



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

POÉTICA EN *MUERTE SIN FIN*

Análisis de la metáfora, la imagen y el oxímoron como procedimientos de
indeterminación y renovación del sentido en el discurso literario

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS
PRESENTA
JANET HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

ASESORA:
DRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES



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.

Esta tesis se la dedico a todos
mis seres queridos.

Sin el apoyo y cariño de mis
padres, tíos y hermanos, no sería lo
que soy.

Sin las enseñanzas de mis
queridos profesores, éste no sería
mi presente.

Sin la paciencia de quien me
ama, difícilmente tendría
esperanza en el devenir.

A todos ustedes, gracias.

Índice

Introducción-----	IX
1. Complejidad interpretativa de <i>Muerte sin fin</i> -----	1
1.1. Filosofía, teología y metafísica como enfoques de estudio-----	1
1.2. <i>Muerte sin fin</i> desde la teoría de la indeterminación literaria-----	8
1.3. Relaciones semánticas-----	13
2. Recursos de indeterminación: metáfora, imagen y oxímoron-----	21
2.1. La metáfora-----	21
2.1.1. La metáfora en <i>Muerte sin fin</i> -----	25
2.1.2. Metáforas del elemento “vaso”-----	25
2.1.3. Metáforas del elemento “agua”-----	36
2.1.4. Metáforas de “inteligencia”-----	44
2.1.5. Renovación de sentido en el enunciado metafórico-----	48
2.2. Imagen-----	50
2.2.1. Imágenes en <i>Muerte sin fin</i> : el tema de la muerte-----	56
2.2.2. Las imágenes, constructoras de sentido-----	78
2.3. Oxímoron-----	80
2.3.1 Perspectivas: el yo poético ante el oxímoron-----	83
2.3.2 Ironía y oxímoron: acto ilocucionario-----	89
2.3.3 <i>Muerte sin fin</i> como oxímoron-----	94
2.3.4. Oxímoron, posibilitador de ironía y renovación semántica-----	107
3. Propuesta de lectura: existencia y poética en <i>Muerte sin fin</i> -----	110
3.1. El tema de la poesía ante la diversidad interpretativa-----	110

3.1.1. Fábula de <i>Muerte sin fin</i> -----	113
3.1.2. La lectura interpretativa-----	115
3.2 <i>Muerte sin fin</i> : una poética como clave de lectura-----	116
3.2.1. El papel de la inteligencia en <i>Muerte sin fin</i> -----	117
3.2.2. Identificación y poético-agua-----	119
3.2.3. Correspondencia vaso-divinidad-----	124
3.2.4. El sueño de la creación-----	129
3.2.5. El egoísmo de la inteligencia-----	134
3.2.6. El ahogo del agua-----	137
3.2.7. Fugacidad de la poesía-----	140
3.2.8. La soledad del vaso-----	144
3.2.9. La fugacidad de la forma-----	149
3.2.10. Regreso al origen de los orígenes-----	155
3.2.11. Elección de la existencia fugaz-----	170
3.2.12. Elección de la poesía-----	174
Conclusiones-----	XV
Bibliografía-----	XXI

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar *Muerte sin fin* de José Gorostiza. También se hace una propuesta interpretativa que considera este poema como una poética y una reflexión de la existencia del hombre. El interés por esta obra ha surgido por su importancia en el mundo de las letras, así como por la complejidad que la caracteriza. Se han hecho diversas interpretaciones sobre este poema. En su ensayo “De *Muerte sin fin*”, José Emilio Pacheco alude a las varias perspectivas desde donde se ha tratado de dar luz al significado y sentido de la composición poética:

El agua que toma forma *por el rigor del vaso que la aclara* significa, para muchos, la existencia, o el espíritu o la palabra. El vaso puede ser símbolo del tiempo, la muerte, la conciencia y la forma. Si los más optimistas han visto sólo la negación de la poesía en *Muerte sin fin*, para otros lo que niega el poema es la misma vida¹

Este trabajo analiza diversas características del poema que explican su variabilidad interpretativa, igualmente se propone una lectura donde los temas de la fugacidad de la poesía, y la existencia son un eje fundamental. La tesis está dividida en tres capítulos. El primero busca dar un panorama general sobre los estudios dedicados a *Muerte sin fin*. También se hace el planteamiento teórico desde el que se analizará el poema, y se remarca la polisemia de algunas predicaciones importantes. En el segundo capítulo, se hace el análisis de la metáfora, la imagen y el oxímoron en *Muerte sin fin*. Los tres recursos poéticos han sido considerados como renovadores de sentido polisémicos, puntos de indeterminación que atiende el lector para construir su lectura. El tercer capítulo es una propuesta de lectura de todo el poema. Se plantea que uno de los temas fundamentales del texto es la fugacidad de la poesía. El tema de la poesía y la propia

¹ Álvaro Ruiz Abreu (selec.) *Crítica sin fin*, p. 83.

existencia se presentan estrechamente relacionados. Al hallarse una justificación de la vida breve, se reconoce la validez de la creación poética.

El marco que guía el análisis es la teoría de la indeterminación literaria de Wolfgang Iser. Se ha considerado como adecuado este planteamiento teórico por varias razones. Esta teoría considera al lector como un participante activo que va construyendo la lectura. Propone que el texto, al no tener como referencia directa el mundo real, no está determinado completamente. Los puntos de indeterminación generados por ello, son “normalizados” por el lector, a partir de las relaciones que establece en su lectura. Aquí se plantea que tanto la metáfora como la imagen y el oxímoron son puntos de indeterminación. Y que a partir de las relaciones y síntesis que el lector establece conforme avanza en su lectura, genera su propia comprensión e interpretación del texto.

La teoría de la indeterminación de Iser se compagina muy bien con la polisemia característica de las predicaciones del poema. Al ser polisémicos elementos como vaso, agua y vaso de agua, y al ser elementos modificados por los recursos poéticos (metáfora, imagen y oxímoron), es mayor la complejidad de sentidos en el poema. Si el lector se encuentra con estas estrategias, es justificable que exista la variabilidad interpretativa. También cobra sentido que el poeta se haya valido de estos recursos, cuando se piensa que una de las principales búsquedas de *Muerte sin fin* es la renovación semántica.

Los recursos poéticos analizados tienen en común que son puntos de indeterminación. En la metáfora es necesario un desciframiento que logre conjuntar los contextos dispares (foco y marco, sentido literal y sentido figurado). Al encontrarle sentido (desde las significaciones implícitas), el lector podrá comprender la metáfora y continuar haciendo relaciones y síntesis. En la imagen se parte de una representación mental, el lector busca la coherencia semántica entre la representación y el resto del

poema. Es decir, a partir de algo conocido —o imaginado— se busca la pertinencia en el discurso. Un punto importante en la imagen es reflexionar sobre el hecho de que cierta imagen y no otra haya sido usada por el escritor. Este recurso también conlleva significaciones implícitas que son descubiertas por el lector. En el oxímoron se busca una conciliación de los contrarios. En el caso de *Muerte sin fin*, dos usos del oxímoron son la comunicación de conceptos complejos y la creación de la ironía. Es un punto de indeterminación porque será a partir de las relaciones que se vayan estableciendo, que el lector logre conciliar los opuestos y resignificar el oxímoron.

Teniendo como base el análisis de los posibles sentidos de los recursos poéticos, se hace una propuesta de lectura. En ésta se expone básicamente que *Muerte sin fin* reflexiona sobre la existencia y busca su justificación. En el poema se plantea un mundo donde la muerte parece un fin en sí mismo, y la existencia está llena de torturas, el yo poético de *Muerte sin fin* busca un sentido diferente. En la segunda parte del poema, por medio del sueño de la forma, el poeta propone otro tipo de muerte, una muerte donde, además del dolor, exista el placer: “la forma da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso” (VIII, vv. 59-60). De la misma manera, aunque el poema sea fugaz, temporal por su determinación formal, el poeta le da vida porque su instante de existencia basta para justificarlo. La forma poética sueña aunque sepa de su inminente muerte.

El tema de la poesía no puede dejarse de lado, sobre todo si se piensa que en su primera edición, el subtítulo de *Muerte sin fin* fue *Poesía*. Este tema fue una preocupación constante de José Gorostiza, y se puede constatar en textos como “Notas sobre poesía” o “El Premio Nacional de Letras de 1968”. Particularmente las cuestiones de la fugacidad de la poesía y la valoración del poema, son preocupaciones fundamentales en la escritura del poeta. No es gratuito que Octavio Paz considere

Muerte sin fin como un texto sobre la temporalidad: “es el poema de lo temporal, como su nombre mismo lo proclama”.² Consciente de la no permanencia del poema en el gusto de los lectores, Gorostiza propone escribir:

Porque la poesía —no la increada, no, la que ya se contaminó de vida— ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela [...] Todas estas cosas, el poeta no tiene por qué saberlas y, si las sabe, no tiene para qué recordarlas. La conciencia histórica asesinaría a la musa dentro de él [...] El poeta puede [...] sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía³

En *Muerte sin fin* hay igualmente una reflexión sobre la poesía. En la sección sexta, varios elementos ingresan a la imagen posibilitada por el vaso de agua, conscientes de que padecerán “una muerte / gratuita y prematura, pero bella”. El mismo poema de Gorostiza es la prueba de que el poeta ha decidido escribir; la justificación es la muerte derivada de la vida que se disfruta. Esta muerte está metaforizada en la figura del Diablo, “una ciega alegría, / un hambre de consumir / el aire que se respira” (X, vv. 16-18).

Como se podrá notar, esta tesis tiene dos ejes con los que se busca esclarecer el poema. Uno donde la estructura del texto estudiado (marcada por la indeterminación) permitirá vislumbrar que cada lectura hace una renovación del poema, vuelve a crear el texto con una comprensión distinta. Otro, donde se hace una interpretación que propone que el instante de vida del poema justifica su existencia. Aunque fugaz, el instante salva la repetición vida-muerte. Si se piensa en la estructura y las posibilidades de renovación semántica de *Muerte sin fin*, su escritura marcada por la indeterminación, se encontrará que la existencia de este poema se justifica con cada nueva lectura. En cada lector, el poema encontrará otra vida y otra muerte, vida marcada por su fugacidad y su instante de existencia. Por ello, uno de los objetivos de esta tesis es dilucidar algunos

² Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 89.

³ José Gorostiza, “Notas sobre poesía” en *Poesía y poética*, p. 152.

mecanismos presentes en *Muerte sin fin*, estrategias que enriquecen la semántica del texto. Además de que se pretende dar claridad a algunos pasajes fundamentales del poema, para comprender, con mayor profundidad, el texto en su conjunto. Se espera con este trabajo, dar un poco de transparencia a uno de los poemas fundamentales de la poesía mexicana.⁴

⁴ La versión de *Muerte sin fin* usada en esta tesis fue tomada de la edición crítica coordinada por Edelmira Ramírez, *Poesía y Poética*. En esta edición, se divide el poema en diez secciones, y cada una recomienza la numeración de los versos. Por ello, cada cita de versos contiene el número de sección al que pertenecen.

1. Complejidad interpretativa de *Muerte sin fin*

Algunos estudiosos se han acercado al poema de José Gorostiza (1901-1973) y han enriquecido su mundo interpretativo. Casi todos intentan hacer una propuesta interpretativa, es decir, una propuesta que vaya más allá de la descripción, exposición o el recuento de anécdotas sobre los Contemporáneos. Sin embargo, son distintos los enfoques usados por cada estudioso.

1.1. Filosofía, teología y metafísica como enfoques de estudio

Puede encontrarse algunos estudios filosóficos como el de Humberto Martínez en “Hacia lo no dicho en Gorostiza” (1988) o el de Emma Godoy en *Sombras de magia* (1968); estudios que relacionan la obra con posibles intertextos o disciplinas: la obra de Paul Valéry¹ y T. S. Eliot,² la Biblia, la cábala, el gnosticismo; estudios que se enfocan en la forma, en la estructura, del poema como el de Beatriz Garza Cuarón, “Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin* de José Gorostiza” (1975).

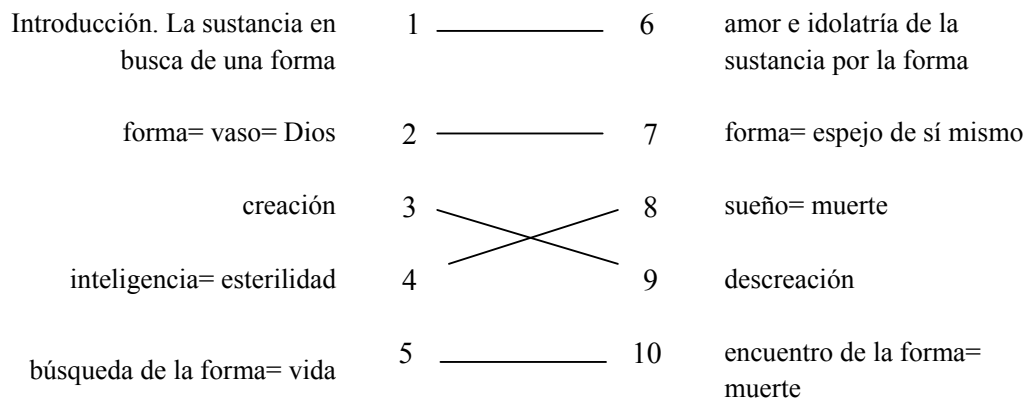
Los análisis de *Muerte sin fin* (1939) centrados en la obra en sí, y no en el contexto o vida del autor, son diversos porque estudian posibles intertextos, estructura, semántica del poema, etcétera. Por ejemplo, Mónica Mansour relaciona el poema con

¹ Juan Gelpí piensa los postulados de Valéry como el germen de *Muerte sin fin*: “Gorostiza, a diferencia de Ortiz de Montellano, adopta una actitud más rica y ambigua frente a los postulados de Valéry: no los ataca fielmente, pero se sirve de ellos y encuentra en ellos, a su modo, el núcleo generador de *Muerte sin fin*, sobre todo en lo que se refiere a la lógica del delirio que organiza su poema extenso”, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*, p. 150.

² Evodio Escalante relaciona las teorías de la impersonalidad del poeta, de Eliot, con la escritura de los versos de Gorostiza. En *Muerte sin fin*, el yo lírico pasaría de su individualidad a la impersonalidad que permitiría mirar el universo, por el desapego del cuerpo y sus determinaciones. *Vid.* “En la tierra de Eliot” y “El relámpago del reconocimiento”, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*.

algunos pasajes del *Zohar*.³ En su análisis concluye que “Muchas de las metáforas utilizadas en *Muerte sin fin* provienen del Antiguo Testamento, sobre todo del Libro de la *Sabiduría* y los *Proverbios* de Salomón, los *Salmos* de David y el *Génesis*, así como de la Cábala (el *Zohar*, Libro del Resplandor, y el *Sefer Yetzirá*, Libro de la Creación)”.⁴ Rubín Mondercari ha establecido conexiones entre el poema y el budismo, por ejemplo, la necesidad recíproca entre forma y sustancia la relaciona con las palabras de Buda cuando dice que la forma tiende a la destrucción y es transitoria,⁵ también con lo dicho por Chuang-Tse: la forma sin sustancia (Tao) no puede existir, la existencia sin forma no es posible;⁶ el escenario de la nada sería el nirvana budista, “el estado sin sensación”.⁷

De la estructura se ha ocupado Garza Cuarón; dividió el poema en dos grandes partes (como tradicionalmente se hace), la primera correspondería a la creación del universo, y la segunda a su destrucción. A su vez cada parte está dividida en cinco y cada subdivisión se relaciona semánticamente con una de la otra parte (creación-destrucción); propone el siguiente esquema:⁸



³ Mónica Mansour, “El diablo y la poesía contra el tiempo” en José Gorostiza, *Poesía y Poética*.

