágenes, y esta carne, en su afán de emular la música, se esfuerza por ser transparente. O como diría Hartman: “The effect is less

⁷⁴ Donald Davie, *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, Carcanet, England, 2006, pp. 272-283. Davie distingue cinco diferentes tipos de sintaxis en la poesía: la sintaxis subjetiva, la dramática, la objetiva, la musical y la matemática. Las últimas dos variantes siendo resultado del simbolismo francés.

⁷⁵ Charles Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody*, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁶ T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*, *op. cit.*, p. 38.

⁷⁷ Paul Valéry, *Œuvres*, *op. cit.*, vol. I, p. 1338.

to separate rhythm from ‘the rational structure of the poem’ than to erase any possible distinction between form and content, prosody and thought. If syntax is ‘the very form of thought,’ a prosodic form based on it is inevitably organic”.⁷⁸

Oscuridad e intertextualidad

Como las *Soledades* de Góngora y la poesía tardía de Mallarmé, así también *Muerte sin fin* de Gorostiza y los *Four Quartets* de Eliot han sido considerados poemas oscuros. En su conocido estudio sobre la lírica moderna,⁷⁹ Hugo Friedrich compara la oscuridad de Mallarmé con la de Góngora, explicando que, a pesar de su complicada sintaxis, la poesía del poeta español contiene un material simbólico y mítico que compartía con sus lectores, aunque éstos fueran apenas una pequeña élite, mientras que la poesía tardía de Mallarmé no estaba al alcance siquiera de un público conocedor, porque el lector no compartía con el poeta un código común, por lo que, si quería acceder a la obra, tendría que descifrar este código. En otras palabras, Mallarmé creó una obra que se asume como autosuficiente, en que encontramos una sintaxis no acostumbrada y una serie de símbolos autárquicos, como dice Friedrich, que sólo encuentran su sentido al interior de su obra, lo que dificulta su lectura; aunque a veces, utiliza también algunos –pocos– símbolos de la tradición que le es más inmediata, como la de Baudelaire. El lector de Mallarmé tiene que ser una especie de devoto, porque para entender un poema es preciso leer prácticamente todos los poemas; o como subraya el mismo Hugo Friedrich sobre esta obra lírica tardía de Mallarmé: “Sie muß sich vielmehr – im besten Falle

⁷⁸ Charles Hartman, *Free Verse: An Essay on Prosody*, op. cit., p. 129.

⁷⁹ Ver la sección intitulada „Dunkelheit; Vergleich mit Góngora” [“Oscuridad; comparación con Góngora”] en el capítulo cuarto que el autor dedica a Mallaré. Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik: von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, op. cit., pp. 118-120.

– ihren Leser erst erschaffen, als den Spezialisten für ihre spezialistischen Texte.”⁸⁰ Muchos poetas de principios del siglo XX parecen exigir, aunque nunca al extremo de Mallarmé, este tipo de lector especializado, entre ellos T. S. Eliot y Gorostiza. Aunque también es verdad, como dice Eliot, que la poesía puede ser disfrutada y comunicada antes de que haya sido comprendida.⁸¹ La oscuridad de los poemas de Eliot y de Gorostiza se parece, hasta cierto punto, a la de sus antecesores, aunque, a diferencia de ellos, estos poetas abogan por una poesía clara, para la cual hubieran tal vez soñado un auditorio más amplio. En realidad, aún hoy, cuando el lector está acostumbrado a la falta de nexos lógicos en la poesía y a toda clase de abstracciones y hasta de absurdos, los “claros” poemas de *Muerte sin fin* y *Four Quartets* siguen siendo considerados poemas herméticos, y el motivo de este hermetismo no se encuentra solamente en la forma de enunciación, a la que un siglo de poesía moderna nos ha acostumbrado, sino a las alusiones que contienen. Estas alusiones, como en Góngora, son del dominio común, pues se trata de alusiones a otros textos; la dificultad estriba en que estos intertextos no son sólo mitológicos o literarios, sino de toda especie –filosóficos, religiosos, antropológicos, etc.– y que su presencia no nos es realmente anunciada, sino que aparecen de repente perfectamente orquestadas, cumpliendo, con o sin el reconocimiento por parte del lector –lo que los hace “claros”–, una función esencial al ritmo del poema. Por otra parte, también hay alusiones a sus propios textos que, como en el caso de Mallarmé, requieren de un conocimiento previo de la obra del autor para ser descifrados. Con todo, hay otra cualidad de estos poemas que debemos considerar: su deliberada apertura. Aunque encontremos el eco de Baudelaire o de Shakespeare en Eliot, o el de Sor Juana y González Martínez en Gorostiza, esto no le da un sentido cerrado al poema, porque el reconocimiento de la fuente no determina

⁸⁰ *Ibid.*, p. 119. [“Debe crearse –en el mejor de los casos– a su lector, como el especialista para sus especializados textos.”]

⁸¹ Eliot, en su ensayo “The Music of Poetry”, presenta algunos ejemplos de poemas que se pueden disfrutar a pesar de no poder explicar qué quieren decir; a propósito del *Blue Closet* de William Morris, cuya intención, dice, es producir el efecto del sueño, Eliot comenta: “It is not necessary, in order to enjoy the poem, to know what the dream means; [...]”. Ver: *On Poetry and Poets*, *op. cit.*, p. 30. También en su ensayo “Dante” (1929), como mencionamos en el capítulo anterior, Eliot ya sostenía que la poesía puede comunicarse antes de ser entendida. Ver: T. S. Eliot, *Selected Prose of T. S. Eliot*, *op. cit.*, p. 209.

necesariamente lo que se quiere comunicar; las palabras, los versos del poema, en muchas ocasiones, no tienen la intención de fijar un sentido, sino de despertar una emoción o sensación, lo que permite varias interpretaciones, como explica Eliot: “there is the difficulty caused by the author’s having left out something which the reader is used to finding; so that the reader, bewildered, gropes about for what is absent, and puzzles his head for a kind of ‘meaning’ which is not there, and is not meant to be there”.⁸²

Un concepto esencial para entender la poesía de Eliot, y en este caso también la de Gorostiza, es la “imaginación auditiva” (“auditory imagination”), cuya función ha sido excelentemente expuesta por F. O. Matthiessen.⁸³ La imaginación auditiva en Eliot está relacionada con la palabra, con la fuerza que el poeta despierta en cada nuevo uso que hace de ella. Cada palabra tiene una etimología y una historia, y ha sido usada además en contextos poéticos anteriores, por lo que contiene en sí un gran poder de connotación que está en manos del poeta poner al servicio del lenguaje poético. La renovación de ritmos y formas va acompañada de la renovación de la palabra poética. De este modo es posible encontrar en los poemas de Eliot y de Gorostiza palabras, fragmentos, ritmos reconocibles de obras de otros poetas, aunque el contexto es siempre alterado para producir una sensación nueva.

Mucho de lo que es un poeta se lo debe a sus lecturas de juventud. La impresión que dejan estas lecturas en la memoria nunca desaparece del todo y en los casos de la poesía de Eliot y Gorostiza asoma hasta en sus últimas obras. Bien podríamos repetir aquí, a propósito de Gorostiza y su lectura, por ejemplo, de Enrique González Martínez, lo que dijo Sydney Musgrove a propósito de T. S. Eliot y su lectura de Tennyson: “One may imagine an early intoxication with the heady languor and the heavy sensuousness of the Tennysonian lyrics, and a fascination at a typically romantic situation; [...]”.⁸⁴ Porque, en efecto, la presencia

⁸² “The use of Poetry and the use of Criticism” en *Selected Prose of T. S. Eliot, op. cit.*, p. 93.

⁸³ Ver el capítulo cuarto, “The Way the Poet Communicates his Meaning: The Auditory Imagination” en F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry, op. cit.*, pp. 81-96.

⁸⁴ Hugh Kenner (ed.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, N. J., U.S.A., 1962, p. 82.

constante de rastros de poetas que fueron leídos durante la juventud de estos poetas hace sospechar que la lectura, más que de estudio, habría sido una lectura de fascinación.

José Gorostiza, en la ya citada entrevista realizada por Rojas Zea, dijo que: “En *Muerte sin fin* hay varios pasajes humorísticos que la gente no distingue, hay que buscarlos. En ellos me burlo de la suntuosidad, del tono grandilocuente, por ejemplo, de algunos poetas...”⁸⁵ Y como bien dice Gorostiza, no es tan sencillo encontrar estos pasajes, hay que buscarlos; y más que buscarlos con los ojos, hay que buscarlos con el oído. Nos parece que es posible adelantar algunos ejemplos.

Hay un pasaje de *Muerte sin fin* que, a nuestro parecer, puede estar inspirado en un poema de Matías de Bocanegra (s. XVII) llamado “Canción a la vista de un desengaño”.⁸⁶ No sabemos si Gorostiza habrá admirado este poema de Bocanegra, pero sabemos que reflexionó lo suficiente sobre él como para incluir –consciente o inconscientemente– ecos suyos en *Muerte sin fin*. Se trata de un escritor del barroco mexicano. El olvido en el que ha caído este poema, alguna vez famoso y leído, explica lo difícil que puede resultar para el lector contemporáneo reconocer en el pasaje del poema de Gorostiza el eco de Bocanegra.

Bocanegra escribe:⁸⁷

Bajel de pluma, sube
hasta las nubes por fingirse nube,
desde donde mirando
al jilguero cantando,
gustoso y descuidado,
de riesgos olvidado,

⁸⁵ José Gorostiza, *Poesía y Prosa*, op. cit., p. 529.

⁸⁶ El poema aparece, todo subrayado por Gorostiza, en el ya referido libro *Las cien mejores poesías (líricas) de México*, escogidas por Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Ritter y Alberto Vázquez del Mercado, Porrúa Hermanos, México, 1914, pp. 8-16.

⁸⁷ Todo el fragmento, hasta el verso “se vido entre sus garras destrozada”, está marcado, al margen, con lápiz en el libro de Gorostiza y presenta un flecha, en sentido contrario al texto, sobre el verso: “y rayo de las nubes se dispara”. Antonio Castro Leal, Manuel Toussaint y Ritter y Alberto Vázquez del Mercado (comp.) *Las cien mejores poesías (líricas) de México*, Porrúa Hermanos, México, 1914, p. 14.

el neví se prepara
y rayo de las nubes se dispara,
con tan sordo tronido,
que sólo fue sentido
del ave, que asustada
se vido entre sus garras destrozada,
tan impensadamente,
que acabó juntamente
la canción y la vida, / ...

El eco de este fragmento lo podemos encontrar en el pasaje siguiente de la tercera sección de la primera parte (versos 37-45) de *Muerte sin fin*:

Después, en un crescendo insostenible,
mirad cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,
el tiro prodigioso de la carne
que aún a la alta nube menoscaba
con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita
su desbandada pólvora de plumas.

Si estamos realmente frente a una alusión, ésta plantea, en todo caso, una reversión, en que la anécdota pierde sentido totalmente, en que no habrá un sentimiento de compasión para el pobre pajarillo que ha sido silenciado por el ave de rapiña que descende sobre ella como una flecha, porque el ave no descende de la nube sino que sube a ella como una flecha, para causar con su explosión la lluvia de plumas, que aquí se torna símbolo del canto. Gorostiza ya

había utilizado este motivo en un poema anterior llamado “Romance” (1925), en que se lee: “¿Has visto flechar las garzas / a las nubes? [...]”.⁸⁸

Tal vez uno de los pasajes más reconocibles, o menos dudoso, se encuentre en la primera parte (sección III) de *Muerte sin fin*, en que se alude al poema “Esta tarde he salido al campo...”⁸⁹ de Enrique González Martínez. El poema de González Martínez cuenta la salida del poeta al campo, durante la cual va “mascullando” versos “de memoria” y reflexionando sobre “el libro y la vida”. El fragmento aludido en *Muerte sin fin*, creemos, sería el que corresponde a la primera estrofa del poema de González Martínez:

Esta tarde he salido al campo jovialmente...
Voy a sorber aromas, a mirar el poniente
lleno de lumbres nuevas y de nuevos matices;
a ver cómo circulan bandadas de perdices
que sospechan mi falta de instintos cinegéticos;
a contemplar la ciénega, y los aires proféticos
de una garza que encuentro siempre (no sé por qué)
inmóvil, pensativa y parada en un pie...

Las “bandadas de perdices”, para empezar, recuerdan un poco los “pájaros en desbandada” de *Muerte sin fin*, aunque no se encuentran en el segmento del poema que citamos. El pasaje, despojado nuevamente de su anécdota, se encuentra, en el poema de Gorostiza, relacionado con el motivo de la garza que aparece en un “enrarecido” ambiente de “salida al campo”. Sin excluir la presencia de otras alusiones –que a veces se presentan varias juntas en una misma sección del poema–, la presencia de la garza se prepara ya desde el

⁸⁸ El poema “Romance”, del que aquí citamos los versos 14 y 15, pertenece a *Cancionas para cantar en las Barcas*. Ver: José Gorostiza, *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, *op. cit.*, p. 27. El motivo de la flecha que asciende a las nubes está presente también en los manuscritos de Gorostiza. en un fragmento llamado “Los indios” citado por Mónica Mansour puede leerse lo siguiente: “Allá en su paraíso, junto al agua, agudas flechas de aire en fina cerbatana atesorando, más de un copo de plumas reluciente, amarillas o rojas o en claro añil teñidas, arrancaban al cielo (preñado) no por la tormenta, sí de la leve llovizna de música que la nube de pájaros presagia.” Ver: “Armar la poesía” en José Gorostiza *Poesía y poética*, *op. cit.*, p. 287.

⁸⁹ Enrique González Martínez, *Obras: Poesía I*, El Colegio Nacional, México, 1995, tomo I, pp. 320 y 321.

ambiente del “domingo de gracia allá en el campo, / al fresco albor de las camisas flojas. / ...”, que preside un verso que hace eco del ritmo alejandrino del poema de González Martínez: “¡Qué trebollear mullido, qué parasol de niebla, / ...” El poema avanza después, volviendo a su propio ritmo –“Pero el ritmo es su norma, el solo paso, / ...”–, hasta alcanzar el verso que contiene el título del poema: “muerte sin fin de una obstinada muerte, / ...”, seguido del misterioso: “sueño de garza anochecido a plomo / que cambia sí de pie, mas no de sueño, / que cambia sí la imagen, / mas no la doncellez de su osadía / ...” El pasaje de Gorostiza es de difícil interpretación y saber si la alusión a la garza proviene realmente del poema de González Martínez o no, no parece ser, en primera instancia –y tal vez no lo sea en absoluto– de mucha ayuda. Lo que podemos afirmar es que si estos versos de Gorostiza evocan el pasaje de González Martínez, lo hacen para contradecir lo que allí se dice: que la garza no cambia de pie, porque se encuentra inmóvil. El sentido inmediato del poema no se contradice si aceptamos que aquí se alude a la garza del poema de González Martínez, pero sí se aumentan las lecturas posibles. Si el poema se lee como un poema que se canta a sí mismo, como proponemos, reflejando rigurosamente su propio progreso, este pasaje podría efectivamente interpretarse como siendo una burla al tono en que se cantaba en otros tiempos, cuando la garza estaba inmóvil y era necesario explicar que tenía “aires proféticos” –de hecho el tono profético caracteriza mucha de la poesía de González Martínez–. La garza de Gorostiza cambia de pie, y cambia de imagen; esto es, la poesía cambia de ritmo y cambia asimismo de imagen, pero no cambia “la doncellez de su osadía”, porque la poesía es siempre la misma aunque se la cante en otro tono. De existir parodia en este pasaje, no sería una parodia a lo dicho, sino simplemente, como decía Gorostiza, al tono que se emplea para decirlo.⁹⁰ En todo caso, para haber parodia, es necesario reconocer primero el texto de González Martínez cuyo

⁹⁰ Algo semejante ocurre con el poema “Sursum” de Díaz Mirón, como comentábamos en el capítulo primero, recordando, asimismo, unas iluminadoras palabras de Gorostiza que aparecen en su ensayo “Cauces de la poesía mexicana”: “[...] Y, por fin, la nueva poesía de la muerte, ¿No es claramente una restauración del gusto romántico de otros días que, en otro tono, exaltaba también las miserias del hombre?”. Ver: José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 178. Pero en ese caso no encontramos la reversión paródica presente en los ejemplos citados en este capítulo.

invariable verso alejandrino y aire profético que no satisfacen al poeta moderno, quien ha tenido que cambiar de pie para acompañar el nuevo tono de su canto.

En pasajes como los anteriores, el poeta, en vez de crear una anécdota que despierte un sentimiento de compasión o de tristeza en el lector, o cualquier otro sentimiento en particular, como hacían principalmente los poetas románticos, aunque también los modernistas, toma las palabras, y a veces el ritmo y las imágenes de otros poetas y juega con ellos revirtiendo la imagen original y presentándola en un contexto abstracto que ya no intenta provocar un sentimiento particular, sino que deja que las palabras creen correspondencias entre ellas, produciendo así las antiguas palabras sensaciones nuevas que harán impresión distinta en cada lector.

Este procedimiento, que consiste en tomar ciertas imágenes de un poema e insertarlas en otro contexto, en que no sólo falta la anécdota original, sino toda anécdota, y cuya función es la de despertar emociones, es muy parecido al que utiliza Eliot. La fuerza de ciertas palabras, versos o imágenes, sofocadas en el exceso de sentimentalismo de su contexto original, son revividas en otro tono –tono que a veces incluye cierta ironía, si el contexto original es reconocido por el lector–.

S. Musgrove, a quien citamos líneas arriba, en un escrito intitulado “Eliot and Tennyson”,⁹¹ ha encontrado una gran cantidad de ecos de la poesía temprana de Tennyson en Eliot, y explica también algunas características que acompañan el apareamiento de estos ecos. Musgrove dice, por ejemplo, que la presencia de la poesía de Tennyson es reconocible en la poesía de Eliot por ciertos detalles, por la atmósfera general de los paisajes, y hasta por algunos temas: “[...] although setting and atmosphere are no longer romantic, having been transferred from the moated grange to the cosmopolitan salon, the plight of the ladies in *The Waste Land*, in *Portrait of a Lady* and in *Prufrock* remains the same, while *Gerontion*

⁹¹ Este texto se encuentra recopilado en: Hugh Kenner (ed.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1962.

envisages an inversion of the situation in male terms”.⁹² También menciona que, en algunos casos, los pasajes o versos de Tennyson son evocados en los versos de Eliot con: “a deliberately ironical use of the line”, y una inversión consciente y destructiva de una situación romántica.⁹³ Helen Gardner tiene una visión distinta en relación al uso de las fuentes, específicamente en los *Four Quartets*: “The poems are poems of experience and are not built upon literary sources. There is a certain amount of direct quotation [...] These are quotations and they are not made ironically, as are so many of the quotations in Eliot’s earlier poetry.”⁹⁴ Esto no invalida, sin embargo, la importante función que estos versos juegan como “evocadores” de momentos poéticos del pasado, que es la autoconciencia crítica a que estos poemas apuntan. Pero no sólo es la situación o el ambiente romántico el que cambia en los poemas de Eliot, como nos hace ver Musgrove, el tono también cambia.

Esto lo podemos observar si comparamos, por ejemplo, el poema “Mariana” de Tennyson con algunos fragmentos de *Four Quartets*. Valiéndonos de unos versos seleccionados por Musgrove, quien ha ocupado para su estudio exclusivamente los poemas de Tennyson citados por Eliot en su ensayo “In Memoriam” (1936), veamos cómo las siguientes líneas del poema “Mariana” –citados también por Eliot como ejemplo de la novedad de Tennyson– pueden ser advertidos, más adelante, en “East Coker” y en “Little Gidding” de *Four Quartets*:

All day within the dreamy house,
The doors upon their hinges creak’d;
The blue fly sung in the pane; the mouse
Behind the mouldering wainscot shriek’d,
Or from the crevice peer’d about.

Estas líneas las encuentra Musgrove en otras tantas de la primera sección de “East Coker”:

⁹² *Ibid.*, p. 81.

⁹³ *Ibid.*, p. 77.

⁹⁴ Ver: Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*, Faber and Faber, London, 1978, p. 30.