⁴ *Ibidem*, p. 251.

⁵ Vid. Mordecai S. Rubín, *Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, p. 168.

⁶ *Ibidem*, p. 169.

⁷ *Idem*

⁸ Vid. Beatriz Garza Cuarón, “Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin* de José Gorostiza” en Mora Sánchez, Blanca *et al.*, *Deslindes literarios*, p. 88.

La autora hace evidente el paralelismo entre los temas tratados en cada sección y el sistema de oposiciones del poema: “la construcción frente a la destrucción, el descubrirse en la fusión de la forma y la sustancia, frente a la muerte que produce esta fusión; la conciencia de ser que produce la inteligencia, frente al sueño estéril que produce la muerte”.⁹

Juan Gelpí también señaló una posible estructura del poema, la del delirio: “No se ha explorado lo suficiente el hecho de que el poema se constituye siguiendo la dinámica del delirio”.¹⁰ Para él, en la obra están en constante dialéctica el rigor y la pasión, elementos que buscan llegar a un equilibrio. El rigor lo representa la forma (abstracta o poética), y la pasión es la “fuerza” que le proporciona dinamismo: “La pasión no debe entenderse... como sinónimo de inspiración, de aliento lírico o divino, sino más bien como burla, como manera de borrar la forma y la formalidad”,¹¹ esta pasión se manifiesta, por ejemplo, cuando el poema no es solemne al referirse a Dios: “El burlarse de ese logos equivale a transgredir el patrón o ley, equivale a apasionarlo”.¹²

Otra propuesta sobre la estructura del poema la hace Alberto Cantú. A las diez partes del poema (ocho cantos —C— y dos canciones) les encuentra una construcción similar:¹³

Primera parte		Segunda parte	
C1	introd. a todo	C6	introd. a la 2ª
C1	introd. a la 1ª	C7 a C9	desarrollo
C2 a C4	desarrollo	C9	final de la 2ª
C4	final de la 1ª	C9	final de todo

⁹ *Ibidem*, p. 87.

¹⁰ Juan Gelpí, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*, p. 143.

¹¹ *Ibidem*, p. 155.

¹² *Ibid.*, 179.

¹³ *Vid.* Alberto Cantú, *En la red de cristal*, p. 212.

La canción de cada parte representaría un fin en anticlímax: “funcionan como anticlímax para descender del tono exaltado y terrible de los finales en los cantos cuarto y noveno”.¹⁴ También ha dividido cada canto y cada canción en líneas argumentales con las que se busca esclarecer el desarrollo del poema, por ejemplo, el canto primero tendría tres líneas argumentales:¹⁵

1.1 El hombre se reconoce en el agua sin forma (1 a 9)

1.2 El agua toma forma en el vaso (20 a 37)

1.3 El vaso le da forma al agua (38 a 49)

Un análisis que también se centra en la estructura es el de “*Muerte sin fin*” y *la música* (1990) de Susana González Aktories. Propone que tiene una estructura de fuga doble (fuga y contrafuga): “MSF se trata de una fuga y una contrafuga a dos voces”.¹⁶ El tema sería el agua; los contratemas, el vaso (forma) y la inteligencia —el tema es una isotopía: “Los pentagramas en la poesía abarcarían todos los campos de ideas en los que se mueve el poema. Y una ‘voz’ podría compararse con un campo isotópico determinado”—.¹⁷ Un punto notable de su estudio es que a ciertos conceptos los nombra “complementos” del tema o contratema, que completan o enriquecen la idea del tema y contratemas, por ejemplo, Dios, el Hombre, el tiempo, los sentidos. Tema, contratemas, complementos y respuestas (“imitación del tema”)¹⁸ se unen y se separan en todo el poema y se crean cadencias, *stretti*, etc.; es decir, las ideas se van entrelazando y establecen relaciones que ayudan a localizar ciertos significados del poema.

Varios son los estudios más centrados en la semántica del texto. Agustín Romeo Tello encuentra en el poema la supremacía de la inteligencia sobre toda la existencia,

¹⁴ *Ibidem*, p. 232.

¹⁵ *Vid. Ibidem*, p. 69.

¹⁶ Susana González Aktories, “*Muerte sin fin*” y *la música*, pp. 49-50.

¹⁷ *Ibidem*, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

incluido Dios: “La inteligencia anunció que en ella estaba el ser y en *Muerte sin fin* esto se convierte en verdad absoluta, pues todos los seres, dios incluso, tienen posibilidad de no ser, de morir esa destrucción que los lleva a la nada”.¹⁹ En su análisis interpretativo explica que Dios muere por su ingenuidad y poca inteligencia, lo que provoca un cambio en la temporalidad: se pasa de un tiempo circular a uno lineal porque se rompe la unión Dios-inteligencia y, por tanto, los movimientos cíclicos como el de la vida y la muerte; se pasa al tiempo simultáneo de la destrucción: “pasa de la idea del tiempo circular a la de la línea recta, y lo que sucede en esta nueva modalidad cronológica será de una duración bastante breve, por lo cual el poeta echa mano de la simultaneidad”.²⁰ Al último lo único que queda es la inteligencia, ente atemporal.

Para Mónica Mansour el tema de *Muerte sin fin* es la relación entre forma y sustancia metaforizada en un vaso de agua. La inteligencia es la única capaz de dar forma a la sustancia, pero no crea porque está sola y necesita de la sabiduría y la luz divina: “La unión de estas dos [sabiduría e inteligencia], mediante la luz divina, da lugar a la creación”.²¹ Sin embargo, con el sueño de Dios hay un proceso de creación y descreación eterno,²² y este proceso es inevitable porque vaso y agua buscan la fusión para llegar a la luz (alegría), y, a la vez, gozo y delicia son sinónimos de muerte: “el gozo y la delicia son la no creación, es decir, la muerte”.²³

Andrew Peter Debicki propone que el poema es “un intento de presentar una interpretación total de significados fundamentales... culmina una búsqueda más intensa de la universalidad”.²⁴ En la primera parte se representaría la búsqueda del hombre (agua) de un orden permanente que lo salve de la muerte (vaso), búsqueda realizada por

¹⁹ Agustín Romeo Tello Garrido, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, p. 19.

²⁰ *Ibidem*, p. 69.

²¹ Mónica Mansour, “El diablo y la poesía contra el tiempo” en José Gorostiza, *Poesía y Poética*, p. 234.

²² *Vid. Ibidem*, p. 241.

²³ *Ibid.*, p. 245.

²⁴ Andrew Peter Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 61.

medio del pensamiento —la inteligencia sería parte de la realidad, no divina: “no puede separarse del sistema y elevarse sobre él”²⁵—. La segunda parte hablaría sobre la misma búsqueda pero por medio de la experiencia y la realidad.²⁶ El fracaso del hombre al no encontrar un orden perfecto tiene como resultado la destrucción: “en el momento en que negamos el poder formador, tenemos que negar también cualquier orden en el mundo”.²⁷ Al último, el diablo se le presenta al hombre y esto representa una vida ya sin indagación y sólo con el deseo de “recrearse con placeres puramente fisiológicos”.²⁸

Para Evodio Escalante, en el poema hay un “carácter regresivo que conduce a todos los entes del universo hacia su fuente primera”.²⁹ Las principales características del personaje, mostradas desde el inicio, son el aburrimiento, la angustia y la desesperación. En el momento en que se descubre en el agua, el personaje, por medio de la impersonalidad, escaparía de la cárcel del yo y podría iniciar un “periplo impersonal por el universo”.³⁰ En la primera parte habría una victoria intelectual, mas no real, una unión entre la inteligencia finita con la infinita. En la segunda parte, se llegaría a la “comunidad cósmica” de los seres con su origen.

Para Emma Godoy, el tema es filosófico y religioso. El poema expresaría un panteísmo donde todo lo creado está constituido por la materia divina. Todo lo existente sería parte de la divinidad. El agua sería “Dios Padre, materia prima. Lo indeterminado, incualificado, infinito”.³¹ Y el agua sería “la esencia o forma. El acto que determina a la materia lo que la cosa es: lo que la hace ser esto y no lo otro”.³² Todo terminaría en la

²⁵ *Ibidem*, p. 76.

²⁶ *Cf. Ibid.*, p. 88.

²⁷ *Ibid.* p. 98.

²⁸ *Ibid.*, p. 111.

²⁹ Evodio Escalante, *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*, p. 188.

³⁰ *Ibidem*, p. 165.

³¹ Emma Godoy, *Sombras de magia*, p. 23

³² *Idem*

destrucción de la forma y en una divinidad sola y llorosa. El responsable de esta construcción de la nada sería la figura del diablo.³³

Juan Pellicer propone considerar al vaso y al agua como representaciones de significante y significado.³⁴ Y, aunque no profundiza en ello, propone ver la creación y la descreación como parte de una metapoética: “creación y descreación, vida y muerte reflejadas cada una en el espejo de la otra [...] Poética del poema vertebrada a lo largo del instante perpetuo en que se adecuan puntualmente la sustancia y la forma, el significado y el significante”.³⁵

Como puede notarse, existe una diversidad de interpretaciones de *Muerte sin fin*, hecho no extraño si se tiene en cuenta que un mismo texto es leído de varias maneras por los lectores. El acto de lectura está rodeado de elementos importantes: posición histórica o contextual del lector y del autor, horizonte de expectativas de los lectores, conocimientos previos de quien se enfrenta al texto... Asimismo, las distintas interpretaciones de la obra se caracterizan por analizar ciertos sentidos del texto y no otros, es decir, las interpretaciones ponen en evidencia que un texto literario puede tener varios sentidos. El autor usa distintas estrategias para crear nuevos sentidos, y es el lector quien “escoge” la ruta interpretativa que seguirá. En los siguientes apartados se usará lo que podría considerarse una teoría de la indeterminación literaria para explicar ciertos mecanismos que hacen posible la polisemia de *Muerte sin fin*. Además, se analizarán puntualmente algunos elementos del poema, lo que permitirá argumentar y esclarecer puntos interpretativos en el tercer capítulo.

³³ Ibid., p. 67.

³⁴ Juan Pellicer, *Entre la muerte y un vaso de agua*, p. 28.

³⁵ *Ibidem*, p. 43

1.2. *Muerte sin fin* desde la teoría de la indeterminación literaria

Wolfgang Iser (1926-2007) es el principal exponente de la teoría de la indeterminación literaria. Se opone a la idea de una interpretación exacta de los textos literarios y al olvido del papel del lector en el proceso de su comprensión e interpretación. Propone que la obra literaria está conformada por dos polos, el artístico y el estético. El primero puede encontrarse en el texto mismo; el segundo se refiere a la concreción hecha por el lector: “el artístico describe el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no es estéticamente idéntica ni con el texto ni con su concreción”.³⁶ Es fundamental destacar que, para la teoría de la indeterminación, un texto literario sólo encuentra su completitud en el acto de lectura, entre otras cosas, porque existe en el texto un contexto relacional que debe ser representado, es decir, el sentido del texto literario se encuentra cuando el lector, a partir de actos de representación, relaciona los diversos elementos que encuentra al avanzar en su lectura y logra integrar, al final, la diversidad de perspectivas:

en el transcurso de las lecturas se llega a una secuencia de tales actos de representación porque las representaciones conformadas en un momento deben constantemente ser relegadas cuando ya no son capaces de realizar la solicitada integración de la pluralidad de perspectivas. A través de estas correcciones de las representaciones se produce a la vez una permanente modificación del punto de visión [...] esto hasta que al final coincide con el sentido constituido a través de la secuencia de representaciones³⁷

El texto literario no tiene como referente directo el mundo real, es decir, no reproduce la realidad, su referencia la encuentra en él mismo; en todo caso, es una reacción a la realidad: “No poseen ninguna correspondencia exacta con objeto del ‘mundo vital’, sino

³⁶ Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 44.

³⁷ *Ibidem*, pp. 66-67.

que producen sus objetos a partir de los elementos que se encuentran en el ‘mundo vital’ [...] Su realidad no se basa en la representación de la realidad existente, sino en ofrecer juicios sobre ese mundo”.³⁸ Se toman elementos del mundo real pero se despragmatizan y se crea la posibilidad de pensarlos con otra perspectiva para descubrir algo nuevo o crear otras relaciones en el mundo fictivo (cualidad presente en todo género literario): “la despragmatización de los textos de ficción rompe esos marcos de referencia a fin de descubrir en lo descrito algo que era imposible de ver cuando regía la referencia”.³⁹ Se crea una relación “primer plano-trasfondo”, el elemento tomado del mundo real conserva como trasfondo el campo relacional del que proviene, pero al introducirse en el mundo fictivo, crea nuevas conexiones que destacarán en el primer plano. Esto permite que el texto literario pueda inducir un juicio o reflexión sobre la realidad: la selección de los elementos no destruye las posibles relaciones que, después, el lector puede construir al pensar su realidad.

Esta diferencia entre mundo real y mundo fictivo crea una falta de determinación en los textos. Por tanto, se activa el proceso de representación en el momento de la lectura; ya que el texto literario no está determinado totalmente, el lector usa su imaginación y trata de relacionar todos los elementos que se le van presentando progresivamente: “es la deficiente determinación, en el texto, del objeto estético la que hace necesario su desarrollo a través de la representación del lector”.⁴⁰ El lector irá “normalizando” los grados de indeterminación del texto a partir de su experiencia o sus concepciones del mundo (el texto puede confirmar o cuestionar la visión de mundo del lector). Como puede notarse, la “normalización” de la indeterminación no es única, cada lector actualizará el texto según su capacidad relacional y sus propias experiencias. De

³⁸ W. Iser, “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto*, p. 102.

³⁹ W. Iser, *El acto de leer*, p. 178.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 153.

allí que la teoría de la indeterminación esté en desacuerdo con la consagración de una interpretación que pretende llegar al significado último de los textos literarios:

¿no es de suponer que la interpretación no es ninguna otra cosa que una experiencia cultivada de lectura y con ello, sólo una de las posibles actualizaciones del texto? Si esto fuera así, significaría entonces que los significados literarios son generados apenas en el proceso de la lectura; son el producto de una interacción entre el texto y el lector y no son ningún factor, oculto en el texto, cuyo rastreo esté reservado tan sólo a la interpretación.⁴¹

Así, se construye una relación de comunicación entre texto y lector. El texto, por medio de sus estrategias de indeterminación, permite que el lector interactúe con él y relacione los elementos del texto dentro del mundo fictivo, y el texto mismo con posibilidades extraídas de la imaginación del lector y de la realidad. Una estructura del texto que Iser explica en *El acto de leer* (1976) es la conformada por *perspectivas* (puntos de vista). Éstas son las del narrador, los personajes, la acción y la ficción del lector. En el proceso de lectura, el lector vinculará las perspectivas y construirá el objeto estético: “Si se piensa que las posiciones del texto, según son correspondientemente dadas en las perspectivas[...] siempre representan algo determinado, entonces su cambio, experimentado en la red de relaciones recíprocas, implica que el objeto estético trasciende lo que en el texto es dado determinadamente”.⁴² El tratamiento de las perspectivas origina cuatro modalidades: contrafáctica, ordenación de oposición, ordenación graduada y ordenación seriada.⁴³ La ordenación contrafáctica se encuentra principalmente en los textos edificantes y didácticos y en ella se establece una jerarquía de relaciones, generalmente hay un héroe que logra lo que las figuras secundarias no pueden, además es capaz de corregir sus propios errores; muestra los déficit de los

⁴¹ W. Iser, “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto*, p. 100.

⁴² W. Iser, *El acto de leer*, p. 164.

⁴³ *Vid. Ibidem*, p. 168.

“sistemas del entorno”. En la ordenación de oposición se enfrentan la norma de determinado sistema y un horizonte distinto que renueva las perspectivas: “hace diferenciables las normas presentadas en las perspectivas del texto, cuando consigue mostrar lo que falta a una norma determinada desde el punto de vista de la otra”.⁴⁴ En la ordenación graduada, la narración no tiene héroe, los personajes prominentes y los periféricos buscan el mismo objetivo: “una pluralidad de sistemas relacionales”.⁴⁵ En la ordenación seriada no hay una organización jerárquica de los personajes y “se manifiesta en una forma de narrar segmentada”.⁴⁶ La estructura del texto estaría marcada por la indeterminación porque el lector construirá, con su lectura, las relaciones entre las perspectivas.⁴⁷

Las perspectivas propuestas por Iser pueden encontrarse en los textos narrativos. Surge una pregunta, ¿la teoría de Iser podría aplicarse a la poesía? En principio, se podría decir que hay elementos que, aunque no son producto del directo análisis de textos poéticos, pueden aplicarse al momento de estudiar la poesía. En este sentido, el crítico podría apoyarse en cierto marco teórico procurando que sea útil para la comprensión del texto poético. En el proceso de interpretación interactúan dos acciones indispensables: explicación y comprensión. En la explicación, el crítico propondrá las relaciones internas del texto y en la comprensión captará la unidad del texto desde su perspectiva: “explicar un texto, consiste en poner de manifiesto las relaciones internas de la organización y de la composición, y comprenderlo es captar la intencionalidad que

⁴⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁴⁶ *Idem*

⁴⁷ Como se verá en el análisis de *Muerte sin fin*, en el poema destaca la ordenación por oposición. Por ejemplo, serán opuestos los significados de la muerte que se origina por la divinidad y la muerte representada por la figura del diablo. A lo largo del texto, el poeta contrastará, por lo menos, dos perspectivas distintas, la representada por la unidad dios-inteligencia, y la representada por un juicio crítico.

hace de él un todo y no simplemente un ensamblaje de palabras”.⁴⁸ En la explicación el crítico puede ayudarse de herramientas como la teoría literaria para exponer de manera más clara las relaciones que encuentra en el texto y los resultados pueden corroborarse en la captación que ha hecho de la totalidad del texto. Es decir, la interpretación se justificará en la lógica de sus observaciones y no en el encuentro de una lectura única.

El objetivo del crítico es entablar un diálogo con los demás lectores. El análisis propuesto de *Muerte sin fin* desde una teoría que se enfoca en la prosa se justifica en la búsqueda de la claridad de explicación que pueda llevar a una interpretación. Es decir, existen algunos elementos de la teoría de la indeterminación que pueden ayudar a comprender el poema. Se considera adecuada herramienta la teoría de Iser porque se relaciona estrechamente con el análisis de renovación de sentido que el poeta siempre ha buscado. El objetivo de usar algunos elementos de la teoría de la indeterminación es hacer más clara la explicación del texto poético. De este modo, se analizará *Muerte sin fin* siguiendo la propuesta teórica de la indeterminación literaria. Se dará prioridad a los conceptos que ayuden a entender la existencia de la pluralidad interpretativa del poema. Antes de analizar los recursos poéticos que, en este trabajo, se consideran puntos de indeterminación, se hará hincapié en la naturaleza polisémica del poema. Para ello, se analizarán algunas relaciones semánticas establecidas en el texto poético. Esto ayudará a comprender mejor la variabilidad interpretativa del poema.

⁴⁸ Mario Valdés, “De la interpretación” en Adriana de Teresa y Gustavo Jiménez (selec.), *Teoría literaria. Selección de lecturas*, p. 383.

1.3. Relaciones semánticas

La diversidad de interpretaciones de *Muerte sin fin* puede explicarse como consecuencia del acto de leer. El lector realiza su lectura de acuerdo con una serie de factores que inmediatamente intervienen en el proceso: horizonte pasado, construcción del horizonte presente, horizonte de expectativas, determinación histórica del lector (lo que interviene en su apropiación del texto), paratextos... Además de esto puede encontrarse características propias del texto que propicien varias conjeturas al interpretar. Particularmente en *Muerte sin fin* hay elementos polisémicos que posibilitan la localización de diversos conceptos que se derivan de un solo ítem léxico. Las relaciones, que se establecen a partir de la polisemia, marcan sustancialmente la interpretación de cada lector. Las representaciones de cada lectura se integran a partir de la focalización que se haga de algún sentido del ítem léxico. Las principales unidades polisémicas son “vaso” y “agua”. Para analizar las relaciones que establecen con otras predicaciones se usará conceptos de la semántica según la gramática cognoscitiva y se tomará como texto base el artículo de Ricardo Maldonado: “La Semántica en la gramática cognoscitiva” (1993). El autor hace un planteamiento de los principales fundamentos de la semántica cognoscitiva. Y lo hace desde la perspectiva del lingüista Ronald Langacker (1942).

Para esta teoría, los hablantes usan conceptualizaciones para comunicar. Una conceptualización no es un significado invariable ni descriptivo. En la conceptualización hay un procesamiento cognoscitivo que corresponderá a la manera en que el hablante formule la predicación. Forman parte de las conceptualizaciones: conceptos establecidos, expresiones nuevas, sensaciones emotivas, sensoriales y kinestésicas, y conocimiento del hablante respecto del contexto físico, social y

lingüístico.⁴⁹ Esto quiere decir que las unidades léxicas son polisémicas. Y la teoría cognoscitiva busca explicar la organización de la comunicación a partir de este presupuesto.

Para comprender la polisemia de *Muerte sin fin*, se analizarán algunas unidades léxicas a partir de las ideas de “dominio cognoscitivo” y “relación categorial”. Para explicar la polisemia de las unidades léxicas, la teoría cognoscitiva propone que éstas pueden organizarse en “redes semánticas”, puesto que una predicación lingüística “pertenece a una red de significados interrelacionados”.⁵⁰ En una red semántica, cada nodo, predicación lingüística, tiene una “relación categorial” con otro nodo. Las relaciones pueden ser de dos tipos: elaboración y extensión. En la elaboración, el significado más esquemático [A] está presente totalmente en [B], sólo que [B] tiene especificaciones más granulares y detalladas que [A]. En la extensión, ciertas especificaciones del significado más esquemático [A] no están presentes en [B]. Maldonado da el ejemplo del ítem léxico “corazón”. El esquema sería “parte central de algo”. Algunas elaboraciones (que tienen todos los rasgos del esquema, pero añaden otras especificaciones) son “corazón de alcachofa” y “corazón de una fiesta”. Una extensión tanto del significado más esquemático como del prototipo (órgano corazón), es “centro de emociones”; no todos los rasgos de los nodos con que se relaciona directamente, están presentes en la extensión.

Ahora bien, cada predicación lingüística está contenida en un dominio cognoscitivo. Una “predicación lingüística se caracteriza en relación con dominios cognoscitivos”,⁵¹ es decir, existe un conjunto de conceptualizaciones (de distinto tipo) presupuestas en una conceptualización. Esto quiere decir que es muy probable que para

⁴⁹ Ricardo Maldonado, “La Semántica en la gramática cognoscitiva” en *Revista Latina de Pensamiento y Lenguaje*, p. 160.

⁵⁰ *Idem*

⁵¹ *Ibidem*, p. 162.

describir una conceptualización haya que atender a varios dominios. Por ejemplo, para describir el concepto de “hipotenusa”, deben tenerse presentes otros dominios, como “triángulo”, “perpendicularidad”, “triángulo rectángulo”.⁵²

Para proponer las redes semánticas de “vaso” y “agua” primero es necesario definir estas predicaciones.⁵³ Los dominios cognoscitivos que se presentan están relacionados con las características que ayudan a establecer conexiones con otros conceptos del poema. A continuación se muestran los dominios de las predicaciones “agua”, “vaso” y “vaso de agua”, lo que ayudará a definir de manera más compleja estos elementos.

Vaso de <i>Muerte sin fin</i>	Dominio 1: Función	Contenedor de materia, limita.
	Dominio 2: Sentir	Se siente vacío y desea ser colmado. “le atosiga su vacío. / Desde este erial aspira a ser colmado. / En el agua, en el vino, en el aceite, / articula el guión de su deseo” (VII, vv. 18-21)
	Dominio 3: Configuración	Transparente, de cristal. “En la red de cristal que la estrangula” (I, v. 29) “y rinde así, puntual, / una flor de transparencia al agua” (I, vv. 43-45)

Agua en <i>Muerte sin fin</i>	Dominio 1: Sentir	Necesita tener alguna forma, ser contenida. “Más amor que sed; más que amor, idolatría / dispersión de criatura estupefacta/ ante el fulgor que blande / —germen del trueno olímpico— la forma” (VI, vv. 11-14)
----------------------------------	----------------------	--

⁵² *Idem*

⁵³ Las predicaciones tienen su referencia en el mismo texto; los esquemas se definen según las relaciones que éstos establecen en el poema porque el texto no hace referencia a la realidad, sólo designa: “Pero en la medida en que este universo, por lo que respecta a casi todas sus partes, no ha sido mostrado sino meramente designado, se hace posible una abstracción completa de la realidad circundante”, Paul Ricoeur, “De la interpretación a la comprensión” en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, p. 92.

	Dominio 2: Configuración	Inodora, incolora, insípida. “ay, si no huele a nada” (V, v. 14) “ay, si no luce a nada” (V, v. 28) “ay, si no sabe a nada” (V, v. 42)
--	-----------------------------	---

Vaso de agua en <i>Muerte sin fin</i>	Dominio 1: Configuración	Es tiempo, un punto preciso que se perfila en la base de la temporalidad. “El vaso de agua es el momento justo” (VII, v. 46)
	Dominio 2: Causa	Al existir el vaso de agua, la “forma en sí” se sustrae y muere. “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” (IX, vv. 8-16) “cuando la forma en sí, la pura forma, / se abandona al designio de su muerte” (IX, vv. 20-21)

Cada predicación lingüística se caracteriza por ser una conceptualización relacionada con otras conceptualizaciones. El primer dominio de “vaso” se relaciona con su forma (limitante de materia) y con la función que tendrá en el poema; el segundo dominio se refiere a su esencia, aquella que lo llevará a la completitud con el agua: “Pero el vaso en sí mismo no se cumple” (VII, v. 1); el tercer dominio se refiere a una cualidad material, lo que ayuda a visualizar la predicación. En cuanto a “agua”, el primer dominio se relaciona con la forma, puede amoldarse y por ello fusionarse con el contenedor “vaso”; el segundo dominio se refiere a la cualidad material, lo que permite concebir un referente específico; la función de este elemento puede establecerse de acuerdo a la interpretación que se le dé a la totalidad del poema. La predicación “vaso de agua” es la unión de los anteriores conceptos y por ello significa el encuentro de lo que cada uno buscaba: ser contenido, tener forma. Además, esta última predicación conlleva nuevas

cualidades, su configuración ya no es material, trasciende, y provoca diversos acontecimientos, representados en la muerte de “la forma en sí”.

De estas predicaciones se han localizado “extensiones” en las que algunas características de los esquemas están presentes, principalmente el dominio 1 de cada predicación; las extensiones de “vaso” coinciden en la función: limitar algo; las de “agua” concuerdan con el necesitar estar contenidas; la extensión de “vaso de agua”, como se verá más adelante, contiene el dominio de “tiempo justo”. Las extensiones se construyen por medio de la metáfora.

Extensiones de “vaso”:

1. Dios

Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza,
pero que acaso el alma sólo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul. (II, vv. 2-9)

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no? (II, v. 32)

Extensión de Dios y de “vaso”: Vaso de tiempo

Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros (II, vv. 62-66)

2. Un minuto

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece

hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente como la edad, el fruto y la catástrofe. (II, vv. 32-47)

¿También —mejor que un lecho— para el agua
no es un vaso el minuto incandescente
de su maduración? (II, vv. 48-50)

3. Tiempo de Dios

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 (II, vv. 51-54)

4. Forma

“Mas la forma en sí misma no se cumple.” (VIII, v. 1) Se muestra una relación de semejanza con el verso de la estrofa anterior: “Pero el vaso en sí mismo no se cumple”. (VII, v. 1)

Elaboración de Forma y extensión de “vaso”: Forma poética

“Mas la forma en sí misma no se cumple. / Desde su insigne trono faraónico”
(VII, vv. 1-2)

Extensiones de “agua”:

1. Hombre

lleno de mí —ahíto— me descubro
en la imagen atónita del agua,

que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos (I, vv. 8-11).

Aquí “descubrir” sería la identificación del yo poético con el agua.

2. Alma

“que nos amolda el alma perdidiza” (II, v. 6)

3. Sustancia

4. Poesía (esencia poética)

Puede negarse que las extensiones tercera y cuarta sean válidas porque la relación entre nodo (esquema) y nodo (extensión) no es explícita, pero las correspondencias son posibles porque se relacionan con extensiones de “vaso” (forma y forma poética)⁵⁴ y porque conservan algún dominio de la predicación “agua”: necesita tener alguna forma, ser contenida.

El “vaso de agua” tendría como extensión “poema”, puesto que el vaso podría representar la forma poética, y el agua, la poesía. Además, una de las características de “vaso de agua”, que permanecerá en la extensión “poema”, es la fugacidad. El vaso de agua es un tiempo justo, un lapso corto de tiempo. Apenas nace el vaso de agua, cuando ya está muriendo.

Las extensiones de cada predicación muestran su polisemia y, por tanto, las razones por las que un lector puede interpretar de distinta manera que otro al darle mayor prioridad a cierta extensión. En el momento de la explicación del poema, el lector establece las “relaciones internas de la organización y de la composición”.⁵⁵ Es en este momento cuando, a partir de la focalización, el lector dará mayor importancia a tal o cual sentido (extensión, elaboración) de los elementos principales. Con el

⁵⁴ La lectura que explica la relación forma poética-poesía se expondrá adelante con más detalle.