Houses live and die: there is a time...
...for the wind to break the loosened *pane*
And to shake the *wainscot* where the field-*mouse* trots...

y en la segunda sección de “Little Gidding”:

Dust inbreathed was a house—
The wall, the *wainscot* and the *mouse*.⁹⁵

En el caso de Gorostiza lo que encontrábamos era el eco de un motivo, la garza en el campo, por ejemplo, cuya memoria podría evocarnos las meditaciones de un poeta de otro tiempo sobre el tema mismo de la escritura poética, y un paisaje, al que pertenece la garza, que cumplía la función de metaforizar el estado de ánimo exaltado del poeta. El tema tratado por Gorostiza es el mismo, el de la creación poética, y la alusión al poema de González Martínez no es necesaria para reconocerlo, por lo que parece ser apenas una alerta que nos permite esa lectura crítica que impone la distancia que existe entre el estilo del texto antiguo y el nuevo. En Eliot el motivo es el de la casa abandonada, que en el poema de Tennyson tiene una habitante, asimismo, abandonada, quien amargamente se queja de su estado. La aparición del motivo en el poema de Eliot no se restringe a un sólo pasaje, como acontece en el caso de Gorostiza, sino que es un motivo recurrente; de hecho, el primer cuarteto abre ya presentando una casa abandonada. La evocación del amor perdido que despierta la memoria del motivo en Tennyson también está muy presente en el poema de Eliot y es reconocible aún antes de identificar la alusión, por lo que parece prescindible. Pero de manera similar a lo que acontece en el poema de Gorostiza, con el simple hecho de reconocer estos pasajes, el lector es alertado

⁹⁵ Los subrayados son de Musgrove. Este autor refiere que la alusión a Tennyson en estas líneas también fue identificado por Helen Gardner, pero que la autora no cree que sea esencial su identificación para la comprensión del poema de Eliot. Como hemos ya señalado en el caso de Gorostiza, tampoco creemos que esta identificación sea necesaria para la lectura del poema, sin embargo abre las posibilidades de lectura en el instante mismo en que las líneas son evocadas en la memoria del lector.

hacia la tradición en que fue educado el oído musical del poeta y puede advertir, de manera crítica, la nueva propuesta de lectura y con un poco de suerte, su dimensión lúdica.

Los temas y las estructuras musicales

La estructura de *Muerte sin fin* y *Four Quartets* no sólo es semejante en su esqueleto, también la carne que le recubre es semejante. Ambos poetas han encontrado en el poema extenso moderno una forma ideal para la meditación, o la inspección, como dice Eliot, cuyo contenido ha sido muchas veces descrito por los críticos como filosófico; aunque, por otro lado, también como místico. De hecho, en estos poemas, ambas lecturas, lejos de excluirse se complementan, y tanto podemos llamar estos poemas filosóficos como poemas de contenido místico. Sin embargo, no debemos olvidar la forma particular en que comunican su filosofía o su experiencia mística, una forma característica de su siglo: no como una sucesión lógica de ideas abstractas vertidas en el molde del verso, sino como un organismo orquestado de emociones o sensaciones intelectuales: “Like *The Waste Land*, ‘The Hollow Men’, and ‘Ash Wednesday’, *Four Quartets* was not planned but grew. It became in the writing the unified poem which the four separate poems finally came together to create”.⁹⁶

T. S. Eliot, en su ensayo “Dante” (1920), discute la postura de Valéry frente a la posibilidad del poema filosófico en la poesía moderna. El ensayo de Eliot se vale de un fragmento del “Avant-propos à la connaissance de la déesse” (1920) de Valéry –en que este último expone su noción de simbolismo y poesía pura–, para rechazar la idea de que en la actualidad la poesía filosófica sea inviable, y al hacerlo aclara en qué sentido podemos llamar tanto a los *Four Quartets* como a *Muerte sin fin* poemas filosóficos, sin excluir una lectura anagógica.

⁹⁶ Helen Gardner, *The Composition of Four Quartets*, *op. cit.*, p. 14.

El fragmento de Valéry cuestionado por Eliot es el siguiente:

La philosophie, et même la morale tendirent à fuir les œuvres pour se placer dans les réflexions qui les précèdent ... Parler aujourd’hui de poésie philosophique (fût-ce en invoquant Alfred de Vigny, Leconte de Lisle, et quelques autres), c’est naïvement confondre des conditions et des applications de l’esprit incompatibles entre elles. N’est-ce pas oublier que le but de celui qui spéculé est de fixer ou de créer une notion – c’est-à-dire un *pouvoir* et un *instrument de pouvoir*, cependant que le poète moderne essaie de produire en nous un *état* et de porter cet état exceptionnel au point d’une jouissance parfaite ...⁹⁷

Eliot parece especialmente irritado por las palabras que Valéry subraya en el texto anterior y argumenta que ni el poeta antiguo, si considerado filósofo, como Lucrecio, intentaba crear únicamente, si acaso, un “instrumento de poder”, ni el poeta moderno procura exclusivamente despertar un “estado”. Para Eliot, el balance perfecto entre poesía y filosofía lo podemos encontrar en Dante:

Without doubt, the effort of the philosopher proper, the man who is trying to deal with ideas in themselves, and the effort of the poet, who may be trying to *realize* ideas, cannot be carried on at the same time. But this is not to deny that poetry can be in some sense philosophic. The poet can deal with philosophic ideas, not as a matter for argument, but as a matter for inspection. The original form of a philosophy cannot be poetic. But poetry can be penetrated by a philosophical idea, it can deal with this idea when it has reached the point of immediate acceptance, when it has become almost a physical modification. If we divorced poetry and philosophy altogether, we should bring a serious impeachment, not only against Dante, but against most of Dante’s contemporaries.⁹⁸

El desacuerdo entre ambos poetas, en realidad, no es un desacuerdo, sino un desencuentro terminológico. Si revisamos el ensayo de Valéry, veremos que la cita elegida por Eliot aparece en el contexto de una descripción de la poesía simbolista en la que el énfasis recae no tanto en la imposibilidad de encontrar una cierta filosofía en un poema moderno, sino de no encontrar en él el desarrollo de pensamientos abstractos. Pero el pensamiento abstracto, indica

⁹⁷ Eliot aún no leía el texto completo cuando escribió el ensayo *Dante*, sino apenas la cita aquí referida que había aparecido en una reseña crítica del *Athenaeum* el 23 de julio de 1920. Ver: T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, op. cit., p. 135. El texto original de Valéry que incluye este fragmento se encuentra en sus *Œuvres*, vol. I, op. cit., pp. 1269-1280.

⁹⁸ T. S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, op. cit., p. 138.

Valéry, sigue estando presente en el hacerse mismo del poema que de alguna manera le precede; esto se vuelve más claro al leer un ensayo posterior de Valéry, “Poésie et pensée abstraite” (1939).⁹⁹ Así, cuando Valéry hablaba de la imposibilidad del poema filosófico, no hablaba de la imposibilidad de un poema como el *Cementerio Marino*, sino de la imposibilidad de confundir dos tipos de discurso que él hallaba sensiblemente distintos. Es muy posible que Gorostiza haya seguido esta discusión y se haya hecho su propia idea del poema filosófico. Lo cierto es que la imbricada forma del poema extenso en Gorostiza y en Eliot, con su lenguaje musical y aspiración a la pureza, que recuerda la intención casi mística de un Bremond, no excluye un lugar a la filosofía.

Por otro lado, tanto en *Muerte sin fin* como en los *Four Quartets* encontramos un trasfondo místico común en las obras de San Juan de la Cruz. Helen Gardner ha notado en Eliot la presencia innegable de la *Subida al Monte Carmelo*,¹⁰⁰ y en Gorostiza hay indicios, como veremos más adelante, que nos llevan al *Cántico Espiritual*. Aunque las fuentes de reflexión religiosa y mística de los poemas no se limitan a las obras de este Santo. Gardner menciona también, en su estudio de los *Cuartetos*, por lo menos otras dos obras de importancia equiparable para la lectura del poema: *The Cloud of the Unknown*,¹⁰¹ texto de un monje anónimo del siglo XIV y las “revelaciones del amor divino” de Julian of Norwich¹⁰² (1342-c. 1416), religiosa de la Iglesia de San Julián –de donde le viene su nombre. *Muerte sin fin* también presenta otras fuentes, como *Las Moradas* de la autora mística y santa española Teresa de Jesús, además de las ya mencionadas *Floreillas de San Francisco de Asís*, y el Auto Sacramental *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz. De hecho, esta última obra permea *Muerte sin fin*; no sólo la delata el léxico, sino también ciertos temas e imágenes. Hasta podría decirse que el planteamiento general del poema debe mucho más a esta obra que al *Sueño*, y que merecería un estudio aparte. Faltaría mencionar también los ecos, en ambos

⁹⁹ Paul Valéry, *Œuvres, op. cit.*, vol. I., pp. 1314-1339.

¹⁰⁰ Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, Faber and Faber Limited, London, 1949, p. 168.

¹⁰¹ Ver: *Ibid.*, p. 167.

¹⁰² Ver: *Ibid.*, pp. 181-182.

poemas, de los textos poéticos de la Biblia, en especial del libro de los Proverbios, en el caso de Gorostiza, y del Eclesiastés, en el de Eliot.

La posibilidad de leer los poemas como filosóficos no anula la posibilidad de leerlos como místicos; como en el oxímoron, las partes componentes no anulan, crean. Por ello, antes de adelantar cualquier interpretación es preciso atender a la estructura, en este caso musical, que los poemas han escogido para significar; como recuerda Helen Gardner:

This musical treatment of the image, the phrase and the word, to bring out latent meanings and different significances, should prevent any reader from trying to fix the symbols in *Four Quartets*. The poem must not be read as if it were allegory, in which one 'finds values for x, and z' and then can make the whole work out. Here one must not hunt for meanings and precise correspondencies, and because an image seems to mean something definite in one context force the same meaning on it whenever it occurs.¹⁰³

Esta misma observación vale para el lector de *Muerte sin fin*. Antonio Alatorre, en un breve ensayo intitulado "Nada ocurre, poesía pura", ha notado la forma particular en que el poema presenta sus ideas filosóficas, y ha advertido que seguir un hilo conceptual para llegar a la "comprensión total del poema" es contradecir el lenguaje mismo de *Muerte sin fin*, que como indica: "es 99 % música y 1 % hilo conceptual." Advierte, además, que el "no ocurre nada" de la tercera sección de la primera parte del poema puede ser entendido como una llamada de atención al lector: "un delicado aviso a los críticos que sientan la tentación de dar expresión coherente al pensamiento filosófico del poema".¹⁰⁴

Gardner también decía que: "Mr Eliot has not given us a poem of Philosophic argument, though his poem includes philosophic argument".¹⁰⁵ Aunque tal vez habría que puntualizar en qué sentido "incluye" el "argumento filosófico." Un crítico más reciente, R. L. Houghton, en su estudio del primero de los *Four Quartets*, nos explica: "but commentators who try to extract a thesis from the introductory ten lines, which have the air of being

¹⁰³ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁴ Antonio Alatorre, "Nada ocurre, poesía pura" en *Crítica sin fin*, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰⁵ Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, *op. cit.*, p. 46.

propositional and logical, find themselves in difficulties if they proceed with any rigour. For there is no argument; there are no logical transitions; and the thoughts are not worked out with the explicitness needed to display their logical interplay. The very effect of elusive subtlety is produced by the implied offer of propositions in logical relations where we have in fact a sequence of personally absorbing thoughts”.¹⁰⁶ Lo que hay que hacer en este caso, como indica más adelante Houghton, no es buscar una tesis, sino entender cómo funciona esta sección en la economía del poema como un todo. Salvador Elizondo, considerando *Muerte sin fin*, proponía lo siguiente:

Pero la virtud principal de la crítica es la de osar adelantarse en la selva selvaggia de la poesía tratando de conformar todo lo que es producto de la magia –método de los más rigurosos– o del raciocinio, a una figura general del espíritu por la que la poesía se convierte en una construcción simbólica. El sentimiento de la aventura forma parte de sus premisas, pues, ¿quién se atrevería a formular un juicio general acerca de algo cuya esencia es la de permanecer desconocido? Se puede ‘aventurar’ una hipótesis acerca de su significado o acerca de su naturaleza, pero no se puede decir qué es y se la conoce más por su movimiento que por la sustancia de que está hecha.

La visión que tenemos del movimiento mediante la que esa sustancia se manifiesta en el poema está condicionada por el significado que hayamos atribuido de antemano al signo que el poema ha propuesto.¹⁰⁷

Tanto Salvador Elizondo como Antonio Alatorre adivinan que la condición musical del poema lo lleva al ámbito de la poesía pura. Y, en efecto, si regresamos al antes mencionado “Avant-propos à la connaissance de la déesse” de Valéry encontraremos que ambos conceptos están asociados y anclados, como ya hemos observado con respecto a la tradición simbolista, en Edgar Poe. Por este motivo no es casual la coincidencia que encontramos cuando Helen Gardner propone que “the growth of a poet’s mind” podría ser un subtítulo para los *Four Quartets*,¹⁰⁸ mientras que Salvador Elizondo encuentra que en *Muerte sin fin*: “El conocimiento de las leyes de acuerdo a las cuales el poema crece puede ser el tema mismo del

¹⁰⁶ R. L. Houghton, “Eliot’s First Quartet” en *The Cambridge Quarterly*, vol. 18, no. 3, 1989, p. 240.

¹⁰⁷ Salvador Elizondo, “Espacio-tiempo del poema” en *Crítica sin fin, op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁸ Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot, op. cit.*, p. 46.

poema”.¹⁰⁹ Estos temas, nada lejanos a las obsesiones testistas de Valéry, nos llevan además, sobre todo en el caso de *Muerte sin fin*, a una característica fundamental, no sólo de la llamada poesía pura, sino también del poema extenso moderno: la autorreferencialidad.

Finalmente, tanto el poema de Eliot como el de Gorostiza parecen ajustarse a la descripción que hace Valéry del libro de poemas de Lucien Fabre, en el que dice: “M. Fabre bon calculateur n’a pas ignoré le poète Lucien Fabre. Ce dernier s’étant proposé de faire ce qu’il y a de plus difficile et de plus enviable dans notre art, – je veux dire un système de poèmes formant drame spirituel, et drame achevé qui se joue entre les puissances mêmes de notre être, – les précisions et les exigences du premier trouvaient un emploi naturel dans cette construction”.¹¹⁰

Habíamos señalado en el capítulo primero la existencia de unas notas explicativas al poema *The Waste Land* que Eliot incorpora al final del poema.¹¹¹ Estas notas comienzan explicando que tanto el título como el plan del poema y una buena parte de su simbolismo provienen del libro *From Ritual to Romance* de Jessie L. Weston. Además de este libro, Eliot señala la importancia de un segundo título para la comprensión de su poema: *The Golden Bough* de Frazer. En su momento lamentamos que no existieran unas notas parecidas para esclarecernos las fuentes de *Muerte sin fin*, pero *Muerte sin fin* es un poema que se distancia un tanto de *The Waste Land*, y esta distancia es la misma que existe entre ese primer poema extenso de Eliot y *Four Quartets*. Como dice Helen Gardner, si *The Waste Land* mereció notas fue porque eran un tanto imprescindibles para su comprensión; con los *Four Quartets* no sucede lo mismo, porque no hay necesidad de vincular el poema a un texto mítico –o de otra especie– para lograr una unidad formal. Según Gardner:

¹⁰⁹ Salvador Elizondo, “Espacio-tiempo del poema” en *Crítica sin fin*, op. cit., p. 128.

¹¹⁰ Paul Valéry, *Œuvres*, vol. I, op. cit., p. 1279.

¹¹¹ La primera publicación del poema se realizó sin las notas.

It is obvious, however, that, in spite of the basic similarity of structure, the form is far more highly developed in *Four Quartets*, and that both the whole poem and the separate poems depend upon the form in a way that *The Waste Land* does not. In *The Waste Land* Mr Eliot took the Grail myth, as interpreted by Miss Weston, for his ostensible subject, or starting point. *The Waste Land* is given coherence not by its form, but by this underlying myth, to which constant reference can be made, and of which all the varied incidents and the many personages are illustrative.¹¹²

Muerte sin fin, creemos, tiene como los *Four Quartets* una forma –musical– más desarrollada que *The Waste Land*, y esto se debe precisamente al paso que fue dado en *The Waste Land* –un paso que acostumbró al lector a responder a una nueva prosodia. Y este paso lleva, de hecho, a la pérdida total de una narrativa, aunque ésta se reduzca apenas una referencia extratextual, como parece ser el caso en *The Waste Land*. La relevancia de las fuentes en los *Four Quartets*, por tanto, es diferente: “The Works of St John of the Cross, though relevant, will not help a reader in the same way as *The Golden Bough* or *From Ritual to Romance* will in Mr Eliot’s own words ‘elucidate the difficulties’ of *The Waste Land*”.¹¹³

Muerte sin fin, a semejanza de los *Four Quartets*, no explicita sus fuentes, aunque las fuentes existen y, aunque no aspiran a cumplir la función de suplir la falta de narrativa del poema, no siempre son irrelevantes para su elucidación.

Hay un mito bastante evidente que subyace al poema de Gorostiza: el mito de Narciso. Esta figura está presente desde la primera sección de la primera parte del poema en que el sujeto poético se reconoce: “lleno de mí –ahito– me descubro / en la imagen atónita del agua, / ...”, hasta “el cabello” que hiera a Dios en la penúltima sección; pero para entender el verdadero alcance que tiene la figura de Narciso en *Muerte sin fin* hay que saber de la transformación que sufre el mito en manos de Sor Juana. Todo *Muerte sin fin* parece recrear la propuesta de la monja, salvo que lo hace con un lenguaje propio y con un final inesperado, con un final que, como diría Cuesta: “hay razones para considerar con asombro”.¹¹⁴

¹¹² Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, op. cit., p. 43.

¹¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁴ Jorge Cuesta, “Una poesía mística” en *Obras*, vol. II., op. cit., p. 233.

Mordecai S. Rubín (148-149) proponía que “el cabello” del verso 228 de la cuarta sección o movimiento de la segunda parte de *Muerte sin fin*: “como si herido –¡ay, Él también!– por un cabello, / ...”, remite a un pasaje del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz.¹¹⁵ El pasaje del *Cántico*¹¹⁶ es el siguiente:

30. De flores y esmeraldas

En las frescas mañanas escogidas
Haremos las guirnaldas
En tu amor floridas
Y en vn cauello mío entreteídas.

31. En solo aquel cabello

Que en mi cuello uolar consideraste
Mirástele en mi cuello,
Y en él preso quedaste,
Y en vno de mis ojos te llagaste.

El pasaje está inspirado evidentemente en el *Cantar de los cantares* (4:9) de la Biblia. Pero el verso de Gorostiza remite también al auto sacramental de *El divino Narciso* de Sor Juana: “Con un ojo solo, bello, / el corazón Me ha abrasado; / el pecho Me ha traspasado / con el rizo de un cabello.”¹¹⁷ El *Cántico* de San Juan de la Cruz no hace referencia al mito de Narciso, por lo que los versos de Sor Juana parecen un antecedente más inmediato.

La pieza de Sor Juana presenta una alegoría en que Dios es retratado como Narciso, Eco como la Naturaleza Angélica (Réproba) o Diablo y la Naturaleza Humana como la amada imagen de Dios-Narciso: “y para que a las Divinas / sirvan las Humanas Letras, / valiéndose

¹¹⁵ Cuesta también refiere este *Cántico* en “Una poesía mística” en *Obras*, vol. II., *op. cit.*, p. 231.

¹¹⁶ San Juan de la Cruz, *El cántico espiritual. Según el ms. de las madres carmelitas de Jaén*, edición y notas de M. Martínez Burgos, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 55), Madrid, 1944., p. 15.