⁵⁵ Mario Valdés, “De la interpretación” en Adriana de Teresa y Gustavo Jiménez (selec.), *Teoría literaria*, p. 383.

establecimiento de estas relaciones, se llegará a una comprensión específica. Así, se entiende que en la lectura de Mónica Mansour sea relevante la idea religiosa (vaso como Dios, agua como hombre y alma), que en la de Andrew P. Debicki el vaso sea forma y el agua sustancia para ser símbolos de “significados fundamentales..., búsqueda de la universalidad”,⁵⁶ que en la de Romeo Tello sean importantes Dios y el hombre para la explicación de la destrucción de lo creado y la prevalencia de la inteligencia, o que en la de Susana González Aktories el complemento del tema Agua sea el Hombre y que el contratema sea Vaso y Forma con su complemento Dios.

Mansour menciona algunas relaciones que muestran la polisemia de las predicaciones: “Todos los temas —las oposiciones hombre/Dios, vida/muerte, ilusión/realidad, luz/oscuridad, lenguaje/poesía y la inteligencia— van a encontrar sus equivalencias en las oposiciones vaso/ agua y forma/ sustancia”.⁵⁷ Como puede notarse, hay más extensiones que puede agregarse en las redes semánticas según la diversidad de interpretaciones que además de reflexionar sobre un concepto (vaso, por ejemplo), reflexionan sobre las extensiones (Dios) y las conectan con otras conceptualizaciones (muerte u oscuridad). Para comprender mejor la complejidad de *Muerte sin fin* es necesario analizar otros fenómenos que tienen lugar en el acto de lectura además de la polisemia de las predicaciones del poema. Por ello, se propone analizar otros elementos que son puntos clave en la comprensión del texto. Se analizarán tres recursos usados constantemente en *Muerte sin fin*: metáfora, imagen y oxímoron.

⁵⁶ A. P. Debicki, *La poesía en José Gorostiza*, p. 61.

⁵⁷ M. Mansour, “El diablo y la poesía contra el tiempo” en José Gorostiza, *Poesía y Poética*, p. 226.

2. Recursos de indeterminación: metáfora, imagen y oxímoron

El objetivo de este capítulo es analizar tres recursos fundamentales de *Muerte sin fin*. La metáfora, la imagen y el oxímoron son considerados en este análisis como puntos de indeterminación. Característica que permite la elección del lector entre varios sentidos implícitos en las expresiones poéticas. El análisis de estos recursos mostrará que la estructura del texto está marcada por la indeterminación, y que esto posibilitará la diversidad de lecturas. En cada apartado se analizarán los elementos que se han considerado como más importantes para la comprensión del poema.

2.1. La metáfora

La definición de este tropo puede darse desde dos planteamientos teóricos: teoría de la sustitución y teoría de la interacción. Básicamente, la teoría de la sustitución sugiere tomar el nivel léxico como la base del análisis; una metáfora sería sustituir una palabra por otra(s) o expresar una traslación de significados por medio del léxico: “La metáfora ha sido considerada tradicionalmente como una comparación abreviada [...] La metáfora designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza”.¹ La sustitución supone la clasificación de los tropos, diferenciar uno del otro, pero no estudia el proceso generador de la metáfora, es decir, no analiza el propósito de su inclusión en los enunciados ni su repercusión en los textos. En cambio, la teoría de la interacción focaliza la invención y las razones de la creación metafórica: “La teoría del enunciado metafórico será, pues, la teoría de la producción del sentido

¹ Joaquín Forradellas y Angelo Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*, p. 356.

metafórico”.² Una teoría no sustituye a la otra, se enfocan en aspectos distintos y enriquecen la manera de analizar el objeto de estudio. En el análisis de *Muerte sin fin* se aplicará la teoría de la interacción porque permite dilucidar la importancia del lector en el proceso de lectura, así como la manera de crear nuevas miras referenciales. Además, la teoría de la interacción compagina muy bien con la teoría de la indeterminación literaria. La indeterminación justamente se encontrará en la polisemia de las metáforas no convencionales, metáforas que no tienen un sentido establecido.

La teoría de la interacción, defendida por Paul Ricoeur (1913-2005), privilegia el nivel del enunciado en el análisis de la metáfora. El enunciado forma parte del contexto de la metáfora y por ello es fundamental para entenderla. La teoría de la interacción parte de la negación de la inmanencia de sentido de las palabras: “Las palabras no tienen significación propia porque no tienen significación en propiedad; y no poseen ningún sentido en sí mismas, porque es el discurso, tomado como un todo, el que contiene sentido de un modo indiviso”.³ Las palabras tienen su referencia en el contexto discursivo, por ello la metáfora alude a dos contextos distintos, los contextos de las dos ideas presentes en este tropo.

Ricoeur explica la interacción de las dos partes de la metáfora de la siguiente manera:

la metáfora mantiene dos pensamientos sobre cosas diferentes simultáneamente activos en el seno de una palabra o de una expresión simple, cuya significación es la resultante de su interacción. Y si queremos que esta descripción concuerde con el teorema de la significación, tendremos que decir que la metáfora mantiene unidas en una significación simple dos partes diferentes que faltan en los distintos contextos de esta significación.

² Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 93.

³ *Ibidem*, p. 107.

No se trata, pues, de un simple desplazamiento de las palabras, sino de una relación entre los pensamientos, es decir, de una transacción entre contextos.⁴

Es decir, en la metáfora interactúan dos partes que se modifican porque ambas aluden a distintos contextos que en la mente del lector deben unirse y resignificarse. Por ello, la teoría de la interacción va más allá de la sustitución de nombres, busca en el enunciado el origen de la creación de un nuevo sentido para referirse a un objeto o pensamiento presente en el texto; las palabras adquieren sentido en el contexto discursivo.

Una de las principales búsquedas de la literatura, particularmente de la poesía, es la renovación de sentido y la creación de nuevos mundos. No es extraño entonces que el lector tenga una amplia manera de interpretar una metáfora; cada parte de ella y la metáfora como conjunto pueden manifestar diversos sentidos, puesto que no se quiere aludir a la parte denotativa de las palabras, sino a las implicaciones: “el uso literario de las palabras consiste precisamente en ir contra el fixismo del uso corriente y restablecer así «el juego de posibilidades interpretativas que reside en ese todo que es la enunciación»... Por eso el sentido de las palabras debe «adivinarse» en cada caso, sin que se pueda contar nunca con una estabilidad definitiva”.⁵ En el enunciado metafórico es evidente que no se desea usar las palabras “literalmente”, se busca encontrar otros sentidos, interpelar a la intuición del lector.

En *Muerte sin fin*, llama la atención la construcción de las metáforas. El objetivo de los escritores, al usar enunciados metafóricos, es la renovación de sentido o la creación de nuevas miras referenciales. La metáfora en *Muerte sin fin* no sólo es compleja por buscar la creación de nuevas maneras de decir, también lo es por su estructura. Los enunciados tienen un foco (expresión central que conlleva un sentido no literal) y un marco (contexto cuyo sentido se opone al foco). Sin embargo, es muy

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 109.

común que el foco esté modificado con oraciones subordinadas especificativas, con aposiciones o con complementos adnominales. A su vez estos modificadores constituyen focos y marcos que complican o, más bien, enriquecen la interacción de los sentidos. Con estas estructuras, los términos metafóricos se especifican y también se amplían. Varios elementos no provenientes de los mismos contextos se unen en la mente del lector y se convierten en acontecimiento, “emergencia de sentido”.

Lo anterior se relaciona estrechamente con la teoría de la indeterminación, el lector es quien finalmente asignará un sentido al texto literario y, en este caso específico, a las metáforas que se le presenten. La posibilidad de diversas interpretaciones se debe en gran parte a las numerosas significaciones implícitas del discurso literario, es decir, a la parte connotativa:

Precisamente, la literatura, nos presenta un discurso en el que hay un abanico de significaciones posibles, sin que el lector se vea obligado a elegir entre ellas. De este modo puede obtenerse una definición semántica de la literatura, es decir, una definición en términos de significaciones secundarias implícitas o sugeridas que comporta un discurso; ya sea ficción, ensayo o poema, «una obra literaria es un discurso que implica numerosas significaciones implícitas»⁶

Las connotaciones que pueden surgir de una metáfora apoyan el proceso creativo del escritor, puesto que al no tener un sentido establecido,⁷ las metáforas representan innovación, “significación emergente” que surge de la necesidad de nuevas maneras de comunicar.

⁶ *Ibid.*, p. 125.

⁷ Más adelante se hablará de la distinción hecha por Ricoeur entre metáfora viva y metáfora muerta.

2.1.1. La metáfora en *Muerte sin fin*

En la lectura de *Muerte sin fin*, el lector encuentra diversos sentidos, en gran parte por la búsqueda de innovación del poeta. La metáfora, punto de indeterminación, permite que ciertos elementos del poema estén abiertos a una variada gama de posibles significaciones, con la carga interpretativa correspondiente. Es decir, el texto presenta la metáfora como un recurso de innovación de sentido. Ésta permite que a elementos como el agua o el vaso les puedan ser asignados sentidos que el lector pensará o intuirá como posibles.

Al no estar determinados por el mundo real, “vaso”, “agua” o “inteligencia”, el lector buscará sus posibles significaciones en el poema. La metáfora ahonda más esta indeterminación porque el lector buscará, entre las connotaciones, un posible sentido que le ayude a establecer las relaciones que guíen su lectura. En *Muerte sin fin* el uso de la metáfora se enriquece al agregársele, a veces, oraciones subordinadas que amplían su compleja significación. Además, en algunas ocasiones se usan varias metáforas para referirse a un solo elemento, a manera de aposición, o se usa una metáfora para modificar otra. Este entramado de recursos hace más enriquecedor el poema y lo dota de una complejidad llena de significaciones implícitas. A continuación se analizará la metáfora en algunos elementos importantes del poema: vaso, agua e inteligencia.

2.1.2. Metáforas del elemento “vaso”

En el caso del vaso, en la primera parte del poema, el poeta nos dice que puede ser una oquedad llamada “Dios”, un minuto, un “cóncavo minuto del espíritu”, un minuto de

maduración, “el tiempo de Dios”, un “vaso de tiempo”. En la segunda parte del poema, el vaso también se presenta como “epigrama de espuma que se espiga”, “espejo ególatra”. Todas estas metáforas están usadas o modificadas de manera particular, lo que hace más compleja su interpretación.

Desde la primera metáfora, aparecen claves importantes. Si el vaso puede ser algo llamado “Dios”, el lector podrá, con mucha razón, hacer una interpretación religiosa. Sin embargo, si el lector decide sólo tomar ciertas características del contexto que implica la palabra “Dios”, podrá vislumbrar otra interpretación. Las dos ideas que propone la voz poética se presentan en los siguientes versos:

Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza, (II, vv. 2-6)

Según Max Black, la metáfora es una interacción de un “foco” y un “marco”.⁸ El foco es aquel elemento que resulta “anómalo” en el enunciado y que busca ser resemantizado al ser ajustado en el marco (en el resto del enunciado). Lo que resulta es un significado nuevo, pues una interpretación literal no es posible. Si se sigue la propuesta de Max Black,⁹ el foco aquí sería la palabra “Dios” puesto que en el marco se está describiendo a “vaso”. En el mismo enunciado se dan algunas características del concepto que se desarrolla de “Dios” en el poema: “oquedad que nos estrecha”. Primero, el poeta habla de un “nosotros” que se refiere a los hombres en general o a un colectivo indeterminado, el lector puede decidir si pertenece a él o no. Dependiendo de esta decisión, el lector se identificará o no con dicha oquedad y la interpretará, puesto que podría pensar en cierto

⁸ Vid. Max Black, *Modelos y metáforas*, p. 39.

⁹ “El vocabulario más preciso de Max Black permite definir con más exactitud esta interacción entre el sentido indiviso del enunciado y el sentido focalizado de la palabra”, Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 118.

vacío que alguna vez haya sentido o sólo imaginárselo; la particularidad de esta oquedad será delimitada en el acto de lectura de cada quien. Esta primera característica de la idea de “Dios” está ampliada con una oración subordinada adjetiva especificativa: “que nos estrecha / en islas de monólogos sin eco”. La oquedad reduce a los miembros del colectivo a islas, produce soledad sin posibilidad de comunicación: “monólogos sin eco”.

Se tiene, entonces, que el vaso está metaforizado con la palabra “Dios” que, además de las características expuestas en el poema, recuerda otros dominios cognoscitivos al lector. Es decir, en palabras de Iser, hay un trasfondo que el lector tiene presente, un contexto que no puede dejarse de lado y que puede determinar la inclinación interpretativa que se tenga. La palabra “Dios” tendrá distintas connotaciones para cada individuo, independientemente de la descripción que se le dé en el poema. Ahora bien, el lector debe relacionar las connotaciones que lleguen a su mente con la predicación lingüística “vaso”, con la idea de “limitar” o “amoldar” (“nos amolda el alma perdidiza”).

El ítem léxico “vaso” no sólo interactúa con “Dios-oquedad”, también lo hace con la idea temporal “minuto”, modificada a su vez por varias especificaciones. Primero se presenta como:

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma. (II, vv. 32-37)

Al vaso se le da una significación temporal. Es importante subrayar que esta segunda metáfora no es totalmente independiente de la anterior, se relaciona con el concepto

“Dios” y con sus especificaciones, y amplía los sentidos que puede tener “vaso”. La representación temporal de “vaso” es “minuto”, un lapso breve de tiempo. El lector puede en este punto crear varias expectativas, puesto que hay dos ideas totalmente discordantes, primero por ser una idea material, espacial, conjuntada con una temporal, específicamente una determinada medida de tiempo. Y este minuto es uno particular: “que se enardece / hasta la incandescencia”. La complejidad de la metáfora aumenta, podría decirse que hay varios focos que forman un enunciado que a su vez es el foco de la metáfora de “vaso”.

El lector dotará de sentido el enunciado metafórico y lo relacionará con el pasado, con la lectura del poema que haya realizado hasta llegar a esta parte y con un probable futuro: “en el flujo constante de la lectura, permanecen en cierto modo siempre presentes pasado y futuro, en gradual matización, de manera que el punto de vista móvil, por medio de sus operaciones sintéticas, desarrolla el texto en la conciencia del lector como una red de relaciones”.¹⁰ Es decir, el lector puede darle sentido a la metáfora “minuto que se enardece...” relacionándola con lo dicho de la predicación “Dios”, por ejemplo, con los versos anteriores: “el brusco andar de la criatura / amortigua su enojo” (II, vv. 27-28), y darle un sentido trágico o doloroso relacionado con la divinidad. También podría no hacer esta relación y sólo crear expectativas y formular hipótesis sobre la lectura futura.

En sí, el enunciado metafórico “Un minuto quizá que se enardece...” se inclina a connotaciones relacionadas con la fuerza o la pasión (“enardece”) y con algún extremo de esa pasión (“incandescente”, estado al que llega un metal al ser expuesto al calor intenso). También se debe agregar la idea de que este “minuto” es capaz de enardecerse y alargar su brasa, es decir, el “minuto” tiene cualidades de un ser animado —lo que

¹⁰ W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 188.

podría reforzar una relación entre el minuto y el enojo de “Dios”—. Ahora bien, el lector no sólo debe darle algún sentido al arrebató del minuto que se alarga, también debe concebir que pueda alargarse hacia lo “eterno mínimo”. Nuevamente, el lector se enfrenta a un elemento que hace aún más complejo todo el enunciado. Lo “eterno mínimo” es en sí una contradicción que podría sugerir una metáfora del instante (“instante perpetuo”) que es mínimo en el tiempo, pero vasto en esencia por su significación. Luego, se presenta otra característica del “minuto”: “cuanto es más hondo el tiempo que lo colma”, no importa tanto la duración temporal (pudo haber sido una hora o un día), pero sí la profundidad temporal, como en lo “eterno mínimo”.

En los siguientes versos se reformula la idea de “minuto”, esta siguiente parte del poema podría considerarse como una especie de aposición:

Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio—
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe. (II, vv. 38-47)

Una vez más, el lector debe hacer coincidir en una misma idea espacio y tiempo, vaso y minuto. Éste, además, tiene cualidades físicas, es “cóncavo”; “cóncavo minuto” podría dar una idea de profundidad, si lo relacionamos con la hondura del “tiempo que lo colma” (II, v. 37). La metáfora se complica más al tener como complemento adnominal “del espíritu”. Al elemento abstracto “minuto” se le adjudica un adjetivo explicativo, epíteto, que se refiere a una cualidad inherente del sustantivo “minuto”, y también es

modificado por un sustantivo abstracto, “espíritu”. El poema pide que el lector comprenda y visualice una entidad temporal abstracta.

En los siguientes versos, se describe al “cóncavo minuto del espíritu”; se modifica con una oración subordinada adjetiva especificativa: “que una noche impensada, / al azar / y en cualquier escenario irrelevante [...] / ocurre, nada más, madura, cae”. Las anteriores maneras de referirse al vaso, tan abstractas o tan complejas, son seguidas de elementos más cotidianos o más cercanos al mundo referencial del lector: la noche, la acera, el bar, amargas copas, la edad, el fruto y la catástrofe. No obstante, el lector también debe contribuir a darle sentido a estas predicaciones, por ejemplo, puede reflexionar sobre cómo sería o cuál sería “una noche impensada” o cuál otro podría ser un “escenario irrelevante”, o pensar en la relación que puede haber entre el “cóncavo minuto del espíritu” que ocurre y “la edad, el fruto y la catástrofe” que maduran y “caen sencillamente”.

El foco de este último enunciado metafórico es una frase que está modificada por una oración con diversos elementos. Esta característica pone en evidencia que el poeta puede crear con el lenguaje un sinnúmero de innovaciones semánticas que le permitan comunicar de formas distintas algo que sólo el lector podrá interpretar. No se quiere decir aquí que el lector puede imaginar sin restricción alguna, el poeta le señala o le insinúa un camino hecho de ciertas palabras, ciertos pensamientos que pide se conjeturen, es decir, donde el poeta escribe “se enardece hasta la incandescencia” no está sugiriendo una idea de tranquilidad o pasividad. El escritor hace más complejas ciertas ideas quizá para que el lector pueda pensarlas con mayor profundidad o pueda vislumbrarlas desde otras perspectivas.

El vaso también se relaciona con la maduración del agua:

¿También —mejor que un lecho— para el agua
no es un vaso el minuto incandescente
de su maduración? (II, vv. 48-50)

En estos versos se conjugan dos elementos importantísimos de *Muerte sin fin*: agua y vaso. El vaso aquí igualmente se presenta como tiempo, pero ya no se nota un proceso como en la metáfora anterior (“que se enardece / hasta la incandescencia” II, vv. 33-34), ya se ve un resultado, no se explica cómo llegó a ser un “minuto incandescente”. Es probable que el lector tenga aún presente el minuto que se enardece y que lo relacione con el minuto incandescente-vaso, o puede darle totalmente otro sentido. El vaso es el “minuto incandescente / de su maduración”, la maduración del agua; dependerá de cada lectura si al elemento agua se le da un sentido que vaya más allá de lo literal, y luego conjugarlo con la idea de “maduración”, o si se piensa en el yo poético que se descubre en el agua (I, vv. 8-9). También, en la lectura de la segunda parte, podría dársele otra significación al agua (poesía) y resignificar esta metáfora. La revalorización de ciertas señales depende de la retención del lector, de las relaciones que haga o del camino interpretativo que tome, con respecto a la retención en la memoria, Iser menciona: “la señal no invoca que haya que inscribir lo que ha sido suscitado, más bien esta relación se produce a partir de la conciencia retencional del lector”.¹¹

Así, el sentido que se le dé a esta metáfora en el presente de la primera lectura dependerá de cómo se conciba “agua” y, por tanto, su maduración. En el avance de la lectura o en una segunda lectura, se podrá resignificar la metáfora o no, según la interpretación elegida por el lector, por ejemplo, podría solamente reconocerse en la predicación “agua” al hombre y en “vaso” una idea divina. Sin embargo, hay otros dominios cognoscitivos que están presentes en esta metáfora (el lector puede ser consciente o no de ellos), sin importar la interpretación. Por ejemplo, existe también la

¹¹ W. Iser, *Ibidem*, p. 189.

idea del término de un proceso, idea sugerida con las palabras “incandescente” y “maduración”, incluso por “minuto” porque es un tiempo delimitado. Si estos sentidos se consideran como el término de un proceso o una existencia, entonces se pensará en que el agua tiene un fin, puesto que madura y es un minuto en el vaso. El sentido que el lector encuentre al foco de la metáfora —aquí el “agua”— y el resto del enunciado metafórico podrá variar ampliamente.

En la siguiente metáfora se hace referencia a ciertas metáforas anteriores, y con ello la complejidad vuelve a extenderse:

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 (II, vv. 51-54)

Una vez más se propone que el vaso sea algo temporal, sólo que ahora es un tiempo sin límites aparentes —la predicación “vaso” podría ser ese límite—. El vaso es un tiempo específico, el de la entidad “Dios” mencionada en la primera metáfora aquí analizada, así que podrían establecerse relaciones entre la oquedad que estrecha y el vaso que amolda. Además, el lector se enfrenta a la necesidad de encontrar alguna congruencia entre “tiempo de Dios” y el verbo “aflorar”, relacionado a su vez con la idea de “madurar” presente en la metáfora del cóncavo minuto y del minuto incandescente del agua. Se trata de un tiempo que es un proceso ya que llega el momento en que cae como un fruto: “que cae, nada más, madura, ocurre”. ¿Cómo podría madurar el “tiempo de Dios”? ¿cómo podría manifestarse?, ¿por qué dice el poeta que se repite una y otra vez y que este repetirse es estéril? Claramente, el concepto “Dios” vuelve a mostrarse como negativo porque su proceder no tiene un objetivo productivo, no da frutos, y es repetitivo. Si se considera que, como en la primera metáfora analizada, el afectado es un colectivo, y que las acciones de este ser divino no son benéficas para aquél, el lector

concluirá que la sorpresa estéril tampoco es provechosa para el colectivo. Esta deducción dependerá en gran parte de las síntesis que se vayan haciendo en la lectura.

En la siguiente metáfora se hace más explícita la relación entre el colectivo indeterminado y lo negativo del vaso-Dios:

Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros (II, vv. 62-66)

El vaso-tiempo ahora se presenta como metáfora que hace referencia al tiempo divino y al concepto de “Dios” del que se ha hablado. Este vaso de tiempo levanta a los integrantes del colectivo en columnas de aire, es decir, columnas quizá inexistentes o poco efectivas. El color de los botareles podría hacer referencia a la metáfora conocida en la literatura que significa lejanía. La relación entre el azul y lo lejano se reafirma en la frase “Un coagulado azul de lontananza” (II, v. 19), usada para señalar una característica de la tez de la divinidad.

Este vaso de tiempo tiene otra característica importante, coloca su máscara perfecta al colectivo, pero esta máscara (sea como fuere que se la imagine el lector) tiene los mismos rasgos del colectivo de hombres. La metáfora resemantiza la predicación “vaso” y ella misma se resemantiza al exigir una interacción entre el vaso de tiempo y los rasgos del hombre dominado por cierta divinidad.

En la segunda parte de *Muerte sin fin* se hace referencia al vaso con una serie de metáforas que ponen en evidencia su inutilidad al estar vacío:

Pero el vaso en sí mismo no se cumple [...]
Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.
Epigrama de espuma que se espiga

ante un auditorio anestesiado,
incisivo clamor que la sordera
tenaz de los objetos amordaza,
flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose (VII, vv. 1, 6-14)

En “epigrama de espuma” el lector podría elegir entre imaginar la inscripción en una piedra o metal o pensar en una pequeña composición poética, ambas hechas de espuma o de algún material insignificante o poco sustancial. También podría ocurrir que se perciba sólo la idea de algo poco significativo, dicha idea se vería reforzada si se sigue la lectura: “que se espiga / ante un auditorio anestesiado”. El verbo “espigarse” indica crecimiento y, por tanto, el poeta trataría de comunicar que algo insustancial crece, pero no existe un entusiasmo ante ello, puesto que no es esperable que algo importante adormezca al espectador. El verso “ante un auditorio anestesiado” no corresponde a una reacción ante algo magnánimo, sino a la consecuencia de un acto o un objeto que no es efectivo. La metáfora apoya, argumenta o ejemplifica el primer verso del anterior fragmento: “el vaso en sí mismo no se cumple”. Existe una parte que “vaso” necesita para no ser un epigrama que anestesia.

Lo anterior puede corroborarse en la siguiente metáfora presentada a modo de aposición: “incisivo clamor que la sordera / tenaz de los objetos amordaza.” Un grito o sonido fuerte y quizá mordaz es callado o escondido por la sordera. Una vez más, no se cumple el objetivo de la frase nominal (“epigrama de espuma”, “incisivo clamor”). El sonido no se escucha, se niega porque no encuentra oyentes en los objetos sordos. Con la metáfora “incisivo clamor...” la idea de inutilidad o fracaso está presente de nuevo.

En “flor mineral que se abre para adentro / hacia su propia luz” se alude a una flor no vegetal, sino mineral. El dominio cognoscitivo que hace referencia a la vida del

elemento “flor” se niega, es decir, algo en este elemento provoca que sea percibido como incompleto. Además, el hecho de que no florezca para ser visto, sino que haya una especie de soledad, de ensimismamiento, hace que en el lector se refuerce la idea de las anteriores metáforas. El ensimismamiento podría estar sugerido en “hacia su propia luz”. La flor mineral se mira a sí, no hay algo externo que pueda confirmarla, dar cuenta de su florecimiento. En la mente del lector esta metáfora puede tener mayores implicaciones, ya que es posible que se relacione con los anteriores elementos que corresponden a “vaso”, incluso “flor mineral” podría relacionarse con algo distinto a “flor”. Es importante recordar que en el enunciado metafórico las palabras interactúan y el lector dota de sentido a la totalidad creada por el autor.

La imagen de la observación de sí vuelve a proponerse en la siguiente metáfora yuxtapuesta: “espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose”. El vaso sólo puede mirarse, como un Narciso que no puede contemplar algo más; la diferencia es que este “espejo ególatra” no se niega a observar otra cosa. El vaso aspira a ser colmado: “Hay algo en él, no obstante, acaso un alma [...] / en donde le atosiga su vacío” (VII, vv. 15, 18). Es un espejo que contempla la soledad, que se “absorbe” y no sale de esa especie de ensimismamiento. Sin embargo existe un deseo de compañía o complementación: “Desde este erial aspira a ser colmado” (VII, v. 19). A diferencia de las anteriores metáforas, “espejo ególatra...” sugiere una idea de cristal o reflejos, lo que estrecharía la relación entre marco y foco: vaso y metáfora de él.

La totalidad de metáforas que se refieren a “vaso” es un factor de la polisemia del poema. Es decir, las metáforas son puntos de indeterminación con los que el lector dialoga para dotar de sentido(s) a los enunciados y, por tanto, a todo *Muerte sin fin*. La dificultad para comprender y luego interpretar las metáforas es consecuencia de varios factores, desde la abstracción de las palabras hasta la modificación realizada con otras

metáforas. Lo más importante es la creación de nuevas miras referenciales —localizadas en primera instancia en el discurso—, nuevos sentidos que el escritor encuentra necesario sugerir para comunicar lo que siente o piensa.

2.1.3. Metáforas del elemento “agua”

En el poema, “agua” aparece como “tumbo inmarcesible”, “desplome de ángeles caídos”, “ardoroso incienso de sonido”. Los focos de los enunciados metafóricos también, en algunas ocasiones, son metáforas que desarrollan las cualidades de “agua”, por ejemplo, si se dice que tiene sed (metáfora de por sí), esta descripción se metaforiza: “una sed fría, en punta, que ara cauces...” (VI, v. 5).

En la primera parte de *Muerte sin fin*, el agua es el vehículo por el que el “yo poético” se observa: “lleno de mí —ahíto— me descubro / en la imagen atónita del agua” (I, vv. 8-9). El lector encuentra un punto de indeterminación en la frase “me descubro”, puesto que el yo lírico podría estarse refiriendo a que se refleja en el agua o que se identifica con ella. Si el lector decidiera que hay una identificación, “agua” sería metáfora del enunciante y todo lo referente al elemento “agua” podría aplicarse a él y viceversa.

Las primeras metáforas de “agua” están expresadas en los siguientes versos:

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

sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica, (I, vv. 8-15)

El agua no está contenida, más adelante tomará forma en el vaso, pero en estos versos, el agua está en movimiento. La frase “es un tumbo inmarcesible” insinúa vaivenes que no terminan. El lector podría pensar en las ondulaciones de las olas del mar, porque “tumbo” también tiene ese significado, y por la frase del verso diecisiete: “en los funestos cánticos del mar”. La metáfora “tumbo inmarcesible” alude al movimiento, un vaivén exento de la muerte. Esta impresión se puede confirmar cuando el lector conoce la “muerte niña” que el agua tendrá en el vaso al tomar forma y cesar de moverse: “por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma. / En él se asienta, ahonda y edifica, / cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña” (I, vv. 21-25). Las relaciones que el lector establezca entre pasado y presente son fundamentales porque desecha o refuerza hipótesis, y redescubre sentido en lo leído.