¹¹⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, vol. III, Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana: literatura colonial), México, 2004 (1955). Méndez Plancarte indica como origen de estos versos el mismo pasaje bíblico del *Cantar de los cantares* (4,9) que habría inspirado a San Juan de la Cruz: “Heriste mi corazón con uno de tus ojos, y con sólo uno de tus cabellos”. Ver las notas para *El divino Narciso*, p. 539. Los versos del *El divino Narciso* que se citan en seguida provienen de esta misma edición.

de las dos, / su conformidad coteja, / tomando a unas el sentido, / y a las otras la corteza; / y prosiguiendo las frases, / usando de la licencia / de retóricos colores, / que son uno, y otro muestran, / Narciso a Dios llama, / porque Su Belleza / no habrá quien la iguale, / ni quien la merezca.” (vv. 329-342). La finalidad de la alegoría es la de explicar el misterio de la Encarnación y la Eucaristía. Dios-Narciso, que es el verbo encarnado –aquél que fue tentado por el Diablo-Eco– y salió victorioso, se acerca a una fuente –que no deja de recordar la fuente bautismal– para apagar su sed: “la ardiente sed que Lo abraza” (v. 1162); “Pero la sed ardiente / Me aflige y me fatiga” (vv. 1316 y 1317); “que de la sed por ti estoy abrazado.” (v. 1325). En *Muerte sin fin* esta “sed” también se manifiesta, pero más que sed de unión del amado-Dios con su imagen, la amada-Humana Naturaleza, que se presenta en la obra de Sor Juana, en que Dios se sacrifica para redimir los pecados de la humanidad, renaciendo, como la flor de Narciso, en la eucaristía, en Gorostiza se manifiesta subrayando el carácter heterodoxo que implica el mito de Narciso: el de morir por su pecado, por el amor a su propia imagen, por su aspiración a la belleza pura: “... / cantando ya una sed de hielo justo!” (I, 37); “angustias secas como la sed del yeso.” (III, 73); “trae una sed de siglos en los belfos, / una sed fría, en punta, que ara cauces / ...” (VI, 4 y 5); “Más amor que sed; más que amor, idolatría, / ...” (VI, 11); “cuando la forma en sí, la forma pura, / se entrega a la delicia de su muerte / y en su sed de agotarla a grandes luces / se apura en una llama / ...” (IX, 200-203). El motivo recurrente de la sed funciona aquí como un leitmotiv; cada vez que aparece miramos hacia atrás, recordamos, como lo hace el eco, y vamos reconstruyendo el carácter de lo enunciado: la sed de hielo justo es la sed del agua informe por la solidez del vaso; la sed del yeso, es la sed de la angustia –que es un sentimiento humano–; la sed de siglos que ara cauces, es la sed del tiempo humano, el tiempo de la vida, y también el tiempo del poema; la sed que es amor e idolatría es la misma “que encadena el amor a su pecado” (VI, 30). Y finalmente, la sed de la forma pura por agotar su muerte que es la que nos lleva al incendio, a la “sed ardiente”, a la unión mística.

Otro texto aludido en *Muerte sin fin* que funciona de manera similar al de Sor Juana es el del capítulo VIII de las *Floreccillas de San Francisco*, al que ya nos referimos en el capítulo primero. Creemos que esta alusión a San Francisco no apunta hacia su *Cantico delle Creature* como indica Juan Gelpí,¹¹⁸ sino a *Las Florecillas de San Francisco*. La alusión a San Francisco se hace en relación a la alegría, como si San Francisco pudiera decirnos algo sobre ella, y en verdad puede. En *Las florecillas de San Francisco* hay un episodio que trata de la alegría perfecta –aquella que se consigue en el sufrimiento gozosamente soportado por amor a Cristo– que nos parece pertinente para iluminar la sección de *Muerte sin fin* que alude al santo. El relato explica la paradójica alegría de que se trata en el poema. Siguiendo a Cuesta podríamos encontrar aquí la unión con Cristo, pero además es posible interpretar esta alegría en el sufrimiento como el nacimiento del poder creador –que, siguiendo el relato de San Francisco, aparece en el único momento en que el hombre consigue hacer algo por sí mismo, sin la ayuda de Dios, porque toda alegría nos es concedida por Dios, salvo la que es perfecta, porque esa la hacemos nacer nosotros por medio del sufrimiento –paradójicamente– que gustosamente padecemos por ese mismo Dios. Esto es, en el fondo del sufrimiento, en el lugar más recóndito y solitario del ser, “en esas zonas oscuras del alma”, es donde medra la poesía, la capacidad creadora, y es de allí que surge con sus largas cintas de sorpresas.

Este tipo de alusiones, si bien no suplen la narrativa del poema, sí son un auxilio para su lectura, como lo son los textos místicos que encuentra Helen Gardner en el poema de Eliot.

Los contenidos de *Four Quartets* y de *Muerte sin fin* se enlazan de manera deliberadamente musical, y la esencia de esta estructura musical se encuentra la repercusión: la repetición de temas, imágenes, ritmos. El leitmotiv, recurso favorito del romanticismo musical, fue ampliamente explotado después de Wagner y aparece en *The Waste Land* como un recurso unificador. Si el lenguaje se introduce a la música mediante el leitmotiv, como dijo Leonid

¹¹⁸ Juan Gelpí, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza: Estudio de una máscara poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, p. 174.

Sabaneev,¹¹⁹ crítico y compositor ruso, la música también se introduce al lenguaje mediante motivos conductores. Tal vez sea interesante citar aquí la visión músico-evolutiva que propone Rees, a quien hemos citado hacia el inicio de este capítulo, de la poesía de Eliot:

Indeed, from the time of his earliest compositions Eliot has continually exploited the musical idiom as a source of formal organization in his verse. In “Portrait of a Lady” and “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, the unity and progression of images is based on interlocking patterns of repeated words and symbols, which approximate the progression of interweaving motifs in the impressionistic music of Debussy and Ravel. The numerous false starts and broken phrases of Prufrock’s dialogue follow an incremental development pattern similar to Chopin’s deferred resolutions. The confused and fragmentary development of themes in *The Waste Land*, combined with the use of recurrent patterns in the dominant image-groups, reflect the fused influences of Stravinsky and the Wagnerian leitmotif. Finally, in the composition of the *Four Quartets*, Eliot molds his deepest religious feelings into a broader format for thematic organization suggested by the sonata-allegro form of Beethoven’s string quartets.¹²⁰

En Gorostiza también podemos observar una evolución que va de la canción a la sinfonía, aunque faltaría en su evolución el paso intermedio que representa *The Waste Land*. Este paso debió ser el no publicado. En los manuscritos del poeta, como ya tuvimos ocasión de mencionar, existen varios proyectos y esbozos de futuros poemas, algunos largos, en que aparecen indicaciones interesantes en cuanto a la organización musical. Existe, por ejemplo, una lista en que se proyecta la 2ª edición de las *Canciones* con un poema que habría de llamarse “Londres” que, si bien interpretamos, se desarrollaría siguiendo un mecanismo semejante al de los *Cuadros para una exposición* de Mussorgsky;¹²¹ o el proyecto de lo que habría sido un poema extenso llamado “El semejante a sí mismo”, para el que planeaba unos “Motivos insistentes” que presentarían variaciones e inversiones, uno de estos motivos sería: “nuestras fichas, el grano de maíz en el ombligo”.¹²² Evodio Escalante, como mencionamos antes, ha observado el paralelo existente entre el uso que hace Gorostiza de la repetición y variación de temas y el que hace Eliot: “Esta técnica de la variación y del aumento, que se

¹¹⁹ L. Sabaneev and S. W. Pring, “Remarks on the Leit-Motif”, en *Music & Letters*, vol. 13, no. 2 (April, 1932), p. 206.

¹²⁰ Thomas R. Rees, “The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot’s *Four Quartets*”, *op. cit.*, p. 64.

¹²¹ Mónica Mansour, “Armar la poesía”, *op. cit.*, p. 275.

¹²² José Gorostiza, *Poesía Completa*, *op. cit.*, pp. 218 y 219.

antoja de alguna manera análoga a la de la forma de la sonata, si se lo dice en términos musicales, es uno de los recursos más favorecidos en los textos del poeta inglés T. S. Eliot, a quien, de esto no hay duda, Gorostiza leyó con fervor”.¹²³ Escalante llega incluso a considerar que el motivo del agua y el vaso en *Muerte sin fin* es un leitmotiv: “El poeta vuelve una y otra vez al leitmotiv del agua y del vaso, pero al hacerlo, recurre a un delicioso arte de la variación, por la que agrega en cada reiteración nuevos matices que enriquecen la dualidad y su conflicto”.¹²⁴ El leitmotiv necesita, de hecho, un desarrollo orgánico para lograr su efecto dramático, de otra manera el recurso se reduciría a un adorno “retórico” como lo es el epíteto innecesario, o la metáfora desgastada en un poema. Rees en su estudio de los *Quartets* prefiere darle el nombre de “motto-image” al tema central recurrente, porque lo relaciona con el recurso cíclico del “motto-theme” utilizado por Berlioz,¹²⁵ refiriendo que los dos temas principales y contrapuestos de los *Four Quartets* son la eternidad y la mutabilidad temporal: “The basic subject, or thematic idea, of the *Four Quartets* is the poet’s search, through mortal time, for eternal reality. In adapting his material to the sonata-allegro form Eliot arranges the subject into two contrasting but related themes –the main theme of eternity versus the counter-theme of temporal mutability”.¹²⁶

Estos motivos o temas¹²⁷ recurrentes componen la textura cíclica y unitaria de estas obras. Es en el entramado de estos motivos, “de estas limpias metáforas cruzadas”, como

¹²³ Evodio Escalante, *Entre la redención y la catástrofe*, op. cit., p. 173.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁵ Thomas R. Rees, “The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot’s *Four Quartets*”, op. cit., p. 66.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 64. Helen Gardner, a diferencia de Rees, habla de cuatro temas y contratemas, uno en cada cuarteto: “Each poem contains what are best described as five ‘movements’, each with its own inner necessary structure. The first movement suggests at once a musical analogy. In each poem it contains statement and counter-statement, or two contrasted but related themes, like the first and second subjects of a movement in strict sonata form. The analogy must not be taken too literally. Mr Eliot is not imitating ‘sonata form’, and in each poem the treatment or development of the two subjects is slightly different”. Ver: Helen Gardner, *The Art of T. S. Eliot*, op. cit., p. 37.

¹²⁷ Tema y motivo, claro está, son conceptos diferentes, como explica Beristáin: “En realidad el motivo es un unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del texto a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza –y de oposición– que establece con otras unidades próximas o distantes. Es decir, motivo es aquella ‘cierta construcción’ cuyos elementos ‘se hallan unidos por una idea o tema común’. Para Propp, en el interior de la proposición, cada palabra podía corresponder a un motivo diferente”. Más adelante, la autora define el leitmotiv, por analogía con la música, como “la repetición de un motivo”, aunque es evidente

también las llama Gorostiza, que el poema comunica sus sentidos, articulándolos “en un juego sinfónico”. T. S. Eliot explicó, como hemos observado en el capítulo anterior, esta articulación de sonidos y sentidos en su ensayo sobre “The Music of Poetry”.¹²⁸ La manera en que Eliot describe la articulación y función de las palabras en el texto poético nos hace recordar la manera en que funciona el leitmotiv en la música para resaltar la tensión dramática: “Not all words, obviously, are equally rich and well-connected: it is part of the business of the poet to dispose the richer among the poorer, at the right points, and we cannot afford to load a poem too heavily with the former —for it is only at certain moments that a word can be made to insinuate the whole history of a language and a civilization”.¹²⁹ En *Muerte sin fin* hay un motivo que indiscutiblemente sobresale, como ya hemos visto —aunque no es el único—, que recurre en cada sección del poema: el del vaso y el agua. En *Four Quartets* hay varios motivos que sobresalen pero hay uno que además de recorrer cada uno de los cuartetos, presenta además semejanzas con el que hemos señalado en *Muerte sin fin*: el motivo del “diseño” (“pattern”). El vaso y el agua presumen una forma y un contenido, tal como supone un “pattern”. La aparición de la palabra “pattern” en el poema de Eliot está además vinculada al tema del tiempo, mencionado por Rees, que identificamos con la repetición de las palabras *present, past, future; beginning y end*, que representan el movimiento (*movement*) o la mutabilidad temporal, que gira alrededor del punto fijo que es el *still point* —que Rees identifica con la eternidad y que nosotros preferimos asociar a la atemporalidad divina: “At the still point of the turning world. [...]” (“Burnt Norton”, v. 64). El motivo del vaso y del agua en el poema de Gorostiza contiene el tema central y contrapuesto del poema, que también se vincula con una reflexión sobre el tiempo. Adelantando una hipótesis de lectura, podríamos decir que el “still point” del poema de Eliot se parece al “momento del quebranto” del poema de Gorostiza, porque ambos representan el momento en

que no todo motivo que se repite puede equipararse a un leitmotiv musical. Ver Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1992, pp. 352 y 353.

¹²⁸ Ver en el capítulo II, la sección sobre “La música de la poesía”.

¹²⁹ T. S. Eliot, “The Music of Poetry” en *On Poetry and Poets, op. cit.*, p. 33.

que el hombre –o la humanidad–, la poesía, “el transcurrir en el tiempo” se trasciende y encuentra la unión con lo otro, con lo atemporal o con lo divino, si se les quiere leer desde una perspectiva mística. Ambos poemas giran también alrededor del silencio, del cual salen y al que vuelven hacia el final de los poemas.

Si seguimos el motivo de “el vaso y el agua” y del “pattern” a través de los poemas, podremos presenciar el mecanismo de su desarrollo; cada reaparición del motivo construye y profundiza la idea que dirige, potenciando su poder de significación. Antes que nada habría que observar que estos motivos son autorreferenciales; esto es, son motivos que se refieren al propio poema en que aparecen. Prácticamente todo el poema de *Muerte sin fin* –salvo, tal vez, las secciones quinta y décima– puede ser leído desde esta perspectiva; comienza, se construye, toma forma y después se liquida, se acerca a su fin y termina en el momento mismo que antecede su comienzo, en el momento en que casi será pronunciada la primera palabra. También los *Four Quartets* tienen este aspecto autorreferencial. Una de sus preocupaciones principales, que recurre en cada cuarteto, excepto “The Dry Salvages”, como observa Helen Gardner, es la que concierne a la palabra, y al proceso mismo de la escritura. Pero es principalmente mediante la palabra “pattern” que Eliot logra la reflexión autorreferencial.

La primera aparición de la palabra “pattern” se encuentra en el primer movimiento de “Burnt Norton” (vv. 33-40):

So we moved, and they, in a formal pattern,
Along the empty alley, into the box circle,
To look down into the drained pool.
Dry the pool, dry concrete, brown edged,
And the pool was filled with water out of sunlight,
And the lotos rose, quietly, quietly,
The surface glittered out of heart of light,
And they were behind us, reflected in the pool.

En este pasaje los que se mueven, siguiendo un diseño, se encuentran en tiempos diferentes, aunque parecen ser los mismos. El reflejo en el agua luminosa –que podría ser el poema mismo–, sin embargo, es sólo de aquéllos que están atrás, tal vez ellos mismos en el pasado: “And they were behind us, reflected in the pool”. Aquí el “pattern” se refiere a un movimiento simultáneo en tiempos distintos que incluye tanto a los que miran, como a los que son mirados –que son los mismos siendo otros–, como es perceptible en los versos finales del movimiento: “What might have been and what has been / Point to one end, which is always present.” Este presente es el de la actualización de la lectura. Es como si todo el pasaje fuera no más que un comentario sobre cómo estas palabras fueron siendo plasmadas sobre la hoja de papel, cada palabra en sí un destello de luz perceptible apenas en el momento de ser aprehendido por el ojo.

La segunda aparición de la palabra “pattern” se presenta en el movimiento siguiente, un movimiento que emula la poesía simbolista (“Burnt Norton”, vv. 58-63):

We move above the moving tree
In light upon the figured leaf
And hear upon the sodden floor
Below, the boarhound and the boar
Pursue their pattern as before
But reconciled among the stars.

Tomando el árbol como eje, tanto lo que está arriba –las estrellas–, como lo que está abajo –el cazador y el jabalí– siguen un mismo diseño, y ese diseño se desarrolla: “In light upon the figured leaf”. El movimiento siguiente del poema vuelve a este planteamiento: “At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless; / Neither from nor towards; at the still point, there the dance is; / [...]” Este “still point” es donde “[...] past and future are gathered [...]” (“Burnt Norton”, v. 67); un lugar donde el tiempo es subyugado. Este lugar, referido en

la sección siguiente del cuarteto, es sólo un instante (*flicker*) donde no hay “Neither plenitude nor vacancy” (v. 102), como no lo hay en el vaso de agua de Gorostiza, sino ambos: movimiento y quietud; luz y oscuridad; tiempo y atemporalidad están todos presentes – paradójicamente– en el “pattern”.

Hacia el quinto movimiento de este primer poema aparece nuevamente nuestro motivo, ahora relacionado directamente con su función en la escritura. La sección completa presenta ahora este diseño (“pattern”) como paradoja que se reviste en la elocución y el silencio de las palabras (vv. 140-146):

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.
[...]

Y más adelante aún:

The detail of the pattern is movement,
As in the figure of the ten stairs.
Desire itself is movement
Not in itself desirable;
Love is itself unmoving,
Only the cause and the end of movement,
Timeless, and undesiring
Except in the aspect of time
Caught in the form of limitation
Between un-being and being.

Aquí se vuelve visible el motor atemporal del movimiento; el silencioso origen de la palabra hablada es el amor divino que se materializa en su “form of limitation”, en su temporalidad: como el alma en la carne o la vida en el poema. Sólo la obra de arte, como el jarrón chino, es capaz de este movimiento en su quietud.

En “East Coker” el motivo del “pattern” reaparece dos veces, en el segundo y en el quinto movimiento: “The knowledge imposes a pattern, and falsifies, / For the pattern is new in every moment / And every moment is a new and shocking / Valuation of all we have been. [...]” (vv. 85-88 y “The world becomes stranger, the pattern more complicated” (v. 193). En “The Dry Salvages” aparece en el segundo movimiento: “That the past has another pattern, and ceases to be a mere sequence –” (v. 88); y en “Little Gidding” en el tercer y último movimiento: “To become renewed, transfigured, in another pattern. / ...” (v. 167) y “ [...] A people without history / Is not redeemed from time, for history is a pattern / Of timeless moments. [...]” (vv. 235-237). Cada aparición de la palabra, como indica el mismo poema, complica el diseño, de modo que hacia el final está tan llena de significados que es casi imposible asirlos todos. En este momento, el poema se dobla sobre sí mismo: “And the end of all our exploring / Will be to arrive where we started” (vv. 242 y 243), recogiendo todos los motivos que ha ido desarrollando además del que hemos seguido hasta aquí, para llevarlos al “still point” del poema que se resume en el simbolismo místico de Dante: “When the tongues of flames are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one.” (vv. 259-261). Para Eliot ésta es la función del diseño (“pattern”), la de redimir el tiempo en la creación poética.¹³⁰

En el poema de Gorostiza sucede algo semejante. En un apartado de sus *Notas sobre la poesía* llamado “Un hombre de Dios”, Gorostiza dice lo siguiente: “Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía. El poeta la hará durar un día más o

¹³⁰ Sobre el tema de la redención en los *Four Quartets* de Eliot ver: Kenneth Paul Kramer, *Redeeming Time: T.S. Eliot's Four Quartets*, Cowley Publications, Lanham MD, 2007.

un día menos, según su habilidad para sustraerla del tiempo”.¹³¹ Esta idea de redimir la poesía de la acción del tiempo, es la que le da su cualidad mística y la define como pura. El motivo del vaso y del agua puede también ser leído desde esta perspectiva de redención,¹³² no sólo del alma humana –que es una lectura posible–, sino de la redención de la poesía en el cuerpo del poema. El motivo recorre ambas partes del poema, comenzando en la primera sección de la primera parte en que el agua toma forma: “por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma. / ...” (vv. 21 y 22), hasta su última aparición en la cuarta sección de la segunda parte en que vuelve a su informalidad: “cuando la forma en sí, la forma pura, / se entrega a la delicia de su muerte” (vv. 200 y 201), y es consumida hacia el silencio en la boca de Dios: “hasta que todo este fecundo río / [...] / no desemboca en sus entrañas mismas, / en el acre silencio de sus fuentes, / entre un fulgor de soles emboscados, / ...” (vv. 215 y 219- 221). Al igual que en el caso de Eliot, el motivo se profundiza a cada aparición, aunque la autorreferencialidad es perceptible casi desde el inicio del poema: El vaso y el agua son tiempo (vv. 32-38):

¿Qué puede ser –si no– si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebató de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
Un cóncavo minuto del espíritu

Y más, son el tiempo de Dios (vv. 51-61):

Es el tiempo de Dios que aflora un día
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,

¹³¹ José Gorostiza, *Prosa, op. cit.*, p. 200.

¹³² Recordemos aquí que el estudio de Evodio Escalante propone precisamente una lectura entre la *redención* y la *catástrofe*. Ver: Evodio Escalante, *José Gorostiza: Entre la redención y la catástrofe, op. cit.*

como el de esas eléctricas palabras
– nunca aprehendidas,
siempre nuestras –
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonrían
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.

Este tiempo de Dios es parecido al de las palabras, pero no al de cualquier palabra, sino sólo al de la palabra que no es capaz de asir nada en la memoria: la ventana es algo que podemos abrir y cerrar y a través de la cual podemos mirar lo que hay del otro lado; pero qué es una revelación, qué es la metafísica, qué es la poesía, qué es Dios.