El elemento “agua” también es “un desplome de ángeles caídos / a la delicia intacta de su peso”. En esta metáfora aparece un sustantivo sin un referente en la realidad, propio de la religiosidad, una criatura imaginada por un colectivo según algunas pinturas, vitrales, esculturas, descripciones... de la iglesia o lugares relacionados con la creencia de “ángeles”. Quizá por “la delicia intacta de su peso” pueda comprenderse en el enunciado la imagen de ángeles livianos que han caído al agua, una especie de nubes o espuma (por la blancura generalmente asociada a estos seres). Así, en esta imagen creada con metáforas, la “cara en blanco / hundida a medias, ya, con una risa agónica, / en las tenues holandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar”, esta cara en blanco podría ser la luna en cuarto creciente o cuarto menguante vista en el cielo y reflejada en el mar. Sólo es una posibilidad, pero lo que puede deducirse del conjunto de metáforas sobre el agua es que cuando no está contenida tiene

movimiento (posiblemente reflejado en la espuma que es generada por la cinética), y por tanto una especie de vida inmarchitable (“tumbo inmarcesible”). También podría hacerse referencia al gran tamaño que tiene el agua no contenida, si se relacionara con el mar.

En la segunda parte de *Muerte sin fin*, el agua es caracterizada como un elemento que busca tomar forma. Así, esta agua se singulariza porque se presenta con voluntad y en busca de un contenedor específico, concreto. Primero se habla de un deseo en ella:

En el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma
—ciertamente.
Trae una sed de siglos en los belfos,
una sed fría, en punta, que ara cauces
en el sueño moroso de la tierra,
que perfora sus miembros florecidos,
como una sangre cáustica,
incendiándolos, ay, abriendo en ellos
desapacibles úlceras de insomnio (VI, vv. 1-10)

En una contradicción, si se leyera literalmente, el agua está sedienta; su sed es muy grande puesto que se adjetiva con “de siglos”. Además del sentir, al agua se le adjudica una característica relacionada con el físico: tiene “belfos”. El objetivo de estos modificadores es configurar la imagen del agua como sedienta de algo, en este caso de forma. Enseguida se menciona que la sed es “fría”, quizá refiriéndose al punto extremo de algo para exacerbar el tamaño de la sed. En la búsqueda de calmar su necesidad, crea cauces en la tierra, a manera de río, y la despierta hasta causar desapacible insomnio. Es decir, el agua cambia el letargo por el despertar. Podría en este punto hacerse una comparación entre sueño y vigilia, muerte y vida, estática y cinética. El agua significa

movimiento, inquietud, vigilia... Del vaso puede recordarse su naturaleza de soledad y quietud: “flor mineral”, con posible referencia a la muerte por contrastar con la vida de lo vegetal.

Es notable la fuerza de voluntad del agua: “perfora sus miembros florecidos / como una sangre cáustica”. Lo cáustico es algo que quema o una cosa mordaz y agresiva. El agua incendia en su búsqueda: “incendiándolos, ay, abriendo en ellos / desapacibles úlceras de insomnio”. No obstante su obstinada búsqueda, el agua no encuentra aún lo que busca, una forma perfecta que le permita calmar completamente su sed. En los siguientes versos, el poeta expresa lo que el agua siente por la forma:

Más amor que sed; más que amor, idolatría,
dispersión de criatura estupefacta
ante el fulgor que blande
—germen del trueno olímpico— la forma
en sus netos contornos fascinados.
¡Idolatría, sí, idolatría! (VI, vv. 11-16)

Primero, siente necesidad puesto que tiene sed. Ama la forma y, todavía más, la idolatra. Escalonadamente se presenta, de menor a mayor lo que significa la forma para el agua. La idolatría está más relacionada con el éxtasis, con una emoción hiperbólica y, también, dependiente del objeto idolatrado. La forma es metaforizada en “germen del trueno olímpico”. Es una posibilidad de algo casi divino, pues se relaciona con el trueno de Zeus: “trueno olímpico”. No es el trueno en sí, pero puede llegar a serlo. Quizá el lector aquí podría relacionar algunos de los primeros versos del poema con esta complementariedad que se va esbozando en la segunda parte:

En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce, [...]
qué agua tan agua,

está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo justo! (I, vv. 29-31, 35-37)

Agua y vaso (éste proporciona la forma) hacen una unión que podría calificarse como perfecta. El vaso, “espejo ególatra”, anhela llenar su vacío; el agua idolatra la forma prometedora del “trueno olímpico”, es decir, de algo excepcional.

La palabra “dispersión” podría referirse a la falta de forma del agua o a la distribución de valores del sentir del agua. Además de significar ‘separación’, también es un término matemático de la estadística. La explicación de la sed, el amor, la idolatría, de menor a mayor estadísticamente, y la estupefacción del agua, está en los contornos que muestra la forma. Al final, se afirma la idolatría, término de mayor grado en la dispersión.

El poema sigue con la caracterización metafórica del agua:

Mas no le basta ser un puro salmo,
un ardoroso incienso de sonido;
quiere, además, oírse.
Ni le basta tener sólo reflejos
—briznas de espuma
para el ala de luz que en ella anida;
quiere, además, un tálamo de sombra,
un ojo,
para mirar el ojo que la mira. (VI, vv. 17-25)

Es “un puro salmo”, “un ardoroso incienso de sonido” y tiene reflejos que le parecen insuficientes. Se le configura desde dos sentidos: el oído y la vista. El oído porque el salmo y el sonido son audibles; la vista porque los reflejos se miran, el agua se mira y no le basta, desea algo más.

Es notable que el lado religioso no deje de aparecer en esta segunda parte del poema, las asociaciones pueden seguir haciéndose. El agua es “un puro salmo”, podría

pensarse en las alabanzas a la divinidad, aunque también se puede desvincular ese sentido e interaccionar “agua” con la significación sola de “sonido” o “canto”. La carga religiosa podría decidirse en comprender “puro” como signo de pureza o como léxico de soledad, un salmo con pureza o un salmo solamente y no otra cosa. El objetivo es comunicar que el agua quiere dejar de ser en sí misma, y poder escucharse, conocerse: “quiere, además, oírse”. El lector decidirá o intuirá qué sentidos de las palabras son los que interaccionarán y, por tanto, el camino interpretativo que se tendrá presente.

La metáfora a modo de aposición: “un ardoroso incienso de sonido” sigue permitiendo relacionar “agua” con lo religioso, con el incienso que usualmente se emplea en los ritos. También sugiere una idea de apasionamiento, profundidad o acción que perjudica al incienso. Es decir, el incienso arde para complacer a quien lo usa, pero él no obtiene ningún beneficio para sí, no trasciende. Suponiendo que pueda tener voluntad o raciocinio como el elemento “agua”, el sonido que no se escucha no se conoce y no obtiene beneficio de su canto (salmo). El agua es, puede ser “escuchada” y “arder” para alguien más, pero también desea escucharse, es decir, quiere conocerse.

En el enunciado referente a la vista, se dice que el agua tiene reflejos y desea además “un tálamo de sombra, / un ojo”. Ya tiene una especie de luz y le falta la sombra; tiene reflejos que pueden mirarse y falta que ella se mire. Los reflejos son “briznas de espuma”, podría tratarse de una parte pequeña o casi insible por tratarse de ‘hebras’ hechas de algo más volátil que líquido (espuma). Además, los reflejos están destinados a “el ala de luz que en ella anida”; se dice “ala” en singular y no en plural, lo que retiene la habilidad de volar, sólo existe, una vez más, la posibilidad. Quizá sea el tálamo (lugar preeminente, o sea, superior, más elevado) donde, metafóricamente, el agua pueda volar. Igualmente podría comprenderse que se está hablando del llamado, antiguamente, tálamo óptico. De nuevo, el lector podrá notar que el agua busca algo que

la complemente: oído y vista. Y se expresa el porqué necesita estos sentidos, para conocerse y conocer. En el caso de la vista el poeta dice: “quiere, además, un tálamo de sombra, / un ojo, / para mirar al ojo que la mira”, busca mirar lo que está más allá, la otredad, la(s) entidad(es) que la observa(n). En los versos que tratan del sentido del oído se expresa que el agua desea escucharse, conocerse.

No obstante el análisis anterior, el lector podría entender los sentidos de la vista y del oído sólo como metáforas del complemento que el agua busca: la forma. Cada decisión en el proceso de lectura, en este caso respecto a la indeterminación de las metáforas, cada resolución marcará una interpretación específica. Y esta interpretación será diferente a otras que hayan encontrado distintos sentidos en la interacción del foco y el marco de las metáforas.

El encuentro con distintas formas ocurre en la búsqueda del agua:

En el lago, en la charca, en el estanque,
en la entumida cuenca de la mano,
se consuma este rito de eslabones,
este enlace diabólico
que encadena el amor a su pecado. (VI, vv. 26-30)

Las formas son variadas, desde las naturales hasta las creadas por el artificio humano. Sin embargo, no se menciona en este fragmento si el agua obtiene plenamente lo que está buscando: forma y conocimiento (oírse y mirar más allá). Más adelante se sabrá que el vaso proporcionará una “puntual fisonomía” (VI, v. 37). La explicación sobre el “enlace diabólico” se torna complicada. Podría hacer referencia al pecado original mencionado en la Biblia, cuando los primeros hombres, ya con una forma, buscaron el conocimiento (ya que el agua busca conocimiento). Asimismo, se podría relacionar la idolatría que siente el agua con la prohibición de la Iglesia de adorar ídolos, y así el enlace, al estar guiado por un sentimiento no aceptado, se convierte en un pecado. Si se

avanza en la lectura, podría realizar otra hipótesis el lector. Versos adelante se enuncia la fugacidad de la unión agua-vaso y el gozo que provoca: “En los sordos martillos que la afligen / la forma da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso” (VII, vv. 58-60). En el epígrafe, clave interpretativa, la sabiduría dice: “todos los que me aborrecen aman la muerte”. Al saber que la unión vaso-agua provoca la muerte, pero que aún así hay cierto gozo, ambos elementos estarían amando la muerte y no la sabiduría. Esto sería una crítica hacia la inteligencia que finge crear pero no erige. Es decir, ante la insensatez del sueño de la creación, los objetos no podrían justificar su existencia y ante la disyuntiva inteligencia-muerte, prefieren la segunda opción. El deleite que provoca el encuentro de la forma es polisemántico por ser un concepto complejo.

El poema sigue con el encuentro del vaso:

En el nítido rostro sin facciones
el agua, poseída,
siente cuajar la máscara de espejos
que el dibujo del vaso le procura.
Ha encontrado, por fin,
en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía.
Ya puede estar de pie frente a las cosas. (VI, vv. 31-38)

El agua toma forma en la transparencia del vaso. Siente “cuajar la máscara de espejos”. Metafóricamente, el agua se transforma de líquido a sólido, puesto que el vaso es como un espejo que la refleja; hay una identificación: “En la red de cristal que la estrangula, / allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce” (I, vv. 29-31). Versos más adelante ocurre algo similar con el vaso, se liquida: “ya, embozado en el giro de un reflejo, / en

un llanto de luces se liquida” (VII, vv. 24-25).¹² La identificación entre ambos elementos se refleja en que la forma que el agua toma es exacta: “una bella, puntual fisonomía”. Llega a cierta perfección porque al ser transparente procura vista al agua; al ser vertical, levanta la posición del agua y le ayuda a tener cierta perspectiva sobre lo que la rodea; además, es “bella”, una de las categorías estéticas de las cosas. La búsqueda infatigable (“correr sonámbulo”) encuentra su fin: la forma proporcionada por el vaso. Esta unión puede interpretarse de diversas maneras: el hombre que encuentra a la divinidad, el inicio de la destrucción del mundo (lenguaje, animales, vegetales, minerales...), la muerte del dios del que se habla, el situarse el hombre en un sistema ordenado, el poema.

2.1.4. Metáforas de “inteligencia”

Otro elemento importante en *Muerte sin fin* es la “inteligencia”. Desde el epígrafe se advierte, mediante una metáfora, que es ella quien acompaña a la divinidad en el proceso de la creación del universo: “Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz dentro de él en todo tiempo”. En la primera parte del poema se habla sobre “el tortuoso afán del universo” (II, v. 80), la creación de los mundos, las criaturas, las enfermedades... Sin embargo, se dice que todo es un sueño y nada acontece en realidad: “Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado” (III, vv. 86-87).

¹² Algunos estudiosos ven esta liquidación como una destrucción, la muerte de lo que representa el vaso.

La inteligencia, que acompaña el proceso de creación, finge crear pero no le da realidad al sueño, por ello no es sorprendente que se le metaforice principalmente como “soledad”:

¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando (III, vv. 117-120)

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo! (IV, vv. 1-2)

El enunciado metafórico es largo, con una aposición y especificaciones. La aposición es “soledad en llamas”. Esta frase es el primer foco, la metáfora con “inteligencia”. Sin embargo, “soledad en llamas” es en sí misma una metáfora, donde el foco es “en llamas”. Podría pensarse que la soledad está en llamas porque así puede sugerirse la soledad que consume o que se consume. Mediante la caracterización de lo abstracto como algo físico que puede quemarse, se concibe una nueva manera de pensar la soledad, que específicamente adjetiva a “inteligencia”. La inteligencia está en llamas porque consume todo y concibe sin crear. Es decir, la fertilidad que normalmente podría atribuírsele a la inteligencia, se vuelve en una especie de destrucción por medio de la metáfora. Las llamas también podrían significar “vida” por el movimiento y la acción de quemar, o por el calor que se desprende. Esta vitalidad no tendría una utilidad por estar en soledad y no compartirse.

La inteligencia consume la posibilidad de las cosas, las sueña y las destruye al no crearlas. Todo queda en silencio. Así, otra especificación de la soledad es provocar o alargar el silencio. El poeta sigue especificando el elemento “inteligencia” al comparar su no-acción con una semilla (posibilidad de ser vida) que sólo sueña germinar “ay, sin hollar, semilla casta, / sus propios impasibles tegumentos” (III, vv. 124-125). La

inteligencia podría actuar, llevar a la realidad lo que ese dios sueña, pero sólo consume la posibilidad, alarga el silencio y limita la vida. Esta actitud podría justificar la elección de la destrucción ante la disyuntiva inteligencia-muerte de la que se habló en el análisis del agua (“enlace diabólico”).

Después de una ejemplificación de su fingimiento, el yo poético designa con varias aposiciones a la inteligencia: “páramo de espejos”, “hermético sistema de eslabones”, “abstinencia angustiosa”. Todas estas metáforas están contextualizadas en la negación de dar vida:

Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
y permanece recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él (IV, vv. 3-11)

Con una probable referencia a la tierra de la que se creó el primer hombre, según la Biblia (Génesis 2, 7), y al aliento de vida, los anteriores versos ejemplifican el egoísmo de la inteligencia. Simula “calor”, “emoción”, “amor” en el lodo, aparenta que éste es lo más importante, que está en lo más alto (“lo encumbra más allá de las alas”), pero no es verdad. No le da el “soplo que lo pone en pie”, que le da vitalidad. El lector puede relacionar el pasaje bíblico con los elementos “lodo” y “soplo” para comprender los versos.¹³ Sin embargo, es su decisión si después de la comprensión interpreta desde la religión todo el apartado y, aún más, todo el poema.

¹³ Incluso podría considerar el significado religioso de “infundir”, que es dotar de algún don o gracia al alma.