Muerte sin fin se construye con el llenarse del vaso durante la primera parte del poema y se destruye durante su vaciado en la segunda. Sin embargo, hay un momento interesante en la cuarta sección de la segunda parte del poema, el “momento del quebranto”, en que lo mutable entra en comunión con lo inmutable, en que el tiempo del poema se redime (vv. 8-21):

Pero el vaso
–a su vez–
cede a la informe condición del agua
a fin de que –a su vez– la forma misma,
la forma en sí, que está en el duro vaso
sosteniendo el rencor de su dureza
y está en el agua de agujada espuma
como presagio cierto de reposo,
se pueda sustraer al vaso de agua;
un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto,
cuando la forma en sí, la pura forma,

se abandona al designio de su muerte

[...]

Ese momento, ese instante, que se redime milagrosamente del tiempo, es el tiempo del poema como obra de arte, en el sentido que le da Eliot en su jarrón chino.

Ambos poemas terminan dibujando su final de manera semejante; los *Four Quartets* en “Little Gidding” (vv. 259-261): “When the tongues of flame are in-folded / Into the crowned knot of fire / and the fire and the rose are one”; y *Muerte sin fin* en la cuarta sección de la segunda parte: “entre un fulgor de soles emboscados” (v. 221), aunque el poema de Gorostiza sigue y llega a su final verdadero con ese giro irónico, en que vuelve a la música popular para dejar esta mística redención de la poesía en un: “¡[...] vámonos al diablo!”

Conclusión

El movimiento de la poesía es como la respiración de la humanidad y su definición se encuentra implícita en cada poema vivo, en cada poema que ha sobrevivido los embates del tiempo: se construye y se define a sí mismo incesantemente. Va creciendo y se va transformando conforme a la época, siguiendo el cuerpo de una tradición. Todo poema, por simple que sea, contiene este misterio. *Muerte sin fin* y *Four Quartets* son una muestra fehaciente del espíritu poético de su época, de esa cosa “leve, alada y sagrada” de la que hablaba Platón.¹

Tal vez algunas de las aseveraciones que hacemos en este trabajo entren en contradicción con algunas ideas que pudieran parecer un tanto inamovibles en nuestro mundo crítico, por ejemplo, aquella en que decimos que el verso que usa Gorostiza para *Muerte sin fin*, sin dejar de ser medido, es libre, por el simple hecho de que se escribe con la consciencia de estar en una época en que la poesía experimentaba la libertad de sus versos y de sus formas. Para la generación de Gorostiza el verso libre era una “novedad” inevitable. Cuando Octavio Paz asegura –y lo asegura en más de un momento– que *Muerte sin fin* está escrito en verso blanco pero no libre, se limita a entender el término en su más extrema definición de “verso amétrico”, esto es “verso que carece de medida” o como dice el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia: “el que no se sujeta a una medida fija de sílabas”. Pero el verso libre no es siempre amétrico, y en sus inicios, como hemos insistido en estas páginas, lo fue menos aún. El verso libre, como lo entendemos hoy en día, “no está sujeto a rima ni a metro fijo y determinado”, como nos ilustra la Academia –que por cierto incluye la

¹ Platão, *Ion*, introdução, tradução do grego e notas de Victor Jabouille, 3ª ed., Editorial Inquérito (Clássicos Inquérito, 19), Portugal, 1999, p. 51.

entrada del verso suelto, que equivale a lo que Paz llama verso blanco, en la categoría del verso libre. Paz también entiende, de esta misma manera tajante, el poema de Gorostiza como una tumba, como el término de una tradición. Tal vez haya sido leído así por mucho tiempo, y aún es válido entender este poema como “el” poema que cierra una época; pero el mismo Paz indica que es a partir de este poema, de las últimas palabras de este poema, que la tradición inicia en otro sentido. Esta dualidad ya está en *Muerte sin fin*, como lo está en *Four Quartets*. El verso medido que utilizan los poetas en estos poemas “puros” es variado, es libremente medido y libremente se construye también en una forma, como el agua que llena un vaso de forma aún desconocida cuando comienza a ser vertida y cuya finalidad es la absoluta evanescencia. Tal vez la idea de llevar al extremo el ideal de indistinción entre significante y significado que exacerbó la escuela esteticista pueda hacernos pensar que en realidad llegaron allí. Pero esto no ocurre sino retóricamente. *Muerte sin fin* y *Four Quartets* están lejos de ser poemas esteticistas, o simbolistas, o imaginistas, por mucho que hayan bebido de estas fuentes sus autores. Y no podemos decir con Paz que Gorostiza termina una tradición que trabaja en moldes cerrados. Muy por el contrario, Eliot y Gorostiza son autores absolutamente modernos, cuyos poemas ilustran la paradoja misma de la existencia, sea real, sea literaria, y sus formas son nuevas y libres en su propia perfección formal. Ambos poemas recurren a la música para descubrir su forma, su vaso ideal, y el líquido contenido fluye en sus versos con una naturalidad asombrosa, a pesar del aparente rigor que los construye.

Esta forma extensa, no predeterminada, que surge para un sólo poema con su propio conjunto de reglas, es una forma moderna por este mismo principio. El poema no siempre se cantará a sí mismo, ni buscará ser transparente como en el caso de *Four Quartets* y *Muerte sin fin*. El poema extenso moderno es extenso, porque necesita tiempo para comunicarnos esa cosa leve, alada y sagrada, y no siempre porque la historia sea larga, aunque ese pudiera ser el caso en una épica moderna. Todo lo demás que es el poema extenso moderno se define apenas a partir del principio de su modernidad formal: una forma que se resolverá de manera

diferente en cada poema, con o sin verso libre, con o sin un molde musical, pero siempre con un ingrediente esencial, una unidad exigida –aquella que Cuesta llamó “sentimental”– que lo distingue del poemario convencional.

Muerte sin fin y *Four Quartets* representan sólo una modalidad de poema extenso moderno, una modalidad que abre camino a toda una tradición poética que se mueve, como todas las artes hoy en día, en las formas libres o híbridas. Pensamos que esta tradición existe en lengua española, y que valdría la pena reconocerla como tal y estudiarla en su contexto universal, o para ser más exactos con los tiempos que corren, global.

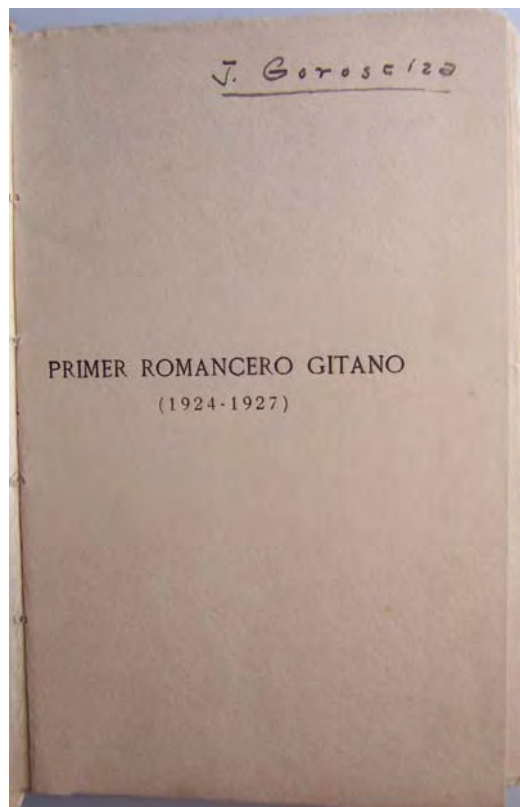
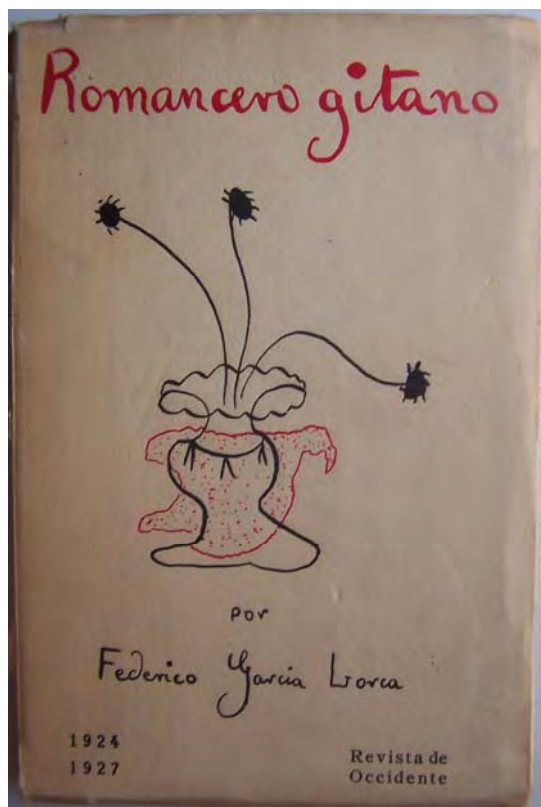
La redención del poema como espacio en la eternidad del arte –del espíritu del mundo ya sin dios–, en el presente eterno que se sucede en cada minuto de su actualización y actualidad, sea entendida como una idea mística, filosófica, o meramente poética, flota sobre ambos poemas creando la ilusión del cuerpo transparente, del poema que ha caminado sobre sus propias huellas, borrándolas a cada paso. Pero esto no es así del todo. La sintaxis como música que “sigue fielmente el pensamiento del poeta sin definirlo” ha logrado su cometido de unir, sin una narrativa, en una extensa cadena de versos, un discurso poético que nunca es realmente transparente, porque, como hemos visto, es transmitido, aunque sea en la materialidad mínima de las palabras aladas. El secreto del poema extenso moderno es aprender a leerlo: descubrir la forma en que significa, que es lo que hemos intentado hacer en esta disertación. Al lector moderno, por lo menos al de la primera mitad del siglo XX, le fue concedida una poesía que le permitía poner en juego toda su capacidad crítica, sin derrumbar el placer propio de la lectura poética. El lector contemporáneo sigue atrapado en este mundo de espejos.

Anexo I

Biblioteca de José Gorostiza¹

Libros con firma de Gorostiza:

- 1) Esquilo, *Tragedias*, traducción nueva del griego por Leconte de Lisle, puesta en castellano por Enrique Díez-Canedo, Ed. Prometeo, s/f. Con firma de Gorostiza sobre la portada interior en tinta lila. Contiene subrayados con la misma tinta.
- 2) Federico García Lorca, *Libro de poemas*, Imprenta Maroto, Madrid, 1921.
- 3) Federico García Lorca, *Poema del cante jondo*, Ediciones Ulises, Madrid, 1931.
- 4) Federico García Lorca, *Primer romancero gitano 1924-1927*, Revista de Occidente, Madrid, 1928.



¹ Este anexo comprende una lista de los libros de la biblioteca del poeta José Gorostiza que aún conserva su hijo José Gorostiza Ortega. Fue realizada del 13 al 16 de noviembre de 2006 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, con el apoyo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

5) Dante Gabriel Rosseti, *Poems and Translations 1850-1870 Together with the Prose Store 'Hand and Soul'*, Humphery Milford/ Oxford University Press (The World Classics), England, 1925 (1914).

6) José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Calpe, Madrid, 3^a. ed., 1922.

7) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Paris. Tome V, VI –tomo repetido, ambos ejemplares con autógrafo–, VII, “Sodome et Gomorre II”, 65^a. ed., 1926. “La prisonnière (Sodome et Gomorre III)”, quarante et unième édition, 1924. “Albertine disparue”, quarante et unième édition, 1925.

8) Marcel Proust, *Le temps retrouvé*, Gallimard, Paris, quinzième édition, 1927.

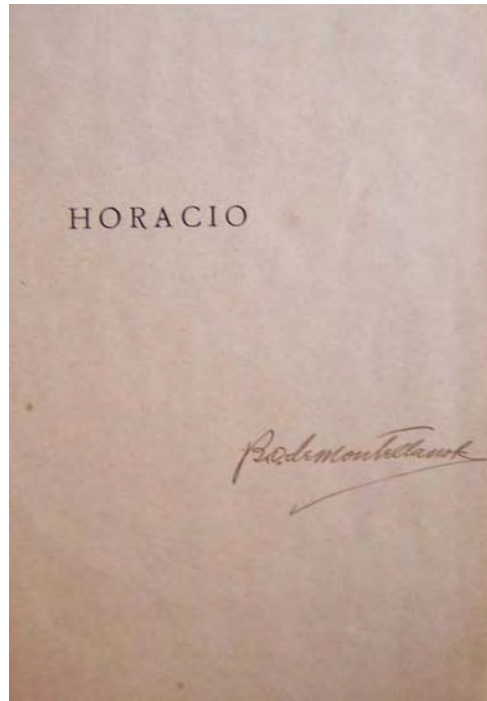
9) Paul Valéry, *La Jaune Parque*, Gallimard, Paris, 1927.

Libros con firma de sus amigos –probables libros prestados –:

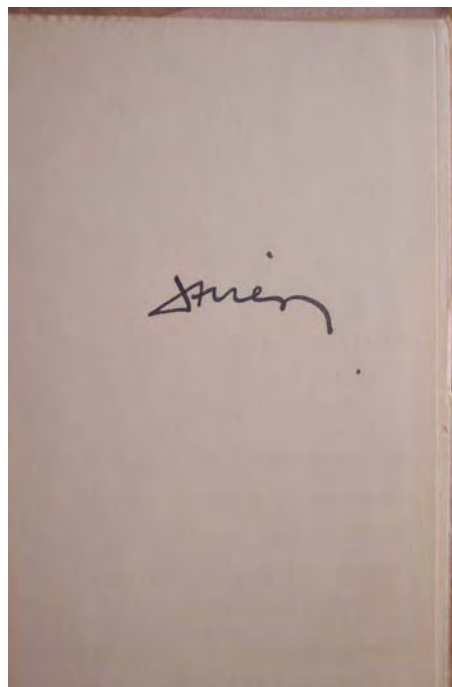
1) Antonio Caso, *Problemas filosóficos*, Librería de Porrúa hermanos, México, 1915. Con autógrafo de Bernardo Ortiz de Montellano (a lápiz en la portada interior, el libro no tiene capa).

2) Antonio Espina, *Pájaro pinto*, Revista de occidente, Madrid, 1927. Tiene autógrafo de Celestino Gorostiza y fecha de 1928.

3) Quinto Horacio Flaco, *Odas de quinto Horacio Flaco*, traducidas e imitadas por ingenios españoles y coleccionados por D. M. Menéndez Pelayo, Casa editorial Maucci (Biblioteca “Arte y letras”), Barcelona, 1908. Libro con autógrafo de Bernardo Ortiz de Montellano.



4) Aldous Huxley, *The Cicadas and Other Poems*, Doubleday, Doran and Company, Incorporated, New York, 1933 (1929). Con firma de Xavier Villaurrutia.



5) Irving, *Catechism of Astronomy*, rewritten by Anselm Ortman (Adapted to the use of schools in the United States), John Murry Company, Baltimore/ New York, 1905. Tiene una inscripción en la primera página en blanco: Ma. del Carmen Gorostiza, Jan 9, 1917.

6) Omar Khayyám, *Rubáyát*, rendered into English verse by Eduard Fitzgerald [The four editions with the original prefaces and notes], Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1910. (Ver Edición Mexicana en la versión de Hay, también presente en la biblioteca). Presenta autógrafo de Hay en el lomo y en la parte posterior del libro. Evidentemente este fue el libro que utilizó Hay para su traducción.

7) Alfonso Reyes, *Ifigenia Cruel. Poema dramático, con un comentario en prosa*, Editorial “Saturnino Calleja” S. A., Madrid, 1924. Con autógrafo de Xavier Villaurrutia. Presenta subrayados.

Libros con dedicatoria:

1) Ricardo de Alcázar, *Ofrenda al Silencio (Arrepentimiento de “Donaire”)*, Espasa Calpe, Madrid, 1931.

2) Manuel Altoaguirre, *Nuevos Poemas de las “Islas inventadas”*, Isla, México, 1946.

3) Max Aub, *Geografía*, Era, México, 1964.

4) Albert Camus, *Noces a Tipasa*, Charlot, France, 1939.

5) Luis Cardoza y Aragón, *El sonámbulo*, Ediciones taller poético, México, 1937.

6) Luis Cardoza y Aragón, *Nuevo mundo*, Ficción/ Universidad veracruzana, México, 1960.

7) Luis Cardoza y Aragón, *Pequeña sinfonía del nuevo mundo*, Ediciones el libro de Guatemala, Guatemala, 1948.

8) Luis Cardoza y Aragón, *Pintura Mexicana contemporánea*, Imprenta Universitaria, México, 1953.

9) Carlos Chávez, *Musical Thought*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1961.

10) Genaro Estrada, *Escalera (tocata y fuga)*, Ediciones del murciélago, México, 1929. Contiene subrayados.

11) Genaro Estrada, *Genio y figura de Picasso*, Imprenta mundial, México, 1936.

12) Genaro Estrada, *Paso a nivel*, Ediciones Nereo, Madrid, 1933. Presenta marcas de lectura.

13) Máximo Etchecopar, *Breve y varia lección*, Alejandro Finisterre editor, México, 1963.

14) León-Felipe, *Español del éxodo y del llanto... Doctrina, Elegías y Canciones*, La casa de España en México, México, 1939.

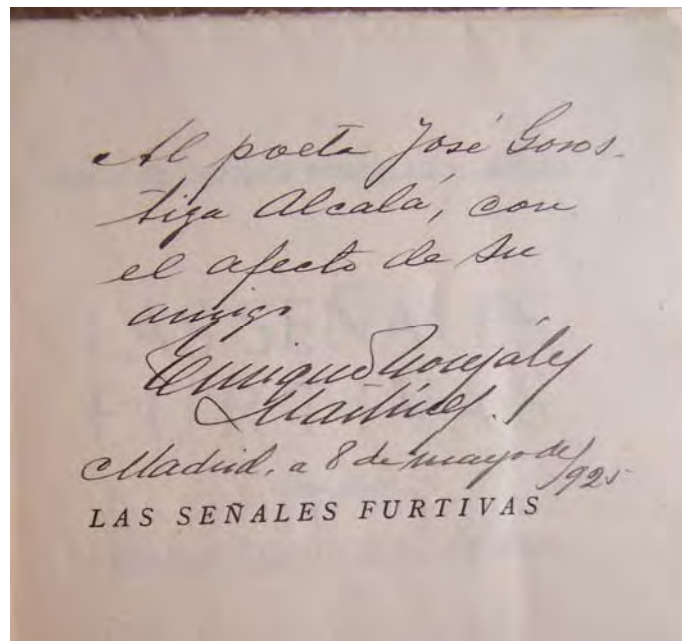
15) Enrique Fernández Ledesma, *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*, Impresos del siglo XIX, Ediciones del palacio de Bellas Artes, México, 1934-35.

16) Carlos Fuentes, *Las buenas conciencias*, FCE (Letras mexicanas), México, 1959.

17) André Gide, *Los límites del arte y algunas reflexiones de moral y de literatura*, traducción y prólogo de Jaime Torres Bidet, Cultura, México, 1920.

18) Enrique González Martínez, *Ausencia y canto*, Taller poético, México, 1937.

19) Enrique González Martínez, *Las señales furtivas (1923-1924)*, prólogo de Luis G. Urbina, editorial "Saturnino Calleja", Madrid, 1925.



20) Héctor González Morales, *Las Tarjetas de Holanda*, Ediciones "Papel de Poesía", México, 1962.

21) Enrique González Rojo, *Espacio. Poemas*, Editorial mundo latino, Madrid, 1926.

22) Celestino Gorostiza, *Escombros del Sueño. Comedia en tres actos*, Letras de México, México, 1939

23) Celestino Gorostiza, *Las paradojas del teatro*. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la lengua del señor Celestino Gorostiza, Respuesta del académico Salvador Novo, Talleres gráficos de la librería Madero, México, 1960.

24) Celestino Gorostiza, *Ser o no ser. La escuela del amor*, introducción de Jorge Cuesta, Artes gráficas, México, 1935.

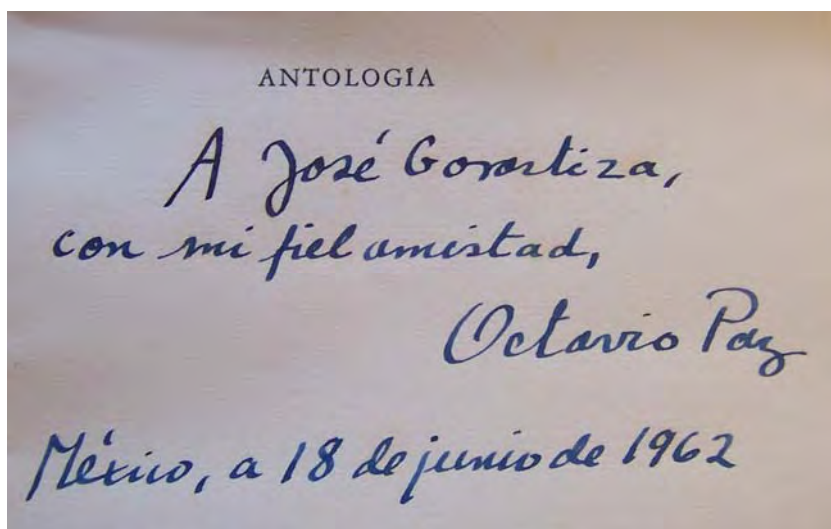
- 25) M. E. de Gorostiza, *Teatro Original*, En casa de ROSA, libreto, Paris, 1822.
- 26) Aldous Huxley, *Eyeless in Gaza*, Harper & Brothers Publishers, New York, 1936.
- 27) Omar Kháyýám, *Rubáiyát*, vertido al Castellano de la traducción inglesa de Edgard Fitzgerald por Francisco A. Ursúa, Editorial Pax, Santiago de Chile, Chile, 1937.
- 28) Omar Khayyam, *Rubaiyát*, versión de Eduardo Hay, prólogo de José Gorostiza, 3ª. ed., México, 1938.



- 29) Li Po, *The Works of Li Po, the Chinese Poet*, done into English verse by Shigeyoshi Obata and with an introduction and biographical and critical matter translated from the Chinese, E. P. Dutton & Co., New York City, 1922. Con autógrafo del traductor Shigeyoshi Obata, y dedicatoria a José Gorostiza de José Juan Tablada del 24 de agosto de 1924. La introducción presenta subrayados.
- 30) Germán List Arzubide, *Cantos al hombre errante*, ilustraciones de Alberto Beltrán, Ediciones Rosilberth, México, 1970.
- 31) Vicente Lombardo Toledano, *Ética: Sistema y método para la enseñanza de la moral en las escuelas elementales y profesionales*, Ediciones México moderno, México, 1922.
- 32) José Martínez Sotomayor, *La rueda del aire*, Imprenta mundial, México, 1930.
- 33) José Antonio Muñoz, *Lectura para días nublados. Sonetos*, Tipografía de la Escuela correccional para varones, México, 1925.

- 34) Pablo Neruda, Gustavo Ortiz Hernán y Guillermo Atías, *Presencia de Ramón López Velarde en Chile*, talleres de la Editorial Universitaria, Santiago, 1963.
- 35) Amado Nervo, *Poesías completas*, Editorial Nueva España, México, 1944.
- 36) Salvador Novo, *Antología 1925-1965*, prólogo de Antonio Castro Leal, Editorial Porrúa, México, 1966. Con dedicatoria de Novo de 1966.
- 37) Salvador Novo, *Breve historia de Coyoacán*, Ediciones Era, México, 1962.
- 38) Salvador Novo, *Cuahutemoc*, Pieza en un acto, Talleres gráficos de Librería Madero, México, 1962.
- 39) Salvador Novo, *Diálogos*, Los textos de la Capilla, México, 1955.
- 40) Salvador Novo, *Ensayos*, México [quinientos ejemplares numerados y fuera de comercio], 1925.
- 41) Salvador Novo, *In Ticitezcatl o El Espejo Encantado. Cuahutémoc, El sofá, Diálogo de ilustres en la rotonda.*, Ficción/ Universidad Veracruzana, Xalapa, México, 1966.
- 42) Salvador Novo, *XX poemas*, Talleres gráficos de la Nación [edición de 200 ejemplares numerados y fuera de comercio], México, 1925.
- 43) Salvador Novo, *Soneto de Navidad y Año nuevo. Mea culpa*, con versión inglesa por Laura Villaseñor, México, 1969. [Cuadernillo].
- 44) Salvador Novo, *Sonetos de Salvador Novo*, Gráfica Cervantina, México, 1963.
- 45) Salvador Novo, *Yocasta, o casi, pieza en tres actos*, Los textos de la Capilla, México, 1961.
- 46) Bernardo Ortiz de Montellano, *Avidez*, Cultura, México, 1921.
- 47) Bernardo Ortiz de Montellano, *El trompo de siete colores*, Editorial Cultura, México, 1925.
- 48) Bernardo Ortiz de Montellano, *La poesía indígena de México*, Talleres gráficos de la nación, México, 1935. Presenta subrayados.
- 49) Bernardo Ortiz de Montellano, *Sueños*, Contemporáneos, México, 1933. Contiene varias marcas de lectura en los márgenes.
- 50) Germán Pardo García, *La Cruz del Sur*, Editorial Cultura, México, 1960.
- 51) Octavio Paz, *Viento entero*, Talleres The Caxton Press, Delhi, 1965.
- 52) Joaquín Antonio Peñalosa, *Sonetos desde la esperanza*, Bajo el signo de ábside, México, 1962.

53) Fernando Pessoa, *Antología*, selección, traducción y prólogo de Octavio Paz, UNAM, México, 1962.

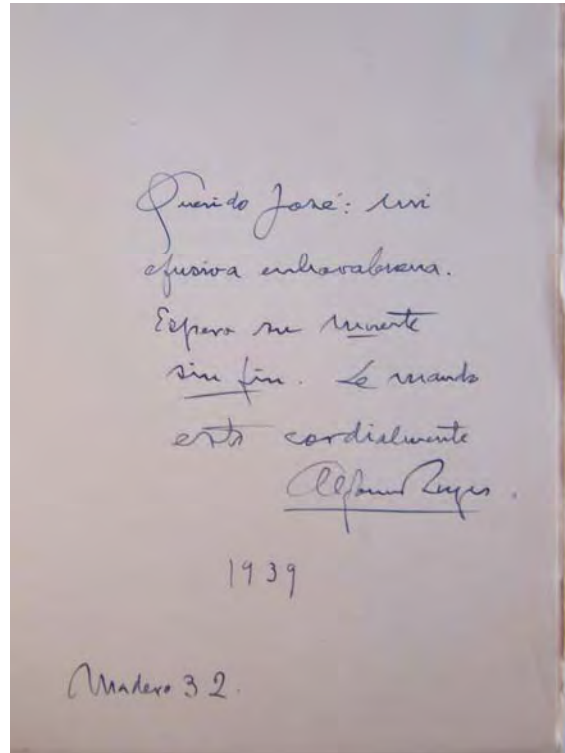


54) Julio Jean Pierre-Audain, *Española Saint Domingue Haiti: panorama histórico*, Talleres de Unión Gráfica, México, 1961.

55) Samuel Ramos, *Hipótesis (1924-1928)*, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, México, 1928.

56) John Reed, *México Insurgente*, Editorial Platina, Buenos Aires, 1958.

57) Alfonso Reyes, *Capítulos de literatura española*, La casa de España en México, 1939.



58) Alfonso Reyes, *Cortesía (1909-1947)*, Editorial Cultura, México, 1948.

59) Alfonso Reyes, *El Deslinde: Prolegómenos a la Teoría Literaria*, Colegio de México, México, 1944.

60) Alfonso Reyes, *Fuga de Navidad*, El bibliófilo, Buenos Aires, 1929.

61) Alfonso Reyes, *Golfo de México*, Buenos Aires [Estas páginas fueron compuestas a mano y tiradas por Francisco A. Colombo, 300 ejemplares], 1934.

62) Alfonso Reyes, *Horas de Burgos*, Oficinas gráficas de Villas Boas y Ca., Rio de Janeiro, 1932.

63) Alfonso Reyes, *La caída. Exégesis en marfil*, Oficinas gráficas Villas Boas [Pliego compuesto a mano], Rio de Janeiro, 1933.

64) Alfonso Reyes, *La saeta*, con trazos de José Moreno Villa, Oficinas graphics de Villas Boas, Rio de Janeiro, 1931.

65) Alfonso Reyes, *Las burlas veras*, Tezontle, México, 1957.

66) Alfonso Reyes, *Mallarmé entre nosotros*, Tezontle, México, 1955.

67) Alfonso Reyes, *Minuta (Juego poético)*, Oficinas gráficas 'Halicon' A.A.M.Stols, México, 1935.

- 68) Alfonso Reyes, *Pausa*, Soc. Génér. d'impr. et d'edit., Paris, 1926.
- 69) Alfonso Reyes, *Reloj de Sol*, Tipografía artística, Cervantes, Madrid, 1926.
- 70) Alfonso Reyes, *Tren de Ondas (1924-1932)*, Oficinas gráficas Villas Boas, Rio de Janeiro, 1932.
- 71) Alfonso Reyes, *Yerbas del Tarahumara*, Buenos Aires [Estas páginas fueron compuestas a mano y tiradas por Francisco A. Colombo, 300 ejemplares], 1934.
- 72) Adam Rubalcava, *Año espiritual. Oraciones y meditaciones para los días festivos de más grata recordación, y para las cosas del tiempo, recogidas de dilectos poetas para uso de creyentes humildes de corazón*, Jardín cerrado, México, 1961.
- 73) Juan Rulfo, *El llano en llamas y otros cuentos*, FCE (Letras mexicanas), México, 3ª. ed., 1959 (1953).
- 74) Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, FCE (Letras mexicanas), México, 2ª. ed., 1959, (1955).
- 75) Rafael Solana, *Leyendo a Queiroz*, México [500 ejemplares fuera de comercio, hecha por el autor como regalo a sus amigos con motivo de la Navidad y Año nuevo], 1961.
- 76) Jaime Torres Bodet, *Biombo*, Herrero, México, 1925.
- 77) Jaime Torres Bodet, *Cripta*, Ediciones Loera y Chávez, México, 1937.
- 78) Jaime Torres Bodet, *Contemporáneos. Notas de crítica*, Herrero, México, 1928.
- 79) Jaime Torres Bodet, *Destierro*, Espasa-Calpe, Madrid, 1930. Con subrayados y comentarios en los márgenes; marcas en el índice.
- 80) Jaime Torres Bodet, *El Corazón Delirante*, Ediciones Porrúa, México, 1922.
- 81) Jaime Torres Bodet, *La casa. Poema*, Herrero Hermanos Sucesores, México, 1923.
- 82) Jaime Torres Bodet, *La educación sentimental*, Espasa-Calpe, Madrid.
- 83) Jaime Torres Bodet, *Leon Tolstoi: Su vida y su obra*, Editorial Porrúa, México, 1965.
- 84) Jaime Torres Bodet, *Margarita de niebla*, Editorial Cultura, México, 1927.
- 85) Jaime Torres Bodet, *Obra poética*, prólogo de Rafael Solana, Editorial Porrúa, México, 1967. Tomos I y II.
- 86) Jaime Torres Bodet, *Poèmes*, traduction française de Gabrielle Cabrini, Roger Callois, Frances de Dalmatie, Francis de Miomandre, Émile Noulet, Mathilde Poèmes, Jules Supervielle et Edmond Vandercammen, Gallimard, Paris, 1960.

87) Jaime Torres Bodet, *Rubén Darío –Abismo y cima–*, FCE/ UNAM (Letras mexicanas), México, 1966.

88) Jaime Torres Bodet, *Tiempo y memoria en la obra de Proust*, editorial Porrúa, México, 1967.

89) Jaime Torres Bodet, *Trébol de cuatro hojas: Elegía a Bernardo Ortiz de Montellano; Epístolas a Carlos Pellicer y José Gorostiza; Evocación a Xavier Villaurrutia*, Edición del autor, s/l, 1958.

90) Jaime Torres Bodet, *Versos y prosas*, introducción, selecciones y bibliografía de Sonja Karsen, Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1966.

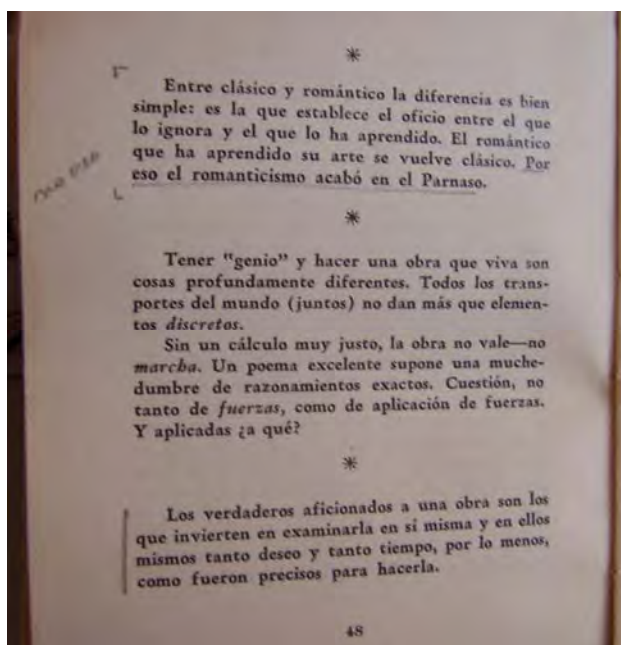
91) Rodolfo Usigli, *Caminos del teatro en México*, Imprenta de la secretaría de relaciones exteriores, México, 1933. (100 ejemplares en papel marfil).

92) Rodolfo Usigli, *El Gesticulador*, Editorial Stylo, México, 1947. Con dedicatoria de Usigli de 1947.

93) Rodolfo Usigli, *El gran circo del mundo (agnus circus mundi)*, Tres actos, Sobretiro de cuadernos americanos, México, 1969.

94) Paul Valéry, *Introducción a la poética*, traducción de Ricardo de Alcázar, Ediciones de la Nueva Voz, México, 1938.

95) Paul Valéry, *Literatura*, traducción de Ricardo de Alcázar, Edición íntima, México, 1933. Contiene subrayados.



96) Artemio de Valle Arizpe, *Doña Leonor de Cáceres y Acevedo y Cosas Tenedes*, Tipografía artística, Madrid, 1922.

97) *Cartas de Villaurrutia a Novo (1935-1936)*, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1966.

98) Xavier Villaurrutia, *Dama de corazones*, con cuatro dibujos del autor, Ediciones de Ulises, México, 1928.

99) Xavier Villaurrutia, *Nocturna rosa*, Editorial Chaperó, México, 1937. [Edición de once ejemplares]

100) Xavier Villaurrutia, *Reflejos*, Editorial Cultura, México, 1926.

101) Ramón Xirau, *Poetas de México y España*, Ediciones José Porrúa Turanzas, Madrid, 1962.

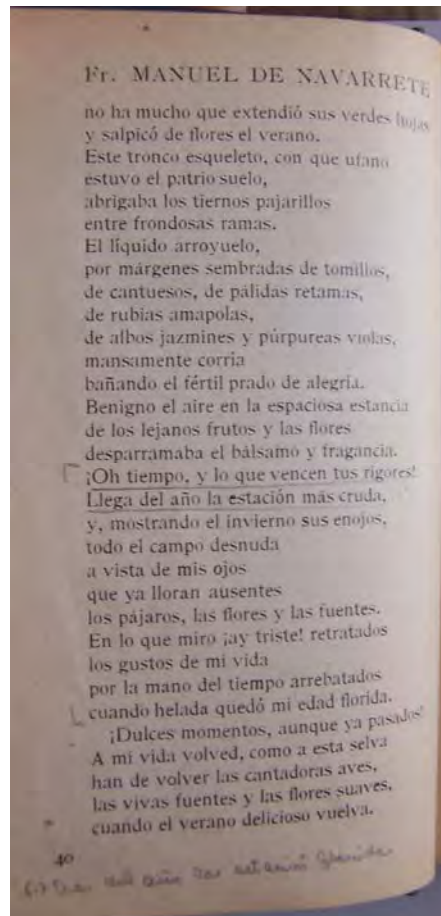
Libros con subrayados, marcas de lectura o comentarios de Gorostiza:

1) William Blake, *Poems of William Blake*, edited by William Butler Yeats, Boni and Liveright Publishers, N. Y., s/f.

2) Robert Browning, *The Poems of Robert Browning*, Thomas Y. Crowell Company Publishers, N. Y., 1896.

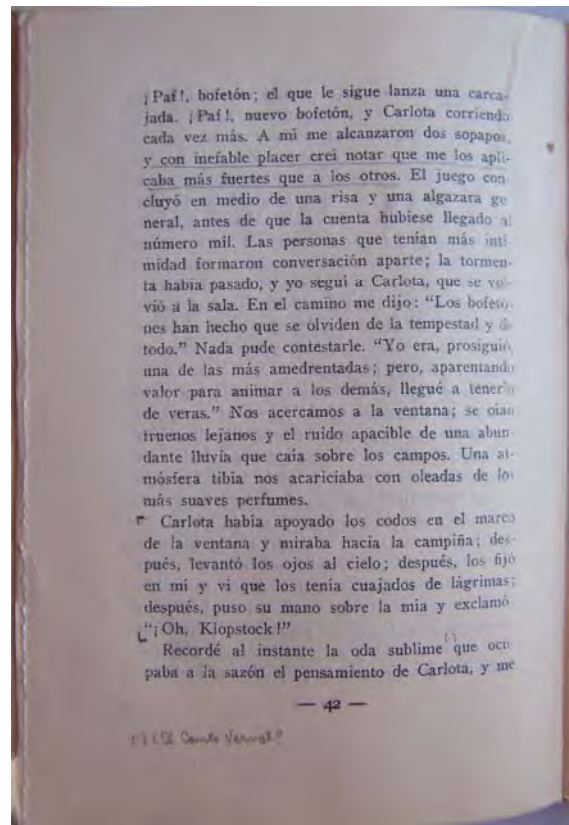
3) *Cantos y cuentos del antiguo Egipto, con unas notas sobre el alma egipcia por José Ortega y Gasset*, Revista de Occidente, Madrid, 1925.

4) *Las cien mejores poesías (líricas) mexicanas*, escogidas por Antonio Castro Leal, Mauel Toussaint y Ritter y Alberto Vázquez del mercado, Porrúa Hermanos, México, 1914.



- 5) M. H. Cornejo, *Sociologie Générale*, traduction française par Émile Chauffard, avec une préface de José Echegaray et un avant-propos de René Worms, V. Giard & E. Briere, Paris, 2 vols., 1911.
- 6) Sor Juana Inés de la Cruz, *El Divino Narciso. Auto sacramental*, Imprenta Zamorano, México, 1924.
- 7) Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos II. Ensayos 1*, prólogo de Luis Mario Shneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Shneider, UNAM, México, 1964.
- 8) Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos III. Ensayos 2*, UNAM, México, 1964.
- 9) Jorge Cuesta, *Poemas y ensayos IV. Ensayos 3*, UNAM, México, 1964.
- 10) G. K. Chesterton, *Ortodoxia*, traducción de Alfonso Reyes, Casa Editorial Calleja, Madrid, 1917.
- 11) Dante, *Vita nuova*, traducción de Cipriano Rivas Cherif, Estrella, s/l, s/f.
- 12) Sigmund Freud, *Leonardo da Vinci: A Psychological study of an Infantile Reminiscence*, translated by A. A. Brill, Moffat, Yard & Company, New York.

13) Goethe, *Penas del joven Werther*, Revista de Occidente, Madrid, 1932.



14) André Guide, *L'école des femmes*, nouvelle édition augmentée du supplément Robert, Nouvelle Revue Français, Paris, 1930.

15) André Gide, *Saul*. Drame en cinq actes 1898, Librairie Gallimard, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Paris, 1928.

16) Hesiodo, *La Teogonía, Los trabajos y los días, El escudo*, Librería Verruga, Madrid, s/f.

17) Guillermo Jüngemann, *Antología universal de los mayores genios literarios*, B. Herder librero-editor, Friburgo de Brisgovia (Alemania), 1910.

18) Pablo Luis Landsberg, *La Edad Media y nosotros (Ensayo filosófico-histórico sobre el sentido de una época)*, traducción del alemán por J. Pérez Bances, Revista de Occidente, Madrid, 1925.

19) Ramón López Velarde, *La sangre devota*, Ediciones R. Loera y Chávez, México, 1941.

20) Fray Luis de León, *Los nombres de Cristo*, Tomos I y II: edición, prólogo y notas de Enrique de Mesa, Casa editorial Calleja, Madrid, 1917.