Es evidente que la inteligencia no infunde vida y sólo están ella y la divinidad. En este punto el lector puede leer que la divinidad y la inteligencia son una o que una acompaña a la otra: “y permanece recreándose en sí misma / única en Él, inmaculada, sola en Él”.¹⁴ A partir de esta interpretación, se puede identificar el egoísmo con la divinidad o no. Enseguida se presentan varias aposiciones de “inteligencia”. Todas ellas focos conformados a la vez por sus propios focos y marcos:

—oh inteligencia, páramo de espejos!

abstinencia angustiosa
que presume el dolor y no lo crea,
que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
retumbar el gemido del lenguaje
y no lo emite;
que nada más absorbe las esencias
y se mantiene así, rencor sañudo,
una, exquisita, con su dios estéril (IV, vv. 16, 24-31)

Se especifica más el concepto “inteligencia” con “páramo de espejos”, frase que invita a visualizar una abstracción. Nuevamente, se adjetiva la palabra principal con una aposición que por sí misma constituye una especificación lograda con un complemento adnominal. Esta construcción exige una mayor interacción semántica. Un páramo, campo desolado e infértil, no basta para singularizar “inteligencia”. El páramo está compuesto de espejos que se reflejan. Es decir, si a lector llega la idea de vacío con “páramo”, los espejos reflejan el vacío y lo hacen más profundo. De nuevo, el lector puede asociar la soledad prolongada por la inteligencia con el vacío de la no creación.

La siguiente aposición hace referencia a la imprecisión de un sistema (“hermético sistema de eslabones”). El poeta se sirve de una comparación para ampliar

¹⁴ También es posible que se vea la inteligencia desligada de la divinidad. La inteligencia como parte de la realidad porque “no puede separarse del sistema y elevarse sobre él” (Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 76).

más la metáfora. El sistema sanguíneo falla debido a unas “arterias temblorosas”. Éstas se encargan de trasladar la sangre del corazón a otras partes del cuerpo. Pero el mal funcionamiento de las arterias impide la correcta comunicación. De igual modo, el “sistema de eslabones” no es preciso. El ritmo de su funcionamiento es gobernado por el “deleite” de la inteligencia. Se muestra cierta negativa a crear una organización. Es verdad que la frase “su deleite” no forzosamente debe corresponder a “inteligencia”. No obstante, el lector puede relacionar ésta con la aposición en general.

En “abstinencia angustiosa” se expresa una privación que hace sufrir. Se niega la posibilidad del dolor (por tanto de la felicidad y demás sentires) y del lenguaje. La inteligencia sigue en su unidad perfecta, sola, “con su dios estéril”. Tiene las esencias pero no crea existencia. El sueño de la divinidad se queda en la ensoñación y la inteligencia se muestra egoísta, como un “rencor sañudo”. Es notable en esta serie de metáforas que varias estén encaminadas a sólo modificar “abstinencia angustiosa”. El enunciado metafórico se especifica aún más y se enriquece.

2.1.5. Renovación de sentido en el enunciado metafórico

En el análisis de los elementos “agua”, “vaso” e “inteligencia” se ha observado el funcionamiento de la metáfora en *Muerte sin fin*. En principio se ha hecho énfasis en que la metáfora modifica todo un enunciado y no sólo una palabra. Es en el discurso donde las palabras obtienen sentido. El lector comprenderá las significaciones de las frases en su contexto discursivo. Por ello, cada palabra contribuye a crear el contexto y, al mismo tiempo, el sentido de todo el enunciado. La metáfora no es la excepción. Paul

Ricoeur habla del enunciado metafórico porque el foco metafórico afecta todo el nivel de la frase.

El papel del lector es esencial puesto que él intuirá cuáles sentidos son los que interaccionarán en el enunciado metafórico. Con esto, encausará el sentido de todo el enunciado y, en este caso, también de todo *Muerte sin fin*. Por ejemplo, “inteligencia, soledad en llamas” puede referirse sólo a la inteligencia o a la unidad con la divinidad; la diferencia está en la posibilidad de interpretar la inexistencia causada por el egoísmo de ambos conceptos o interpretar que la inteligencia humana no puede crear un orden,¹⁵ por mencionar dos perspectivas.

La posibilidad de relación de todas las metáforas es interesante también. En el caso de “vaso”, por ejemplo, la conexión entre la metáfora “oquedad que nos estrecha...” y “tiempo de Dios” permite dilucidar que el “estéril repetirse inédito” de este tiempo no es benéfico para todo un colectivo. O en el caso del elemento “agua”, las aposiciones “un puro salmo”, “ardoroso incienso de sonido” y “desplome de ángeles caídos” podría apoyar una interpretación desde un sentido religioso solamente. La posibilidad de relaciones, en parte, recae en las síntesis que el lector vaya haciendo: recordar pasajes leídos, perfilar ciertas metáforas por considerarlas más importantes o relevantes, la memoria, las expectativas.

Las estructuras metafóricas de *Muerte sin fin* refuerzan su carácter de “metáforas vivas”. Ricoeur hace una diferenciación entre metáforas vivas y muertas. La viva sigue siendo acontecimiento, sólo posible en su contexto. Cuando es repetida en otros lugares y adoptada por una comunidad, pasa a ser parte de la polisemia de la lengua: “cuando la impresión de sentido que llamamos metáfora se une a un cambio de sentido que aumenta la polisemia, la metáfora ya no es metáfora viva, sino muerta. Sólo las

¹⁵ Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 76.

metáforas auténticas, las metáforas vivas, son al mismo tiempo acontecimiento y sentido”.¹⁶ Si es innovador decir “Un cóncavo minuto” para identificar un elemento llamado “vaso”, es más creativo, complejo y vivo modificarlo todo con “del espíritu / que una noche impensada...” Las metáforas de *Muerte sin fin* fueron y siguen siendo renovadoras de sentido, acontecimiento dentro de su discurso poético. Esta característica, aunada a su complejidad estructural, contribuye a una mayor participación lectora.

Las metáforas vivas del poema de Gorostiza son puntos de indeterminación. Sólo el lector podrá elegir entre connotaciones para relacionar sentidos: “Es el lector quien en realidad elabora (*work out*) las connotaciones del modificador susceptibles de crear sentido”.¹⁷ El lector encuentra en las metáforas vivas un puente entre el texto y su propio horizonte.

2.2. La imagen

Definir “imagen literaria” es una empresa difícil. Algunos críticos, desde distintos enfoques, han propuesto definiciones y clasificaciones de ella: “La imagen, por estar en el centro de la creación poética, ha sido objeto de múltiples discusiones, sin que se haya llegado a una definición precisa de su naturaleza”.¹⁸ Algunos usan el término “imagen” para designar un conjunto de tropos o fenómenos poéticos. Por ejemplo, Carlos Bousoño basa su trabajo teórico en la imagen entendida como metáfora, símil e imagen

¹⁶ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, p 135.

¹⁷ *Ibidem*, p. 130.

¹⁸ Joaquín Forradellas y Angelo Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*, p. 206.

propriadamente, justificando que los tres son en realidad una especie de comparación.¹⁹ Para Octavio Paz, la imagen es la unión de los contrarios o dispares, refiriéndose a la capacidad del poeta de renombrar su realidad y, por tanto, de resignificar esos contrarios para crear una nueva manera de percibir el mundo.²⁰ Esta es la definición que lo lleva a decir que “*Muerte sin fin es una imagen*”,²¹ ya que el poema sería una dialéctica de los contrarios.

Tradicionalmente, se ha pensado que en la imagen hay un reconocimiento de algún objeto real en la lectura poética: “Identificación entre un término real y uno figurado en virtud de su relación de semejanza”.²² El significado del término latino *imago* es semejanza, retrato o copia. La imagen literaria, entonces, mostraría de manera semejante un objeto de la realidad: “En primer lugar, sugiere la idea de representación sensible de un objeto o una persona [...] Estas imágenes cumplen la función de representar, de dar forma sensible a ideas, conceptos, intuiciones, sensaciones que el poeta desea transmitir”.²³ Si las imágenes pueden comunicar ideas o sensaciones, es posible mirar la imagen como un fundamento de la poesía. Así lo pensó Alexander Potebnia: “No hay arte y, en particular, no hay poesía, sin imagen”.²⁴ Potebnia pensó en la imagen como la manera que tenía el arte de transmitir pensamientos. Los formalistas rusos criticaron esta definición. Shklovski dejó de ver la imagen como “reconocimiento”, es decir, como abstracción del pensamiento, y propuso considerarla como “visión”.²⁵ De esta manera, la imagen tendría como base el extrañamiento, al mostrar los objetos de tal forma que se prolongara su percepción: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; los

¹⁹ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 191.

²⁰ Vid. Octavio Paz, *El arco y la lira*, pp. 98-102.

²¹ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, p. 91.

²² Rosa Navarro Durán, *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*, p. 89.

²³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 552.

²⁴ Alexander Potebnia, *Notas sobre la teoría de la literatura*, citado en Víctor Shklovski, “El arte como artificio”, *Textos de teorías y crítica literarias*, p. 27.

²⁵ V. Shklovski, “El arte como artificio”, *Textos de teorías y crítica literarias*, p. 33.

procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos [...] El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado”.²⁶ Así, la imagen, como los demás recursos poéticos, sería un procedimiento que singulariza en la literatura.

René Wellek y Austin Warren hacen hincapié en la naturaleza psicológica y literaria de la imagen: “es tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios. En psicología, la palabra ‘imagen’ significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual”.²⁷ Desde esta perspectiva, el análisis teórico de la imagen debería incluir tanto el nivel lingüístico como el de la percepción de la imagen leída. Además de esta puntualización, los autores enumeran algunos tipos de imagen propuestos por estéticos y psicólogos, entre las que están las de calor y presión, las estáticas y dinámicas, las sinestésicas (“transposición de un sentido a otro”), las auditivas.²⁸ En cuanto al estudio de las imágenes poéticas, éste debe considerarlas como parte que estructura. El análisis del uso de las imágenes es esencial al tratar alguna obra: “las imágenes son estructura integrante de un poema [...] forman parte del estrato sintáctico o estilístico. No deben estudiarse, en último término, aisladas de los demás estratos, sino como elemento de la totalidad”.²⁹

Asimismo, Estébanez Calderón advierte que se ha considerado un cambio en el uso de la imagen en la historia de la literatura. Por una parte, se buscaba una analogía racional: “el gozo estético del lector se basa en el descubrimiento de la semejanza analógica existente entre la imagen y el término real”.³⁰ Por otra parte, después del siglo XX, la “base asociativa” puede ser una emoción o algo onírico. Es decir, el desarrollo de la imagen también se relaciona con el tipo de poesía buscada o propuesta. Un acercamiento parecido es el que propone Bousoño. Divide la imagen (metáfora, imagen,

²⁶ *Idem*

²⁷ René Wellek y Austin Warren, “Imagen, metáfora, símbolo, mito”, *Teoría literaria*, p. 222.

²⁸ *Idem*

²⁹ *Ibidem*, p. 253.

³⁰ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 553.

símil) en dos tipos generales, la tradicional y la visionaria. La última sería propia de una poesía más reciente. Se diferencian en que la primera suscita una emoción a partir del encuentro de la semejanza entre el plano real y el imaginario, una semejanza lógica; en la imagen visionaria “nos emocionamos sin que nuestra razón reconozca ninguna semejanza lógica, ni aun, en principio, semejanza alguna de los objetos como tales que se equiparan, el A y el B: basta con que sintamos la semejanza emocional entre ellos”.³¹ Sin embargo, si el lector analiza la imagen visionaria, encuentra la semejanza lógica que suscita la emoción. No obstante, en esta diferenciación de imágenes, sigue el pensamiento de que existe un correlato claramente discernible en las imágenes. Es decir, para Bousoño sigue presente la idea de que puede encontrarse un solo significado del plano metaforizado. Para cada “modificado” existe un “sustituyente” del plano real,³² incluso en las imágenes visionarias.

En *Muerte sin fin*, la complejidad de la imagen no está en la búsqueda de la analogía entre mundo real y poema. La indeterminación se encuentra en los sentidos posibles tanto de los objetos referidos (minuto, vaso, agua, semilla, sueño) como en su relación con el resto del poema. Es decir, el análisis del poema no tiene como fin encontrar el referente preciso de la imagen, o el “sustituyente” que podría cambiarse por la imagen del poema. Es verdad que la imagen de *Muerte sin fin* tiene efectos primarios como el provocar emociones, pero también tiene una complejidad intelectual que debe ser intuida por el lector. Esta complejidad es producto de lo que Ricoeur llama excedente de sentido, presente en toda imagen poética. Esto se sostiene al pensar que la imagen no es un recurso decorativo, o sustitutivo de un referente claro y real. El objetivo del poeta es predicar algo nuevo a partir de ciertas imágenes que el lector puede reconocer gracias a su experiencia en el mundo. Y con la singularización de la

³¹ C. Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 195.

³² Cf. *Ibidem*, pp. 103-109.

que habló Shklovski, el escritor hará hincapié en ciertas ideas o sensaciones que no pueden expresarse de otra manera.

Como ocurre con la metáfora, desde una teoría de la sustitución, no hay una explicación sobre cómo la imagen responde a una necesidad comunicativa del poeta. El cómo surge la “identificación” de los términos literales y figurados, o cuál es la clave —si existiera— para encontrar imágenes, no se explica. Hans Georg Gadamer (1900-2002) propone que la imagen³³ debe ser comprendida y articulada para existir:

El modo de ser de lo percibido «estéticamente» no es un estar dado [...] Sólo cuando «reconocemos» lo representado estamos en condiciones de «leer» una imagen; en realidad y en el fondo, sólo entonces hay tal imagen. Ver significa articular. Mientras seguimos probando o dudando entre formas variables de cosas distintas, no estamos viendo todavía lo que hay.³⁴

La visión de Gadamer permite ubicar la imagen en un contexto donde el lector es un esencial participante. La imagen se reconoce, representa y comunica. En el fragmento citado, Gadamer hace una crítica a la teoría de la percepción pura, a la capacidad que se tendría de conocer un objeto en sí mismo —en este caso la obra de arte—. Gadamer hace hincapié en que el sujeto tiene prejuicios desde los que conoce; la experiencia estética también es conocimiento,³⁵ y por tanto hay una significación en la obra artística: “El mero ver, el mero oír, son abstracciones dogmáticas que reducen artificialmente los fenómenos. La percepción acoge siempre significación”.³⁶ Si el lector no identificara aspectos que se vinculan con su estar en el mundo, no reconocería una imagen. Que el lector reconozca las representaciones dadas en un poema se relaciona directamente con su aprendizaje y la tradición en la que está inmerso. Según Gadamer, el espectador encontrará el sentido de una imagen cuando logre articular el todo que se le presenta.

³³ La imagen artística, no sólo la literaria.

³⁴ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 132.

³⁵ *Ibidem*, pp. 138-139.

³⁶ *Ibid.*, p. 133.