- 21) Alberto Malet y J. Isaac, *Los tiempos modernos*, versión castellana cuidadosamente corregida por Lucas T. Gibbes, Librería Hachette, Paris, 1922.
- 22) André Maurois, *La conversación*, traducción de José Gorostiza, Ediciones “La Razón”, México, 1931.
- 23) D. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*: “Introducción, Tratado histórico sobre la primitiva novela española”, tomo I, Librería editorial de Bailli /Bailliére é Hijos, 1905. “Novelas de los siglos XV y XVI, con un estudio preliminar”, Tomo II, 1907. En la portada interior del primer tomo aparece con lápiz en el margen superior el nombre Ciro Méndez P.
- 24) Wilhelm Nestle, *Historia de la literatura griega*, traducción por Eustaquio Echauri, Labor, Barcelona, 1930.
- 25) J. J. Olmedo, *La victoria de Junin. Canto a Bolívar*, Imprenta española de M. Calero, Londres, 1826.
- 26) Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac (1519)*, Índice, Madrid, 1923.
- 27) Juan Ruiz de Alarcón, *Los favores del mundo*, Cultura, México, 1922.
- 28) Pedro Salinas, *Víspera del gozo*, Revista de occidente, Madrid, 1926.
- 29) Antonio de Saavedra Guzmán, *El peregrino indiano*, [está arrancada la hoja que sigue a la portada interior y que debe contener el nombre del autor], José María Sandoval, impresor, México, 1880.
- 30) Bernard Shaw, *Cándida*, En la contraportada dice Ulises. Sin información impresa sobre la edición. Es posible que las ilustraciones sean de Villaurrutia y que este texto haya sido trabajado para el teatro Ulyses.
- 31) Jules Supervielle, *Gravitations: poèmes*, deuxième édition, Nouvelle Revue Française, Paris, 1925.
- 32) Santa Teresa, *Las moradas*, introducción de Tomás Navarro Tomás, Clásicos Castellanos/Ediciones de La lectura, Madrid, 1910.
- 33) Leon Tolstoy, *Los Dos Viejos y otros cuentos*, ensayo introductorio de Max Henríquez Ureña, Cultura tomo XIV, no.2, México, 1922.
- 34) Jaime Torres Bodet, *Sombras. Relato*, Cultura, México, 1937.
- 35) Luis G. Urbina, *La vida literaria de México*, Imprenta Sáez Hermanos, Madrid, 1917.
- 36) Valdemar Vedel, *Ideales culturales de la Edad Media, tomo III, La vida en las ciudades*, adaptación del danés por Jaime Ruiz Manent, Editorial Labor, Barcelona, 1931.
- 37) Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte*, Sur, Buenos Aires, 1938.

38) Virginia Wolf, *Mrs. Dalloway*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1929.

39) Guillermo Worringer, *El arte egipcio. Problemas de su valoración*, traducción del alemán por Emilio Rodríguez Sádia, Revista de Occidente, Madrid, 1927.

40) Guillermo Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Revista de Occidente, Madrid, 1925. Fuera de una marca al margen del autor en la portada interior, no se encontraron más marcas de lectura.

Otros libros de la biblioteca de Gorostiza:

1) Pedro A. de Alarcón, *El capitán veneno*, undécima edición, Est. Tip. "Sucesores de Rivadeneyra", Madrid, 1918.

2) Apollinaire, *Ouvres Poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, préface D' André Billy, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, France, 1956.

3) Robert F. Arnold, *Cultura del Renacimiento*, traducción de Salvador Minguijón y Adrián, 2ª. ed., Editorial Labor, Barcelona, 1928.

4) Antonin Artaud, *México*, prólogo y notas de Luis Cardoza y Aragón, UNAM, México, 1962.

5) *Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*, tomo 32: Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, Tomo I, Imprenta de las sucesores de Hernando, Madrid, 1911. Tomo II, Madrid, 1915.

6) Cyril Birch, *Stories From a Ming Collection: Translation of Chinese Short Stories Published in the Seventeenth Century*, The Bodley Head, London, 1958.

7) Ch. Briot, *Lecciones de cosmografía o elementos de astronomía*, traducción castellana de Lorenzo Elízaga, 5ª. ed .española, Librería de la Vda. de C. Bouret, Paris / México, 1913.

8) Robert Browning, *The Poems of Robert Browning 1833-1844*, with an introduction by Arthur Waugh, Everyman's Library edited by Ernest Rhys, London: J. M. Dent & Sons LTD / N.Y.: E. P. Dutton & Co., vol. I, February, Revised and reset 1919, (1906).

9) Juan de la Cabada, *Paseo de mentiras*, Lucero: Editorial Séneca, México, D. F., 1940.

10) José De Cadalso, *Cartas Marruecas*, edición y prólogo de Azorín, Casa editorial Calleja, Madrid, 1917.

11) Albert F. Calvert, *Murillo*, Charles Scribner's sons, New York, 1908.

12) Albert Camus, *Le malentendu: Pièce en trois actes. Calígula: Pièce en quatre actes*, Gallimard, 2ª. ed., Paris, 1944.

13) Luis Cardoza y Aragón, Apolo y Coatlicue. *Ensayos mexicanos de Espina y Flor*, Ediciones de “La serpiente emplumada”, México, 1944.

14) Antonio Caso, *El concepto de la historia universal*, Ediciones México Moderno, México, 1923.

15) Antonio Caso, *Ensayos críticos y polémicos*, con una carta de Emile Boutroux y un prólogo de Julio Jiménez Rueda, Cultura, México, 1922. Tomo XIV, no. 6. [Administrador general Martín R. Cárdenas Jr.. Librería y papelería Cultura.]

16) Sor Juana Inés de la Cruz, *Inundación Castálida*, [por acuerdo del señor Presidente de la República Lic. Adolfo López Mateos, el señor Lic. Antonio Ortiz MENA, Secretario de Hacienda y crédito Público, ordenó la impresión de este libro facsímile de la primera edición de Inundación Castálida de Sor Juana Inés de la Cruz, que corregida por Sor Juana e impresa en 1689, es una señalada joya de la tipografía...Diciembre de 1962”], publicado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

17) Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, F. Granada y Ca. Editores, Barcelona, 1907.

18) Rubén Darío, *Palabras de Rubén Darío*, escrito a raíz de la 1ª. edición de *La paz del Sendero*, 1913. No tiene portada.

19) Charles Daudet, *Répertoire des personnages de “A la recherche du temps perdu”*, précédé de *La vie sociale dans l'oeuvre de Marcel Proust* par Ramon Fernandez, Gallimard (Les Cahiers Marcel Proust, 2), Paris, 1927.

20) Lord Dunsany, *Tales of Gonder*, with illustrations by S. H. Sime, Elkin Mathews, London, third edition, 1920 (1916).

21) Vicente Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, 2ª. ed., Biblioteca Arte y letras, Barcelona, 1883.

22) Georg Finsler, *La poesía homérica*, traducción del alemán por Carlos Riba, Editorial Labor, Barcelona, 2ª. ed. 1930 (1925).

23) Georges Frilley, *La Persia literaria*, prólogo de Mirza Abbas Khan Aalamol-Molk, con un ensayo acerca de “Los estudios persas en Francia por Charles Simona, versión española por Jesús de Amber, Louis Michaud editor, París, s/f.

24) John Galsworthy, *A Family Man and Other Plays*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1923.

25) John Galsworthy, *Justice and Other Plays*, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1912.

- 26) D. Gio[vanni] Francesco Gemelli Careri, *Giro del mondo*, Presso Francesco Antonio Perazzo, Napoli, 1708.
- 27) André Gide, *Corydon*, Nouvelle Revue Française, Paris, édition augmentée, 1924.
- 28) Enrique González Martínez, *La hora inútil*, Ediciones Porrúa, México, 1916.
- 29) Lorenzo Gracián, *El Criticón*, edición transcrita y revisada por Julio Cejador, Imprenta Renacimiento, Madrid, Tomo I: 1913; Tomo II: 1914.
- 30) Homero, *Odisea*, traducción nueva del griego por Leconte de Lisle, versión española por Nicasio Hernández Luquero, Tomo primero, Editorial Prometeo, Valencia, s/f.
- 31) James Joyce, *Ulysse*, Traduit de l'anglais par M. Auguste Morel, assisté par M. Stuart Gilbert, traduction entièrement revue par M. Valery Larbaud avec la collaboration de l'auteur. La Maison des Amis des Livres, Paris, 1929.
- 32) John Keats, *The Eve of St. Agnes*, at the de la More Press, London, 1902. El libro contiene en la p. 17 un pequeño recorte de periódico que contiene la siguiente inscripción: "Men fattigdomen kom, och han begynte fetva enstöringslif." ["But poverty came, and he started to know what lonely life (is)"].
- 33) Miguel N. Lira, *En el aire de olvido*, Fábula, México, 1937.
- 34) Leconte de Lisle, *Euripide: traduction nouvelle*, tome I et II, Alphonse Lemerre, Paris, 1884.
- 35) Germán List Arzubide, *El movimeinto estridentista*, Ediciones de Horizonte, Jalapa, Veracruz, México, 1926.
- 36) Vicente Lombardo Toledano, *Escritos filosóficos*, Editorial México, México, 1937.
- 37) Ramón López Velarde, *Al Son del Corazón. Poemas*, Talleres tipográficos de Alfredo del Bosque, México, 1932.
- 38) Ramón López Velarde, *El don de Febrero y otras prosas*, prólogo y recopilación de Elena Molina Ortega, Imprenta Universitaria, México, 1952.
- 39) Ramón López Velarde, *La suave Patria*, comentario final de Francisco Monterde, grabados en madera de Julio Prieto, Imprenta Universitaria, México, 1944.
- 40) Ramón López Velarde, *Obras Completas*, Editorial Nueva España (Colección Atenea), México, 1944.
- 41) Leopoldo Lugones, *Selección (Poesía)*, introducción por Rubén Darío, dir. Enrique E. Potrie, no. 1, ediciones Minerva, agosto, 1919, Maximino García, Editor, Montevideo.
- 42) María Virtudes Luque, *El amor en la pintura*, Editorial Arte (Literatura holandesa), Caracas, 1963.

- 43) Thomas Mann, *La montaña mágica*, traducción de Mario Verdaguer, Círculo de lectores, Barcelona, 1969, vol. I y II.
- 44) *Muerte de los señores generales cura don Miguel Hidalgo y Costilla, don Ignacio Allende, Aldama*, Jiménez y Santamaría, Imprenta Liberal de Moreno Hermanos, Puebla, 1922.
- 45) Salvador Novo, *Nuevo amor. Poemas*, Imprenta mundial, México, 1933.
- 46) Salvador Novo, *Poesía*, FCE (Letras Mexicanas, México, 1961.
- 47) Frank Onene, *Stravinsky*, Editorial juventud, Barcelona, 1953.
- 48) José Ortega y Gasset, *El Espectador*, tomo VII, Revista de Occidente, Madrid, 1929.
- 49) *Pensamientos de Blas Pascal sobre la religión y otros asuntos*, versión española de conformidad con el verdadero texto del autor con las adiciones de Port-Royal convenientemente distinguidas por E. D'Ors, Casa editorial Garnier Hermanos, Paris, s/f.
- 50) Petrarca, *Il Cancione*, Italy [proprietà letteraria e artistica riservata Della Società Editrice "Rinascimento del Libro", esemplare numerato: 696.] Raccolta nazionale dei Classici, Rinascimento del libro, Firenze, mcmxxxv-xiii.
- 51) Hermann Rauschnig, *Hitler m'a dit: confidences du führer sur son plan de conquête du monde*, traduit de l'Allemand par Albert Lehman, avant-propos de Marcel Ray Coopération, Paris, 1939.
- 52) Jesús Reyes Ruiz, *Trinidad del hombre*, Seminario de cultura mexicana, México, 1963.
- 53) Bernard Shaw, *Androcles and The Lion; Pygmalion*, Bernhard Tauchnitz, Leipzig, 1921.
- 54) Stendhal, *Del amor*, con un estudio crítico de Saint-Beuve, versión castellana de Javier Bueno. tomo I, Casa editorial Garnier Hermanos, París, s/f.
- 55) Stendhal, *Rojo y negro*, traducción del francés por Enrique de Mesa, Calpe, Madrid, tomo I, 1919. No tiene portada exterior.
- 56) Domenico Theotocopuli, *El Greco*, Exposition organisée par la "Gazette des Meaux-Arts", Paris, 1937.
- 57) Jaime Torres Bodet, *Fervor. Poemas*, prólogo de Enrique González Martínez, [Ecuador O° O' O", Revista de poesía universal, bajo la dirección de Alejandro Finisterre, se honra publicando esta edición facsimilar de Fervor, libro con que inició su ilustre autor, hace cincuenta años, su magistral labor literaria. / Mil ejemplares impresos por Gráficas Menhir, S. A. en la Ciudad de México], México, 1918.
- 58) Manuel Toussaint, *La pintura en México durante el siglo XVI*, Enciclopedia ilustrada mexicana, Imprenta mundial, México, 1936.

59) Paul Valéry, *L'idée fixe*, Gallimard, Paris, 1934. No tiene portada exterior. Las páginas están cerradas.

60) Ramón del Valle-Inclán, *La guerra carlista*, vol. III, Gerifaltes de antaño, Librería de perlado, Páez y C.^a, Madrid, 1909.

61) José Vasconcelos, *Estudios Indostánicos*, Editorial Saturnino Calleja, Madrid, 1923.

62) Valdemar Vedel, *Ideales culturales de la Edad Media*, tomo IV, *La vida monástica*, traducción del danés por Jaime Ruiz Manent, Editorial Labor, Barcelona, 1931. Tomo II. *Romántica Cabaleresca*, traducción de Manuel Sánchez Sarto, Editorial Labor, Barcelona, 1927. Tomo I. *Vida de los héroes*, traducido del alemán por Manuel Sánchez Sarto, Labor, Barcelona, 1925.

63) Ramón del Valle Inclán, *Voces de Gesta. Tragedia pastoril*, Imprenta alemana, Madrid, 1911.

64) Xavier Villaurrutia, *Cartas Inéditas*, con anotaciones de Eduardo Luquín, talleres de la Imprenta Arana, México, 1970. [100 ejemplares].

65) Voltaire, *Œuvres Complètes: Contes et Romans*, établi et présenté par Philippe van Tieghem, tome quatrième, Editions Fernand Roches, Paris, 1930.

66) Concha Zardoya, *Historia de la literatura norteamericana*, con la colaboración de Carmen Iglesias, Editorial Labor, Barcelona, 1956.

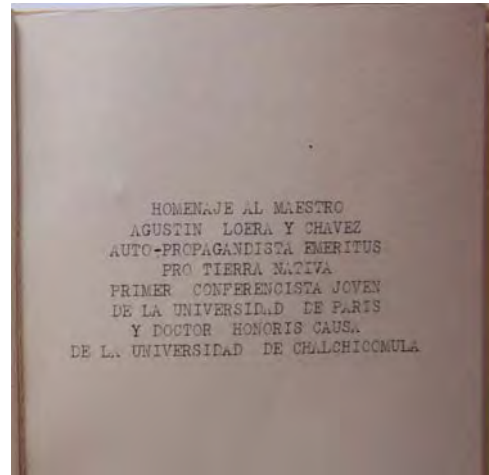
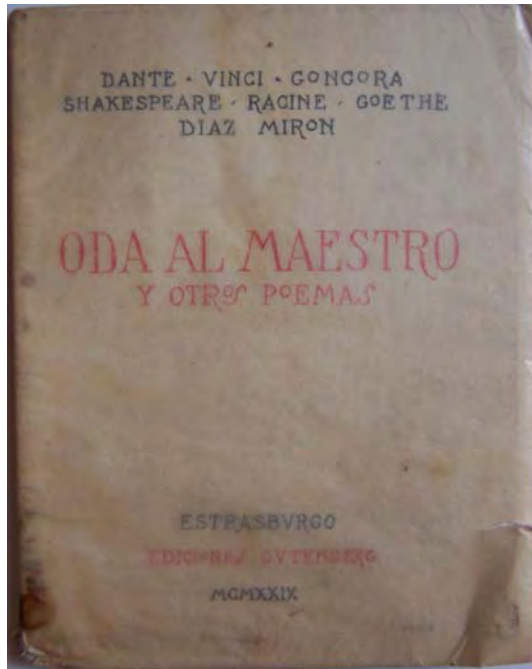
Diccionarios:

Little Giant Webster Dictionary. Self Pronouncing. World Syndicate Co., Inc. New York, 1922.

Colecciones:

Clásicos Castellanos, Ediciones de "La lectura" / Espasa-Calpe, tomos del 1 al 100. Desde: 1). Santa Teresa, *Las Moradas*, prólogo y notas de Tomás Navarro Tomás, 4a. ed., 1933. Hasta: 100) Santa Teresa de Jesús, *Camino de Perfección*, Madrid, 1930.

Ejemplar raro: 1)



Oda al maestro.

Anexo II

Lista de libros de la Biblioteca de José Gorostiza

Transcripción de la lista de libros que se encuentra entre los apuntes inéditos de José Gorostiza. Se ha mantenido el orden de aparición de los libros y no se ha modificado la ortografía. Las palabras ilegibles, debido al deterioro del papel, se han marcado con el símbolo †; la lectura dudosa se ha indicado con un asterisco * que antecede la palabra en cuestión. Hemos completado entre paréntesis rectos [] palabras abreviadas, títulos o nombres de autores repetidos. Algunos de los libros están señalados en la lista original con una cruz × que hemos mantenido, aunque desconocemos el motivo de la marca. El documento original contiene siete páginas numeradas con números romanos entre paréntesis en la esquina superior derecha y 164 títulos.

(I)

- × A Dictionary of Poetical Quotations. (Classified)
- × Hasts Dansk Spanske og Spansk - Danske Lommeordbog.
- × Petits Dictionnaires Garnier – Español- Alemán.
- × [Petits Dictionnaires Garnier] Deutsch- Spanisch.
- × Don'ts for speakers and writers and 3,500 words often mispronounced.
- × Las cien mejores poesías líricas mexicanas. (2 libros)
- La Revolución Sexual –Hildegart.

The Oxford Book of Spanish Verse.

Modern American Poetry – Selected by Conrad Aiken.

× La conversación –Andre Maurois – Traduc[ción] de José Gorostiza (3 libros)

Poems of William Blake / W. B. Yeats.

× Français-Espagnol. Español-Francés – Larousse.

Cours de Langue Française – Étude Du Vocabulaire.

Grammaire – Cours Supérieur – par Claude Augé.

Charmes – Paul Valéry.

Historia de la Literatura mexicana – Carlos González Peña.

× Maya – Simon Gantillon. (3 libros).

Chroniques De Ma Vie. – Igor Stravinsky.

Literatura – Paul Valéry – Traduc[ción] de Ricardo de Alcázar.

Et la Métaphysique – Paul Valéry –

The King's English – By A. W. Fowler and F. G. Fowler.

Gravitations – Poèmes- Jules Supervielle.

Poèsies – Paul Valéry.

Manifeste Du Surréalisme – André Breton.

Bella – Jean Giraudoux.

Defense Des Lettres – Georges Duhamel.

Histoire D'Angleterre.- André Maurois.

L'Homme Blanc – poeme- Jules Romains.

(II)

Electre –pièce en 2 actes – Jean Giraudoux.

Le Démon Du Bien – H de Montherlant.

André Gide – Ramón Fernández

L'Homme, Cet Inconnu - Dr. Alexis Carrel.

Le Revolver à Cheveux Blancs – André Breton.

Compendio de Historia Literaria de Europa.- Paul van Tieghem.

The Outline of History.– H. G. Wells.

Historic English.– James C. Fernald.

Historia de la Literatura Mexicana.– J. Jiménez Rueda.

Grammaire Larousse do XXe Siecle.–

Evolution et Structure Francaise.– W. von Warterburg.

× Nouveau Petit Larousse Illustré.–

× The Concise Oxford Dictionary.–

Dictionnaire des Verbes.– Bescherelle.– 2 Tomos.

Vieja y Nueva Moral Sexual.– Bertrand Russell.

Ausencia y Canto.– Enrique González Martínez.

Una Nueva Edad Media.- Nicolás Berdiaeff.

Premier Congres d'Etudes Internationales.

L'Espoir.– André Malraux.

Antología de la Poesía Mexicana Moderna.

Santa Anna.– Rafael F. Muñoz.

Les cinq Tentations de la Fontane.

× Mensajes Líricos de México.

(III)

Gravitations.– Jules Supervielle.

Odes et Prieres.—Jules Romains.

Poesie 1916-1923 – Jean Cocteau.

Rimbaud. – Jaques Riviere.

L’Idée Fixe. – Paul Valéry.

Varieté. – Paul Valéry.

Varieté II. – Paul Valéry.

El Cementerio Marino. – Paul Valéry.

Baedeker’s Handbook for London.

× Apollo – Salomón Reinach.

Manual of English for Foreign Students. –

Nadja. – André Breton.

Diccionario de la Rima. – J. Peñalver.

Las Cien Mejores Poesías Mexicanas Modernas.

La Santa Biblia.

Floreillas de San Francisco.

× Canciones para Cantar en las Barcas. (5 ejemplares)

Mentira Desnuda. – Antonio Marichalar.

Índice de la Pintura Mexicana Contemporánea.

Raíz del Hombre. – Octavio Paz.

Monsieur Teste. – Paul Valéry.

El Sonámbulo.- Luis Cardoza y Aragón.

(IV)

La Versificación Irregular en la Poesía Castellana – P[edro] Henríquez Ureña.

La Jeune Parque.– Paul Valery.

Entretiens sur Goethe – [Paul Valery]

Un siglo de Poesía Belga –F[rancis]co Castillo Nájera.

La Rochefoucauld. – Ouvres Completes.

Escritos Filosóficos. V[icente] Lombardo Toledano.

Euripide. – Les Troyennes – Iphigénie en Tauride – Electre.

Euripide. – Hippolyte – Andromaque – Hécube.

Euripide.- – Heracles – Les Suppliants – Ion.

Euripide. – Le Cyclope – Alceste – Medée – Les Heraclides.

Hésiode – Theogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouchier.

Ovide – Les metamorphoses. (XI-XV)

Ovide – Les metamorphoses. (I-V)

Ovide – Les metamorphoses. (VI-X)

Se dice: Goethe como se dice Orfeo. – Paul Valery.

Pitman's Lessons in English (Book V) 2 ejemp[lares]

× How to speak Danish in three months.

Folleto 2a. Exp[osición] Pintores Mexicanos Contemp[oráneos] (2)

Le panamericanisme et la politique de bon voisinage.

Les verbes français conjugues sans abreviations.

El caso de Jucatlán ante la ley. – Gral. Piña Soría.

L'art et la Realité. – L'art et l'Etat.

× Mensajes Líricos de México. – (2 ejemplares).

(V)

La † japonesa en China y la Conf[erencia] de Bruselas.

La † japonesa en China y la Soc[iedad] de Naciones (II)

La † japonesa en China y la Soc[ciedad] de Naciones (I)

Diplomatic Notes exchanged between the Mexican and British Governments.

Third Diplomatic Note from British Government and Reply from Mexican Government.

Tercera nota diplomática del Gob[ierno] de la Gran Bretaña y contest[ación] producida por el Gob[ierno] de México.

Mensajes líricos de México.- – 1938 (dos ejempl[ares])

Ideogramas de los signos. –

Faust. – Edmund Fleg.

Canciones para Cantar en las Barcas (en Piel)

Oeuvres de Jean Arthur Rimbaud.

Poesies. – Stephan Mallarmé.

Introducción a la poética.- Paul Valery (Trad Florisel)

× Eupalinos ou l'Architecte precedé de l'ame et la danse. – Paul Valery.

Mission a Rome. – Jules Romains.

Le Drapeau Noir. Jules Romains.

Film *Writing Forms.

El Gusano y la Estrella (Argumento cinematog[ráfico]).

Comentarios y corresp[ondencia] sobre “Canciones para cantar en las barcas”

Código de Extradición.

Código de Extranjería.

Ley sobre Relaciones Familiares. Lic. Pallares.

(VI)

† † mexicain ... un “bien volé”?

× Constitución Política de los E. U. Mexicanos -2

× Cuestionarios de Exámenes para Carrera Diplomática.

Ley Orgánica del Cuerpo Diplomático Mexicano.

Ley de Extradición de la Rep[ública] Mexicana de 19 de mayo de 1897 y Tratados Relativos.

Apendice al Reglamento Consular Mexicano (2 ejem[plares])

Ley Organica y Regl[amento] del Servicio Consular Mex[icano]

Tratados y Convenciones vigentes. (I)

Tratados y Convenciones vigentes. (II)

Contabilidad. – Breves apuntes para uso de los miembros del Cuerpo Consular.

× Manuel de Droit Constitutionnel. – Leon Duguit.

Introduction a l’etude du Droit Civil. – (Henri Capitant)

Reglamento para exp. y visa pasaportes.

Informe del Presidente al Congreso sept[iembre] [1] 937 a agost[o] [1] 938

Ley de Nacionalidad y Naturalización

Foreign Affairs an American Quarterly Review.

Diario Oficial 28 de Agos[to] [1]931 (Ley Fed[eral] del Trabajo)

Ley del Servicio Exterior. (1934)

Constitución Política de los E. U. Mexicanos.

Ley del Ser[vicio] Exterior. (en mimeografo)

Lista de Emb[ajadas] y Leg[aciones] de México.

×Clásicos Castellanos (100 volúmenes numerados de 1 al 100)

(VII)

× † María de Pereda. – Obras Completas.

× Santa Teresa de Jesús. Obras Completas.

× Juan Valera. – Obras Completas.

× Cervantes. – Obras Completas.

- × A. Palacios Valdés. – Obras escogidas.
- × Dostoyevski. – Obras completas. (1844-1870) 1er tomo.
- × Dostoyevski. – Obras completas (1844-1870) 2o tomo.
- × Quevedo. – Obras completas. – Verso.
- × Quevedo. – Obras completas. – Prosa
- × Calderón. – Obras completas. – Dramas.
- × Shakespeare. – [Obras completas]

Paris en 8 jours.

Paris par arrondissement.

- × A smaller classic dictionary.

La Biblia de Amiens. – John Ruskin.

El reposo de San Marcos. – John Ruskin.

Doy fe..... Un año de actuación en la España nacionalista.

- × Primer curso de inglés. – Saenz-Steinke.

Recuerdos de Italia.- E[milio] Castelar.

Voces de España. – (Breve Antología de Poetas Españoles).

Poemas Arboles. – Elías Nandino.

Derecho Diplomático. – Vidal y Saura.

Anexo III

Correspondence

MRS. PIOZZI AND REYNOLDS

TO THE EDITOR OF THE TIMES
Sir,—On Wednesday, May 8, 1916, and four following days (Sunday excepted), at 12 o'clock, Mr. Squibb sold the contents of Streatham Park, Surrey, "the genuine property of Mrs. Piozzi" (Squibb's office were in Saville-place, St. James's).

The first and second day's sale included the books and music, the third day, china, prints, pictures and miscellanea. On other days the furniture was sold.

The catalogue is exceedingly rare; and that is my excuse for quoting the following pictures in the library:—

- Portraits by Sir Joshua Reynolds. Lot. 26 Lord Stanley, £36 15s. 27 Lord Lyttelton, £22 5s. Lyttelton. 28 Mrs. Piozzi and Daughter, £81 18s. 29 Anne Murray, £102 18s. 30 Oliver Goldsmith, £120 7s. 31 Sir Joshua Reynolds, £120 2s. 32 Sir Robert Chambers, £26. 33 David Garrick, £183 15s. Dr. Burney. 34 Mrs. Dixon, £124 10s. 35 Mr. Barrett, £68 2s. 36 Dr. Burney, £81. Dr. Burney. 37 Edmund Burke, £124 10s. Titian, £27 10s. 38 Dr. Johnson, £278. 39 Portrait of Mrs. Piozzi, Titian, £27 10s.

These prices are marked in pencil in the copy before me, which belonged to William Henry Miller, the founder of the Britwell Court Library. FRANK MARSHAM.

All these portraits by Sir Joshua are duly recorded under the respective names in Graves and Croxall's "History of the Works of Sir Joshua Reynolds, P.R.A.," and their various owners traced until the attribution is complete and correct. It is nevertheless interesting to have the list sent by Mr. Marsham, but the prices he gives differ in some cases from those recorded in Graves and Croxall. The Dr. Burney mentioned as the buyer of the Garrick and Burney portraits was the son of Sir Joshua's sister.

BURNS AND REUDEL

Sir,—In your interesting letter, published in The Times Literary Supplement of September 6, 1928, on page 632, Mr. Fettes points out that three years before publishing his poem "Sae Par Ava" Burns had the opportunity of studying the Proverbia original in the Gentlemen's Magazine of 1780, although Mr. Burns adds, whether he was able to construe the language without assistance may occasion some doubt. That this is a much more likely quarter to have supplied Burns with his source than Nostrodamus's "Les six poemes precedes de 1575" is obvious. But it remains to be added that Gray's authority, Croxall's "Vie de plus celebres poetes provençaux" contained in his "Fables des langues poësies," is merely a translation of the work of Nostrodamus. On pp. 12 and 13 of Vol. II, of the third edition of the "Fables" (Venice, 1780) we find Nostrodamus's incomplete and corrupt text of "Les six poemes precedes" with an Italian translation added, and the Gentlemen's Magazine reprints one more, after Croxall's, the text of Nostrodamus. Whoever looked Burns in construing the old text presumably went back to Croxall's work. The text in the Gentlemen's Magazine is not an absolutely accurate reprint from Croxall's, but contains several sad misprints. Ecco in stanza 2, l. 1, it has

Dico, que se tuo quatu veni & vaxi instead of Croxall's

Dico, que se tuo quatu veni & vaxi To the letter and its Italian rendering

Dico, che se tuo quatu veni & vaxi corresponds Burns's

These lines of "things Make art" There are some fairly recent translations of the whole or the greater part of Janine Bude's poem into English verse, namely, one by Justin H. Smith in The Transatlantic Home, Vol. II., 1909, p. 209, and another by Miss Barbara Smythe in The Dublin Poets, 1911, pp. 18 and 19; and the melody, according to Hervey's and Croxall's transcriptions, may be found in E. Lommatzsch's Provençalische Liederbuch, 1917, pp. 123-125.

Yours faithfully, E. G. W. BRANTNOR, Guelm, Adams-road, Cambridge.

QUESTIONS OF PROSE

Sir,—I was much interested to see in Mr. Herbert Read's letter in your issue of September 20 a definition of the sense in which he uses the term "rhythm"—a definition which I missed in his "English Prose Style." "Rhythm," says Mr. Read in replying to your review of this book, "is the space-time element in the form of poetry and prose." And I am the more interested in this statement because it seems to point in the direction of the definition of rhythm which I offered in my book entitled "What is Rhythm?" (1925) and to which I allude in the current number of the Classical Review (p. 125), where I maintain that theories of English verse based on syllabic-counting and the disposition of accents fail to account for departures from the normal number of syllables and the normal number and disposition of the accents because they exclude from view "the intervals of time which sense and the accents and the times of the syllables succeed and non-succeed." It is my hope, therefore, that Mr. Read and myself are fundamentally at one in our conceptions of rhythm. But may I suggest that what is wanted from him is a more explicit statement as to exactly what he means by "the space-time element" and how, if at all, it differs in poetry and in prose? I am sure that such a statement would be welcome to many of his readers; for the term "rhythm" is a confused term in his book. He speaks (p. 36) of rhythm as the very life of prose. Yet he has not so far told us exactly what he means by the term. I am, Sir, your obedient servant.

E. A. SONNENSCHEIN, 4, Non Hill-place, Herts.

Sir,—In your interesting leading article of September 13 your reviewer makes one point which seems to me of some importance, and which may easily be overlooked. He quotes the well-known passage from North's Discharge (Cromwell's speech to Audley), and follows it with the equally famous

version of Shakespeare, which he prints as prose. He observes that the version of Shakespeare is "a far better piece of prose than the original."

I make precisely the opposite observation. The prose of North is fine prose, the verse of Shakespeare is great poetry. And instead of prose, the verse of Shakespeare seems to me to be bad prose. As prose, it is difficult to grasp; as poetry, it is badly constructed. North's I find much superior—as prose.

What I think your reviewer, like many other people, has overlooked is this: that verse, whatever else it may or may not be, is itself a system of punctuation; the usual marks of punctuation themselves are differently employed. If your reviewer were right, the method ought to be reversible; so that some passages of great prose could be converted into fine verse; and I do not believe he can find an example.

Yours, T. S. ELIOT, 24, Russell-square, W.C.1.

Sir,—I am sorry indeed that I should have given occasion to Mr. Herbert Read to say that a quotation which I made from his book was "grossly misbrading" abuse of quotation. Let me assure him that if the abuse was gross and misbrading it was absolutely unintentional. I exerted myself to the utmost to understand his meaning, and nothing was further from my mind than a desire to score debating points. I was quite genuinely mistaken about his meaning; and I venture to think that my mistake was not wholly due to my own stupidity. I think, indeed, I know, having sought illumination from my friends—that others also will be mistaken.

And let me confess that even now, with Mr. Read's words before me, and his assurance that I am mistaken in my previous interpretation of them, I find it hard to extract any other meaning from them than that which I extracted before; and I find them just as difficult to reconcile with the distinction between prose and poetry drawn in his introduction.

Yours faithfully, THE REVIEWER.

FULKE GREVILLE, LORD BROOKE

Sir,—Mr. Ward, who deserves our gratitude for calling attention to the identity of the two poems, mistakes my aim. Being interested neither in Oxford nor in Greville personally, I am quite indifferent as to which, if either, of them wrote the verses. What I protest against is the attempt to make a profound mystery of the matter. I don't myself think that Nash's attribution carries very much weight, though, of course, the poem may be Greville's. But in the 1923 collection it is part and parcel of the "Earliest sequence" and if Greville found it lying about in Oxford's old house, he simply altered the names and appropriated it. That where the supposition leads me, perhaps it leads Mr. Ward to assigning all Greville's reputed works to Oxford. If so, his next move obviously is to discover the missing manuscripts and show that they are in Oxford's well-known hand. No doubt they have been hidden by some champions of orthodoxy, but the sad fact should come to light. Several of Court life has always been the pose of the literary courtier. It is traditional. Aeneas Silvius was eminently successful as a courtier and diplomatist, but, as Professor Morehead has lately reminded us, there are few lettered demagogues of Court life than his epistle De Curialium Maestris. Of course, Court poets adopted fanciful names for their mistresses, but as Mr. Ward instances, the adoption of such a commonplace name as Jean, except in a deliberately "rustic" poem?

I am, Sir, faithfully yours, W. W. GREGG.

A RITUAL MURDER

Sir,—In the Harleian MS. of the British Museum (A.9.25, No. 7) there is a document giving the story of a so-called Ritual Murder said to have been committed by Samuel, a Jew of Bristol, in adieu Henricus Regis Paris alterius Henrici—i.e. Henry I. This MS. is of historical importance because we have here an earlier record of the Blood Accusation in England than that hitherto known in the case of William of Norwich of 1144 (see Jessop and James, "The Life and Miracles of St. William of Norwich," Cambridge, 1896).

I am anxious to learn from any of your readers if they know where this MS. has been transcribed and translated. In the History of Bristol by J. Evans, p. 212, there is a note referring to this Harleian MS. as follows:—"We think it likely that the following portion of the 'Memoirs' will furnish a transcript and translation." Reference to the "Memoirs" of Bristol by the Rev. S. Mayor fails to find any allusion to the story of the Jew's crucifixion; but some student of Bristol history may be able to give me the desired information, as I am engaged in research work upon Jewish history in Bristol in the eleventh and twelfth centuries.

Yours sincerely, 28, Ballinacree, W.L.

STREET CHIES

Sir,—May I appeal to your readers for specimens of street cries from any part of the world? I am desirous of putting on permanent record any which, from peculiarity of pronunciation, recitation, and musical quality, are worthy of being recorded for our descendants. I have already a fairly large collection, some of which have been sent to me by kind correspondents, and some of which I have noted myself. I should like to have the cry itself, the musical notation and, as far as possible, some indication of the peculiarities of pronunciation. The musical notation may be in Tonic Sol-fa or in staff notation and the pronunciation should be in any recognised transcription, such as those of Sweet, Western, Seamus, the International Phonetic Association, &c. I shall be extremely grateful to any of your readers who are willing to help me.

Yours truly, G. NOEL-ADFIELD, Buntingford, Rock-road, Cambridge.

Messrs. Heinemann inform us that the "Memoirs of My Dead Life," referred to in our announcements last week as in preparation for the uniform edition of Mr. George Moore's works, was added to that edition on May 24.

A BOOK THAT SHOULD BE IN EVERY LIBRARY.

THE DELIGHT OF GREAT BOOKS

By JOHN ERSKINE Ready To-day, Demy 8vo, Price 8/6 net

Here is one of those companionable books to which we sit down with a feeling of pleasurable anticipation as to a long talk with a sympathetic friend. Beginning with three examples of the early days of English literature, "Canterbury Tales," Malory's "Morte d'Arthur," and Spenser's "Faerie Queene," Professor Erskine comes down the centuries to modern books like "The Ordinal of Richard Ferrel" and "Moby Dick"; and in each chapter he aims to illumine the point of view and purpose of the writer and to show how true to the eternal truths of human nature his work remains.

No lover of Books should miss reading THE DELIGHT OF GREAT BOOKS

ONE OF THE GREAT NOVELS OF ENGLISH LITERATURE.

THE WAY OF ALL FLESH

By SAMUEL BUTLER, author of "Erewhon"

A half-crown edition, printed on beautiful paper, and bound in gold lettering, will be on sale to-day at every good bookshop and bookstall throughout the kingdom. Half-crown editions of those famous books "Babbalanza," by Sinclair Lewis, and "Lummock," by Fannie Hurst, are also on sale everywhere to-day.

The Times on THE WAY OF ALL FLESH: "After reading it we hardly care to inspect some of the masterpieces of English fiction." Ask for Nash's 2/6 Edition (copyright)

THE BEST NEW NOVELS

A Selection

- THE LION TAMER (A splendid swift-moving romance) By E. M. Hall Author of "The Sheik"
THE SPIDER AND THE FLY (A novel that keeps one on the edge of expectancy all the time) By Olive Ardén Author of "Sisters in Heaven" (each edition) By J. S. Fletcher
THE DOUBLE CHANCE (One of the best mystery stories of the year) By Arthur Train By Rupert Grayson
SCARLET LIVERY (A thriller that really does thrill) Second edition By L. C. Oswald
AWAKENED FIRES (An intensely interesting novel) By Sterling Mackintosh
REPARATION (A powerful dramatic story) By George Gissing
THE HIG GARDEN (An exceptionally fine "society" novel) By E. M. Oddie
APRIL FOLLY (A first-class story) By Arthur Maurice
FOOLS AT FORTY (A most amusing novel) By E. Hamilton Moore
THE VIRGIN CROWNED (A masterpiece) By John Erskine
ADAM AND EVE (Fifth edition) By Mary Colman
NOTWITHSTANDING (The author of "Red Potage" at her best) Referee: "Surely Mr. Eveleigh Nash is the good genius of all good novel readers."

FAR MORE FASCINATING THAN FICTION.

GEORGE SAND AND HER LOVERS

By FRANCIS GRIBBLE Demy 8vo, illustrated, Price 12/6 net

Daily Mail: "Mr. Gribble has achieved singular success in his admirable biography. He has salted it with wit, and his insight is remarkable." Daily Telegraph: "Mr. Gribble has a remarkable tact, and an almost impeccable taste in the delineation of this kind of romance."

EVELEIGH NASH & GRAYSON, Publishers of Famous Books 148, STRAND, LONDON, W.C.2

The OUTLINE OF JEWISH HISTORY

By ? 15/- net

Here for the first time the whole story of the Jewish people, from the earliest period to the present day, is presented in one continuous narrative. The work of a young man who for the present desires to remain anonymous, this book will grip the attention of both Jew and Gentile.

A monument of historical research, it will be of untold value to the student and is yet so graphically written as to be of more than usual interest to the ordinary reader. We venture to predict that it will live to be accounted a worthy companion volume to the immortal Josephus.

THE EVANEARLE PRESS, 7 Barbican Court, LONDON, E.C.1. "The House to BOOK with."

FOR Advertisements of Bookellers' Catalogues, Literary Agents, and matters generally, relating to literary people, see back page of this Supplement.

Montrose by JOHN BUCHAN

In One Volume, with two illustrations and many maps 21/- net

"My aim has been to present a clear figure in its appropriate setting." MONTROSE NELSON

JOURNAL OF PHILOSOPHICAL STUDIES

- Leading Contents for October. VALUE—PRIMARILY A PSYCHOLOGICAL CONCEPTION Professor Mary Whiton Calkin
THE CONSUMPTION OF THE CONCEPT Professor William McDougall
THE MARRIAGE OF UNIVERALS C. R. C. Murray, M.A.
ETHICS, PSYCHOLOGY AND SCIENCE: Principal Alfred E. Garfield, M.A., D.D.
A CENTURY OF PHILOSOPHY AT UNIVERSITY COLLEGE, LONDON Professor G. Dawes Hicks, D.F.C.
THE PHILOSOPHY OF SOCIAL LIFE C. D. Dale Jones, M.A., D.L.S.
THE NON-EXISTENCE OF MATTER C. E. M. Joad, B.A.
Philosophical Society, New Books, Annual Meeting of the Institute: Addressed by J. D. B. H. H. Earl of Balfour, K.T., O.M., F.R.S. (2) Professor L. T. Hobhouse, B.A., LL.D., F.R.S. Correspondence: Institute Notices Price 2s. 6d. net. Annual Subscription 42s. net p. 256. MACMILLAN & CO., LTD., LONDON, W.C.2

Bibliografía

ACKROYD, Peter, *T. S. Eliot*, Traducción de Tedi López Mills, Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios), México, 1984.

ARNOLD, Matthew, *Essays in Criticism: Second Series*, edited by S. R. Littlewood, Macmillan, London, 1966.

ASIS, San Francisco de, “Florecillas de San Francisco y de sus compañeros y Consideraciones sobre las llagas”, ilustraciones de José Segrelles y José Benlliure, introducción, traducción y notas de Lázaro Iriarte, O. F. M. Cap. Texto tomado de: San Francisco de Asís. *Escritos. Biografías. Documentos de la época*, edición preparada por José Antonio Guerra, o.f.m., Biblioteca de Autores Cristianos (BAC 399), Madrid, 1998, 7ª edición (reimpresión), pp. 795-930, en:

<http://www.franciscanos.org/florecciones/menu.html>;

capítulo VIII:

<http://www.franciscanos.org/florecciones/florecciones02.htm> (consultado el jueves 5 de junio de 2008 a las 2:25 hs.).

BARNDOLLAR, David Phillip, *The Poetics of Complexity and the Modern Long Poem*, Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The University of Texas at Austin, 2004.

BAUDELAIRE, Charles, *L'Art Romantique: Littérature et Musique*, édition établie par Lloyd James Austin, GF Flammarion, Paris, 1968.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1992.

BREMOND, Henri, *La poesía pura: con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*, traducción de Julio Cortázar, Argos, Buenos Aires, c. 1947.

CANTÚ, Arturo, *En la red de cristal: Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*, Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2ª ed., México, 2005.

CHRISTOUT, Marie-Françoise, «La Mise-en-Scène au XXe siècle. Divers types de notations» *Documentation de Arts du Spectacle dans une Société en Mutation* en Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle (19^{ème} congrès International, Lisbonne 7-11 septembre 1991):

<http://www.sibmas.org/congresses/sibmas92/lisb15.htm> (consultado el 14 de agosto de 2008 a las 13:01 hs.)

CRUZ, San Juan de la, *El cántico espiritual. Según el manuscrito de las madres carmelitas de Jaén*, edición y notas de M. Martínez Burgos, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 55), Madrid, 1944.

CRUZ, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana: literatura colonial), vol. III, México, 2004 (1955).

CUESTA, Jorge, *Obras*, recopilación de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, edición de Miguel Capistrán, Jesús R. Martínez Malo, Víctor Peláez Cuesta y Luis Mario Schneider, Ediciones del Equilibrista, México, tomos I y II, 1994.

DAVIE, Donald, *Purity of Diction in English Verse and Articulate Energy*, Carcanet, Exeter, 2006 (*Purity of Diction in English Verse*, Chatto and Windus, 1952; *Articulate Energy*, Routledge & Kegan Paul, 1955).

DIEGO, Gerardo, *Obras completas: Poesía*. Edición preparada por Gerardo Diego, edición, introducción, cronología, bibliografía y notas de Francisco Javier Díez de Revenga, Aguilar, Madrid, tomo I, 1989.

DONOGHUE, Denis, *Words Alone: The Poet T. S. Eliot*, Yale University Press, New Haven, 2000.

ELIOT, T. S., *Collected Poems 1909-1962*, Faber and Faber, London, 1963.

ELIOT, T. S., *Four Quartets*, Faber and Faber, London, 1999 (1944).

ELIOT, T. S., *Inventions of the March Hare: Poems 1909-1917*, edited by Christopher Ricks, Harcourt Brace & Company, New York, 1996.

ELIOT, T. S., *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, London, 1957.

ELIOT, T. S., *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited by Frank Kermode, Faber and Faber, London, 1975.

ELIOT, T. S., *The Letters of T. S. Eliot*, volume I: 1898-1922, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego and New York, 1988.

ELIOT, T. S., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, Faber and Faber, 2nd ed., London, 1997.

ELIOT, T. S., *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, edited by Valerie Eliot, Harcourt Brace & Company, New York, 1927.

ELIOT, T. S., *To Criticize the Critic and Other Writings*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 1965.

ELIOT, T. S., *T. S. Eliot Reads: The Waste Land, Four Quartets, The Love song of J. Alfred Prufrock, and Other Poems*, Harper Collins Publishers (Caedmon Audio), New York, 1955 (2000).

EMERSON, Ralph, *Essays and Poems of Ralph Waldo Emerson*, introduction and notes by Peter Norberg, Barnes & Noble Classics, New York, 2004.

ESCALANTE, Evodio, *José Gorostiza: Entre la redención y la catástrofe*, Ediciones Casan Juan Pablos, México, 2001.

FRIEDRICH, Hugo, *Die Struktur der Modernen Lyrik: Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*, mit einem Nachwort von Jürgen v. Stackelberg, Rowohlt's Enzyklopädie / Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2006 (1956).

GALLUP, Donald, *T.S. Eliot: A Bibliography*, Faber & Faber Limited, London, 1969.

GARCÍA LORCA, Federico, *Prosa*, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), Madrid, 1969.

GARDNER, Helen, *The Art of T. S. Eliot*, Faber and Faber Limited, London, 1949.

GARDNER, Helen, *The Composition of Four Quartets*, Faber and Faber, London, 1978.

GASPAROV, M. L., *A History of European Versification*, translated by G. S. Smith and Marina Tarlinskaja, edited by G. S. Smith with Leofranc Holford-Strevens, Clarendon Press, London, 1996.

GELPÍ, Juan, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza: Estudio de una máscara poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.

GILI GAYA, Samuel, *Curso superior de sintaxis española*, Vox, 15^a ed., Barcelona, 1991.

GOETHE, Johann Wolfgang, *Italienische Reise*, Teil 2, November, 2000 [Etext #2405] This etext was prepared by Michael Pullen, globaltraveler5565@yahoo.com. Dieses Buch wurde uns freundlicherweise vom „Gutenberg Projekt-DE“ zur Verfügung gestellt. El proyecto puede ser encontrado en la dirección electrónica:
<http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/8itr210.txt> (consultado el 05 de diciembre de 2008 a las 14:00hs).

GOETHE, Juan Wolfgang, *Viaje a Italia*, traducido directamente del alemán por Fanny G. Garrido de Rodríguez Mourelo, Librería de la Viuda de Hernando y Ca., tomo II, Madrid, 1891.

GONZÁLEZ AKTORIES, Susana, *Muerte sin fin: Poema en fuga*, JGH Editores, México, 1997.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Obras: Poesía I*, El Colegio Nacional, 2^a ed., México, 1995.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Obras: Poesía II*, El Colegio Nacional, 2^a ed., México, 1995.

GOROSTIZA, José, *Epistolario (1918-1940)*, liminar de Guillermo Sheridan, edición y notas de Guillermo Sheridan, María Isabel Torre de Suárez y María Isabel González de la Fuente, Conaculta (Memorias Mexicanas), México, 1995.

GOROSTIZA, José, *Muerte sin fin*, UNAM (Voz viva de México) [disco con la voz del autor], con texto de Alí Chumacero, México, 1960.

GOROSTIZA, José, *Poesía completa*, nota y recopilación de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, 1996.

GOROSTIZA, José, *Poesía y poética*, edición crítica de Edelmira Ramírez, Colección Archivos, México, 1989.

GOROSTIZA, José, *Poesía y prosa*, editores Miguel Capistrán y Jaime Labastida, con la colaboración de Martha Gorostiza, Siglo XXI editores, México, 2007.

GOROSTIZA, José, *Prosa*, recopilación y notas de Miguel Capistrán, Conaculta (Lecturas mexicanas, tercera serie, 97), México, 1995.

GROSS, Harvey and Robert McDowell, *Sound and Form in Modern Poetry*, Ann Arbor Paperbacks / The University of Michigan Press, 2nd ed., Ann Arbor, 2000.

HARTMAN, Charles O., *Free Verse: An Essay on Prosody*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1980.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Ensayos*, edición crítica de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea, Conaculta (Colección Archivos, 35), México, 1988.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *La versificación irregular en la poesía castellana*, Imprenta de Jiménez y Molina / Publicaciones de la "Revista de filología española", Madrid, 1920.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Obra crítica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

HOBBSBAUM, Philip, *Metre, Rhythm and Verse Form*, Routledge (The New Critical Idiom), London, 1996.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Der Briefe des Lord Chandos. Erfundene Gespräche und Briefe*, Nachwort von Lorenz Jäger, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2002.

JAMES, Henry, *In the Cage & Other Tales*, Doubleday Anchor Books, New York, 1958.

KENNER, Hugh (ed.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Inc. / Englewood Cliffs, New Jersey, 1962.

KRAMER, Kenneth Paul, *Redeeming Time: T.S. Eliot's Four Quartets*, Cowley Publications, Lanham, Maryland, 2007.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, *Métrica española del siglo XX*, Editorial Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, 1969.

MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations*, avec une préface de E. M. Souffrin, Les Éditions de Mont-Blanc, Genève, 1943.

MANN, Thomas, *Der Zauberberg*, Fischer Verlag, 17. Auflage, Frankfurt am Main, 2004 (1924).

MANN, Thomas, *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner: Texte und Zeugnisse 1895-1955*, ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget, 2. Auflage, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2005.

MARTIN, Stoddard, *Wagner to "The Waste Land: A Study of the Relationship of Wagner to English Literature*, The Macmillan Press LTD, Hong Kong, 1982.

MATTHIESSEN, F. O., *The Achievement of T. S. Eliot: An Essay on the Nature of Poetry*, Oxford University Press, 2nd ed. revised and enlarged, New York, 1947.

MIRANDA, Ricardo, *El sonido de lo propio: José Rolón y su música*, Conaculta, México, 2007.

MONROE, Harriet (Dir.), *Poetry*, [facsimile edition]. Revista reproducida para *The Modernist Journals Project* por Brown University:
<http://dl.lib.brown.edu/pdfs/1201897921671875.pdf> (página consultada el 16 de Agosto de 2008 a las 20:07 hs.)

MOODY, A. D. (Ed.), *"The Waste Land" in Different Voices*, Edward Arnold, London, 1974.

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Los poetas en sus versos: Desde Jorge Manrique a García Lorca*, Editorial Ariel (Letras e ideas), Barcelona, 1982 (1973).

NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica Española: Reseña histórica y descriptiva*, Las Américas Publishing Company, 2^a ed., New York, 1966.

NOVO, Salvador, *Crónicas y artículos periodísticos. Viajes y ensayos II*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, 1999.

OLEA FRANCO, Rafael Olea y Anthony Stanton (Ed.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, El Colegio de México, México, 1994.

ORTEGA Y GASSET, José (Dir.), *Revista de Occidente*, [Edición facsimilar], tomo 1 – 53, Topos Verlag, Liechtenstein, 1977.

PARAÍSO, Isabel, *La métrica española en su contexto románico*, Arco/ Libros (Colección perspectivas), Madrid, 2000.

PATER, Walter, *The Renaissance*, introduction by Arthur Symons, Boni and Liveright, New York, 1919.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica (Lengua y estudios literarios), 3^a ed., México, 1972.

PESSOA, Fernando, *Poemas completos de Alberto Caeiro*, recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha, Presença (Leer Pessoa), Lisboa, 1994.

PLATÃO, *Ion*, introdução, tradução do grego e notas de Victor Jabouille, Editorial Inquérito (Clássicos Inquérito, 19), 3^a ed., Lisboa, 1999.

POE, Edgar A., *The Choice Works of Edgar Allan Poe: Poems, Stories, Essays*, introduction by Charles Baudelaire, Chatto & Windus, London, 1902.

POUND, Ezra, *Literary Essays of Ezra Pound*, edited with an introduction by T. S. Eliot, Oxford University Press, London, 1960 (Faber and Faber Limited, London, 1954).

POZO, Ivania, *La crítica del lenguaje en los poemas extensos de la poesía hispanoamericana (Huidobro, Gorostiza y Paz)*, Tesis [A dissertation submitted to the Graduate Faculty of Spanish in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy], The City University of New York, New York, 1977.

REICH, Willi (Hg.), *Gespräche mit Komponisten: Von Gluck bis zur Electronic*, Manesse Verlag, Zürich, 1965.

REYES, Alfonso, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, tomo XII, 1997 (1960).

REYES, Alfonso, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), tomo XIV, México, 1962.

REYES, Alfonso, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), México, tomo XXVI, 1993.

RICKS, Christopher, *The Force of Poetry*, Clarendon Press, New York, 1984.

RIVAS, Elías L. Rivas (Ed.), *Poesía Lírica del Siglo de Oro, Rei* (Letras Hispánicas), México, 1990.

RILKE, Rainer Maria, *Prosa*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, tomo III, 1966.

ROSENTHAL, M. L. y Sally M. Gall, *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*, Oxford University Press, New York, 1983.

RUBIN, Mordecai S., *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza. Análisis y comentario*, prólogo de Eugenio Florit, UNAM, México, 1966.

RUIZ ABREU, Álvaro (Selección y prólogo), *Crítica sin fin: José Gorostiza y sus críticos*, Conaculta, México, 2004.

SHELLEY, Percy Bysshe, *The Major Works*, edited with an introduction and notes by Zachary Leader and Michael O'Neill, Oxford University Press (Oxford World's Classics), Oxford, 2003.

SHERIDAN, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.

STEEL, Timothy, *Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt against Meter*, The University of Arkansas Press, Fayetteville / London, 1990.

STRAVINSKY, Igor, *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*, Harvard University Press, 12th printing, Cambridge, Mass., 1995 (1942).

SYMONS, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Kessinger Publishing's Rare Reprints [Revised edition, Copyright, 1919, by E. P. Dutton & Co., Inc. Copyright renewal, 1947, by Nona Hill], U.S.A., 1947.

BODET, Jaime Torres, *Obras escogidas*, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2^a ed., México, 1995.

TOUYA DE MARENNE, Eric, *Musique et poésie à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner: Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, L'Harmattan, Paris, 2005.

VALÉRY, Paul, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris, vol. I y II, 1957.

VILLAURRUTIA, Xavier, *Obras*, prólogo de Alí Chumacero, recopilación de textos por Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider, bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider, Fondo de Cultura Económica (Letras mexicanas), 2^a ed. aumentada, México, 1966.

WHITMAN, Walt, *Complete Poetry and Collected Prose*, Editor Kaplan Justin, Literary Classics from the United States, New York, 1982. Este texto está disponible en el Centro de textos electrónicos de la Librería de la Universidad de Virginia (Electronic Text Center, University of Virginia Library):

<http://historyofideas.org/etcbin/toccer-new2?id=WhiPro1.sgm&images=images/modeng&data=/texts/english/modeng/parsed&tag=public&part=all> (Página consultada el 19 de agosto de 2008 a las 12: 20 hs.)

WOOLF, Virginia, *The Letters of Virginia Woolf*. Volume III: 1923-1928, edited by Nihel Nicolson and Joanne Trautmann, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1977.

XIRAU, Ramón, *Tres poetas de la soledad*, Antigua Librería Robredo (México y lo mexicano, 19), México, 1955.

XIROS, John (Ed.), *T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*, Garland Publishing, Inc., New York, 2000.

Artículos en revistas:

HAXO, Henry E., "France and the Centenary of Goethe: A Bibliography" en *Modern Language Journal*, vol. 17, no. 8, May, 1933, pp. 592-599.

McHALE, Brian, "Telling Stories Again: On the Replenishment of Narrative in the Postmodernist Long Poem" en *The Yearbook of English Studies*, Vol. 30, Time and Narrative, 2000, p. 250-262.

TORRENS, James, "T. S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry" en *Comparative Literature*, Vol. 23, No. 1 (Winter, 1971), pp. 1-17.

HOWARTH, Herbert, "Eliot, Beethoven, and J. W. Sullivan", en *Comparative Literature*, Vol. 9, No. 4 (Autumn, 1957), pp. 322-332.

REES, Thomas R., "The Orchestration of Meaning in T. S. Eliot's Four Quartets" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 1 (Autumn, 1969), pp. 63-69.

HOUGHTON, R. L., "Eliot's First Quartet" en *The Cambridge Quarterly*, vol. 18, no. 3, 1989, p. 240.

SABANEEV, L. and S. W. Pring, "Remarks on the Leit-Motif" en *Music & Letters*, vol. 13, no. 2 (April, 1932), p. 206.

Libros citados pertenecientes a la biblioteca de Gorostiza:

BLAKE, William, *Poems of William Blake*, edited by William Butler Yeats, Boni and Liveright Publishers, New York, s/f.

BRAITHWAITE, William Stanley (ed.), *The Book of Elizabethan Verse*, chosen and edited with notes of William Stanley Braithwaite, with an introduction by Thomas Wentworth Higginson, Boston, Herbert B. Turner & Co., 2^a ed., 1907.

BROWNING, Robert, *The Poems of Robert Browning*, with an introduction by Arthur Waugh, Everyman's Library edited by Ernest Rhys, London: J. M. Rent & Sons LTD / N.Y.: E. P. Dutton & Co., vol. I, s/f.

BROWNING, Robert, *The Poems of Robert Browning*, Thomas Y. Crowell Company Publishers, New York, 1896.

CASTRO LEAL, Antoni, Manuel Toussaint y Ritter y Alberto Vázquez del Mercado (comp.) *Las cien mejores poesías (líricas) de México*, Porrúa Hermanos, México, 1914.

GANTILLON, Simón, *Maya*, traducción y prólogo de José Gorostiza, Cultura, México, 1930.

GARCÍA LORCA, Federico, *Libro de poemas*, Imprenta Maroto, Madrid, 1921.

GARCÍA LORCA, Federico, *Primer romancero gitano 1924-1927*, Revista de Occidente, Madrid, 1928.

- GARCÍA LORCA, Federico, *Poema del cante jondo*, Ediciones Ulises, Madrid, 1931.
- GOETHE, *Penas del joven Werther*, Revista de Occidente, Madrid, 1932.
- GIDE, André, *L'école des femmes*, nouvelle édition augmentée du supplément Robert, Nouvelle Revue Française, Paris, 1930.
- JÜNGEMANN, Guillermo, *Antología universal de los mayores genios literarios*, B. Herder librero-editor, Friburgo de Brisgovia (Alemania), 1910.
- LEÓN, Fray Luis de, *Los nombres de Cristo*, edición, prólogo y notas de Enrique de Mesa, Casa editorial Calleja, Madrid, Tomo I, 1917.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Al Son del Corazón. Poemas*, Talleres tipográficos de Alfredo del Bosque, México, 1932.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *El don de Febrero y otras prosas*, prólogo y recopilación de Elena Molina Ortega, Imprenta Universitaria, México, 1952.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *La sangre devota*, Ediciones R. Loera y Chávez, México, 1941.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *La suave Patria*, comentario final de Francisco Monterde, grabados en madera de Julio Prieto, Imprenta Universitaria, México, 1944.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón, *Obras Completas*, Editorial Nueva España (Colección Atenea), México, 1944.
- MANN, Thomas, *La montaña mágica*, traducción de Mario Verdaguer, Círculo de lectores, Barcelona, 1969, vol. I y II.
- MAUROIS, André, *La conversación*, traducción de José Gorostiza, Ediciones "La Razón", México, 1931.
- NERUDA, Pablo, Gustavo Ortiz Hernán y Guillermo Atías, *Presencia de Ramón López Velarde en Chile*, talleres de la Editorial Universitaria, Santiago, 1963.
- SUPERVILLE, Jules, *Gravitations: poèmes*, deuxième édition, Nouvelle Revue Française, Paris, 1925.
- SYMONS, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, Kessinger Publishing's Rare Reprints [Revised edition, Copyright, 1919, by E. P. Dutton & Co., Inc., Copyright renewal, 1947, by Nona Hill], U.S.A.
- TERESA DE ÁVILA, Santa, *Las moradas*, introducción de Tomás Navarro Tomás, Clásicos Castellanos/ Ediciones de La lectura, Madrid, 1910.
- URBINA, Luis G., *La vida literaria de México*, Imprenta Sáez Hermanos, Madrid, 1917.

VALÉRY, Paul, *Introducción a la poética*, traducción de Ricardo de Alcázar (Florisel), Ediciones de la Nueva Voz, México, 1938.

VALÉRY, Paul, *La Jeune Parque*, Gallimard, Paris, 1927.

VALÉRY, Paul, *L'idée fixe*, Gallimard, Paris, 1934.

VALÉRY, Paul, *Literatura*, traducción de Ricardo de Alcázar, Edición íntima, México, 1933.

VILLAURRUTIA, Xavier, *Cartas Inéditas*, con anotaciones de Eduardo Luquín, talleres de la Imprenta Arana, México, 1970.