Como ocurre con la metáfora, no se está hablando de un acto de sustitución, la imagen también necesita ser leída en su contexto, articulada en el todo. El lector intuirá cuál es el excedente de sentido, al encontrar una coherencia entre la imagen y sus posibles sentidos, y el contexto discursivo en el que se encuentra. En la imagen, el lector partirá de algo concreto, reconocible en el mundo real o con posibilidad de reconstruirse o imaginarse. A partir de la alusión a lo concreto, una garza, por ejemplo, se intuirá una significación compleja, sólo intuida al buscar la pertinencia de dicha imagen en el poema.³⁷ Asimismo, la imagen puede ser más compleja si se le agregan otros recursos poéticos. En este sentido, podría hablarse de imágenes fáciles de articular e imágenes complejas. En el caso de la poesía, una imagen puede tornarse complicada si se compone de metáforas, por ejemplo.

Antes de seguir, se delimitará un poco más el tipo de imágenes que se analizarán en *Muerte sin fin*. Se considerará imagen a toda aquella representación que también sea acontecimiento; un recurso de “emergencia comunicativa” (semejante a lo que ocurre con una metáfora viva). Un recurso cuyo uso sea comunicar un sentido que no puede reducirse al uso literal de las palabras. Como la metáfora, será el lector quien la comprenda³⁸ y le dé un sentido y una especie de “realidad” en la mente. Una imagen no tiene que concretarse en un recuerdo, puede ser producto de un acto imaginativo (sin que el lector se separe de su conocimiento adquirido). En este trabajo, el tipo de imagen que se analizará será la visual, por ser uno de los más frecuentes en *Muerte sin fin*. Así, las visiones posibles de dichas imágenes partirán de objetos sensibles y reconocibles por el lector. El análisis de este tipo de imágenes tendrá presente las posibles visualizaciones de los objetos, así como los sentidos que pueden agregar al poema.

³⁷ Una diferencia entre metáfora e imagen es que ésta no necesita ser descifrada en sí misma. La metáfora por sí sola une dos contextos que deben fusionarse para encontrarle un sentido. La imagen hace una referencia directa a una entidad conocida.

³⁸ Al decir “comprender” no se está hablando de un conocimiento necesariamente intelectual o teórico, sino de un entender a partir de la relación sujeto (*dasein*)-mundo.

2.2.1. Imágenes en *Muerte sin fin*: el tema de la muerte

Se analizarán las imágenes relativas a un tema importante del poema de Gorostiza: la muerte. Tema que permea todo el texto desde su título, y, por tanto, un hilo conductor que permite vincular las partes con el todo y viceversa. A partir de este estudio se pretende subrayar la complejidad temática de *Muerte sin fin*, así como la significativa participación lectora.

La primera imagen que plantea el tema de la muerte en la unión agua-vaso se presenta en los siguientes versos:

No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada. (I, vv. 20-28)

La unión de vaso y agua es una imagen que no sólo representa lo que literalmente puede colegirse, se trata de una compleja enunciación que conlleva una resignificación. Es decir, la poesía no usa imágenes como decoración, son un recurso que también significa y es parte del acto comunicativo. En este caso, la unión vaso-agua tiene como consecuencia un momento de reposo y “una edad amarga de silencios”. En un primer momento, el lector puede “ver” un vaso con agua, pero no puede desvincular esta imagen del propio poema, así que al continuar la lectura tiene presente que “vaso” y “agua” pueden representar algo más, sobre todo, si se recuerda que versos anteriores señalan que el agua no estaba limitada y que el yo poético se refleja en ella. La nueva

significación de las imágenes se debe, en gran parte, al contexto del que forman parte: el poema. Por ello, el lector no sólo intenta articular la imagen cuando se le presenta, también trata de articular esa imagen en su contexto.

La resemantización de las imágenes forma parte del pacto de lectura entre lector y texto poético. Así, cuando una imagen contiene metáforas o “libera” metaforizaciones, el lector intentará encontrar sentido a las nuevas perspectivas, como puntos de indeterminación que se justificarán en el proceso de lectura. Cuando el agua halla la forma que la limitará ocurren dos cosas que el poeta metaforiza: “cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña”. La imagen se hace compleja porque a partir de la representación vaso-agua, el agua padece una especie de muerte o envejecimiento. El lector se enfrenta a la enunciación “edad amarga de silencios”. Si no hay sonido, por no haber movimiento, la parte dinámica y posiblemente relacionada con la vida, desaparece. La parte negativa del silencio se afirma con el adjetivo “amarga”. La relación entre silencio y muerte crece con la mención de la edad puesto que implica tiempo y quizá envejecimiento. El lector puede realizar esta vinculación con la muerte o sólo atender a la ausencia de sonido para hacer la imagen silenciosa. Pero debe tenerse presente que la imagen puede complicarse por sus modificadores, que pueden ser metaforizaciones.

La otra consecuencia de la unión de elementos es el reposo. Aquí sí se hace explícita la conexión con la muerte: “un reposo gentil de muerte niña”. El término “muerte” es complejo en el poema. El poeta lo matiza mucho y tiene varias implicaciones que, como se verá, influyen en la elección interpretativa del lector. En este primer ejemplo la muerte se subordina al término “reposo”. El reposo es “gentil”, adjetivo positivo en el nivel emocional, lo que hace a este verso contrastar con lo negativo del anterior. El “reposo gentil” es modificado por “de muerte niña”, y la

enunciación se vuelve un poco ambigua; podría decir “niña” aludiendo a lo pequeño y a la poca importancia de la muerte o a lo temprano y rápido que se presenta la característica “muerte” en el reposo. Luego, el adjetivo “sonriente” que aparece enseguida puede referirse a “reposo” o a “muerte”. Es importante notar que la imagen de la unión vaso-agua tiene implicaciones negativas y positivas; la muerte o el reposo se vuelven amargos, gentiles y sonrientes. Además, la imagen puede significar una especie de muerte, pero también abre la posibilidad de mirar otras imágenes en ella: “que desflora / un más allá de pájaros en desbandada”. Lo positivo y lo negativo aparecen en todo el poema y esto es una clave interpretativa, ¿cómo considerar la muerte en el poema?

La siguiente imagen se refiere al no ser.³⁹ La divinidad y la inteligencia de las que se habla en *Muerte sin fin*, son las responsables de la creación del universo, “el tortuoso afán del universo”. Los versos que aparecen a continuación se refieren a esta creación que, en realidad, es un conjunto de lo que no es:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz [...]
mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol
y **sueña los pretéritos de moho,**
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana,
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta. (III, vv. 1-2, 11-20)

³⁹ El “no ser” aquí es entendido como la nada, el contrario del “ser”. Puede recordarse aquí el principio de no contradicción de Parménides, lo que es, no puede ser que no sea.

Desde el inicio se advierte que nada pasa y se describe el sueño de la ingenuidad. El sueño se enfoca en lo pasado y lo futuro: “pretéritos de moho”, “antigua rosa ausente”, “prometido fruto de mañana”. En estas imágenes interactúan vida e inexistencia. El moho es vida que surge de la corrupción de algo, el tiempo transcurrido se perfila y sobresale el pasado: “pretéritos”. El poeta se enfoca en lo que ha sido, no en el presente, tiempo importante porque la creación implica el ser, lo que “es”. El sueño tiene como primera imagen el pretérito que puede pensarse como corrupto o como huella de algo que ya no es. La segunda imagen ya no se refiere tanto a la existencia, sino a la presencia: “la antigua rosa ausente”. Sigue el elemento temporal y se perfila la vejez que no está. Es decir, el lector puede ver una rosa y luego ya no. Aunque no se niega la existencia de la rosa, el yo poético se enfoca en la imposibilidad de verla, de conocerla. En la tercera imagen, se usa el futuro para crear una especie de ansiedad; el futuro promete, pero no se tiene la certeza de su concretización, se trata de lo que “puede ser” y no es aún.

El laberinto de la no presencia o de la existencia relativa aparece representado visualmente en un espejo opaco. El sueño no produce presentes, sino ausentes. Las imágenes que perfilan pasado y futuro indican una creación que no puede verse, imágenes opacas que representan la incertidumbre. El espejo del que habla el poeta, por no reflejar imágenes nítidas, niega la claridad y responde con otro espejo que repetirá el procedimiento. El espejo opaco es de los primeros indicios en el poema de una repetición infinita. El sueño no da respuestas, no muestra seres, sólo es la representación de lo que no hay, de la inexistencia. En esta imagen el no ser del sueño se perfila y se explica que en los versos se hable del ignorar: “nos recreamos hondamente / en este buen candor que todo ignora”. El candor y la ingenuidad son las únicas condiciones en que se podría soñar “un espejo del revés”. En los versos puede notarse cierta ironía

puesto que recrearse en un sueño infértil no tiene un fin productivo. Por ejemplo, si el lector retomara la referencia al hombre y su pertenencia a la creación, con estos versos la existencia se pondría en tela de juicio y sólo se haría notar la ironía de la frase “nos recreamos hondamente”: el hombre no tiene tantos motivos para alegrarse.

Es interesante notar que el recurso de la imagen tiene un uso peculiar en los versos analizados. Las imágenes temporales están formuladas de tal manera que representan, hacen ver, lo que no puede verse, lo inexistente. Nuevamente la interacción de contextos de las palabras resignifica. El moho, la rosa y el fruto se convierten en imágenes renovadas y por ello posibles demostradoras de la ausencia. Finalmente, el espejo resulta la imagen que reúne la idea de la inexistencia. La imagen, como la metáfora, es acontecimiento, posible sólo en la articulación que el lector logra y usa para comprender el texto poético.

La siguiente imagen que se analizará se refiere a la creación del sueño. También se relaciona con la repetición infinita, como un ritmo ininterrumpido:

**Más nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha; [...]**
Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;
así, **aun de su cansancio extrae
¡hop!
largas cintas de cintas de sorpresas**
que en un constante perecer enérgico,
en un morir absorto,
arrasan sin cesar su bella fábrica
hasta que —hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros—
**siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño de repite,**

irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte (III, vv.86-88, 98-112)

Se reitera que nada ocurre. El principal sujeto, gramaticalmente, es el sueño. Su acción es constante, ininterrumpida. También se sugiere la idea de repetición, incluso la de ignorancia cuando el poeta dice. “la sola marcha en círculo, sin ojos”. Nuevamente, el lector podría interpretar que el sueño es improductivo e irresponsable (por crear sin ojos). En toda la imagen la idea principal es la repetición. El sueño crea y no deja de extraer “cintas de sorpresas”, como un prestidigitador que de un sombrero sacara lo inimaginable. El sueño no deja de crear. Sin embargo, lo creado también muere. Creación del sueño y muerte se conjugan: “que en un constante perecer enérgico, / en un morir absorto, / arrasan si cesar su bella fábrica”. En este fragmento aparecen al mismo tiempo las ideas de muerte y no ser. El lector puede recordar los versos anteriores (el sueño como representación de la inexistencia) y relacionarlos con el sueño de este fragmento. Incluso puede reforzar la idea del no ser con las primeras líneas: “Mas nada ocurre, no, sólo este sueño”. El sueño representa al no ser, a la nada. Sueña y aparece la muerte.

El círculo vicioso que se muestra, se reafirma cuando se menciona que el creador descansa y vuelve a soñar el mismo sueño: “muerte sin fin de una obstinada muerte”. Toda la imagen que se presenta es fundamental para la interpretación del poema. Es representativa del conjunto. La primera parte de *Muerte sin fin* gira en torno a la no creación, al infatigable e inútil hacer del sueño-inteligencia-dios. La segunda parte, retomando a los protagonistas agua y vaso, reafirma la destrucción o la “vuelta” al no ser: “en que los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero, / a construir el escenario de la nada” (IX, vv. 24-26). El poema menciona la repetición, la muerte sin fin, y también en la acción de éste se presenta la “creación” y la “vuelta a la nada”.

Se nota que las imágenes no sólo representan escenarios imaginables para el lector, en *Muerte sin fin* también dotan de acción al poema. Por ejemplo, en la primera imagen analizada se ha dicho que el agua ha encontrado una forma que la contenga y que como consecuencia de ello existe un “reposo gentil de muerte niña”. En la segunda imagen se habla de la creación en sí —versos anteriores ya lo había advertido el poeta: “en el instante mismo que se empeñan / en el tortuoso afán del universo” (II, vv. 79-80)—, y se menciona qué es lo que se sueña. En la siguiente imagen se hace referencia al modo de actuar y a las consecuencias de la acción del sueño. La característica de mostrar acciones, en parte, se debe a que las imágenes visuales contienen sustantivos concretos, modificados al ser trasladados a otro contexto para interactuar, y que éstos realizan una acción o son parte de ella. Es decir, la mayoría de las imágenes de *Muerte sin fin* son dinámicas porque representan procesos donde ocurren cambios. Esta característica señala que, primero, las imágenes, por no ser elementos decorativos, forman parte de un contexto poético donde deben interaccionar. Se insertan en el poema y también pueden ser representantes de una parte o del todo. Segundo, al comunicar procesos importantes del poema y ser dinámicas, las imágenes son un punto más de indeterminación importante puesto que su comprensión determinará en gran parte la interpretación de *Muerte sin fin*. Tercero, las imágenes pueden complejizarse más con el elemento de “acción”. Ellas pueden estar constituidas de metáforas (“pretéritos de moho”) y además presentar al lector un proceso que debe comprender para visualizar lo que ocurre en el texto. Es decir, la imagen también es un elemento complejo, un punto de indeterminación que el lector articulará y completará.

Siguiendo con el análisis, otra imagen de la repetición infinita se muestra con una garza. Se refiere al sueño, que es inexistencia y muerte. Esta vez, se trata de una aposición de la imagen anterior:

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
¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio (III, vv. 113-118)

La imagen de una garza dormida parada en una pata es lo que puede vislumbrarse primero —el tipo de garza que el lector se imagine dependerá de su conocimiento adquirido—. La pata que sostiene a la garza puede cambiar, pero siempre dormirá sobre una. El soñar se repetirá. Posiblemente, en segunda instancia,⁴⁰ el lector comprenda que el principal sujeto es “sueño” y que éste se comporta como una garza, cambia las imágenes, pero persiste su esencia: “que cambia sí la imagen, / mas no la doncellez de su osadía”. De nuevo aparece la repetición infinita y audaz.

El poema menciona un cambio de imágenes por el cambio de pie del sueño, una variación que de distintos modos expresa un mismo fenómeno, una misma “soledad en llamas”. Es notable que el poeta también se valga de varias imágenes poéticas para expresar la “muerte sin fin” y la infertilidad del sueño repetitivo: el sueño extrayendo cintas de sorpresas, el sueño de la garza que cambia de pie y una semilla que se sueña germinada mas no deja de ser semilla. Esta última imagen se expresa como una comparación de las anteriores y de la metáfora de inteligencia:

¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, **como una semilla enamorada**
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,

⁴⁰ Esta hipótesis se basa en que por la complejidad del poema quizá algunos lectores lean un tanto superficialmente el texto y visualicen imágenes para luego profundizar la lectura.

ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos (III, vv. 117-125)

Esta imagen, a pesar de referirse al mismo proceder del sueño, aporta más sentido a las anteriores —cambio de forma, cambio de significado—. El hecho de comparar con una semilla que se imagina germinada, sugiere la idea de “vida”. Quizá algunos lectores no hallen esta referencia, pero es posible. Se sueña la vida pero no la hay. Incluso, una lectura religiosa no pasaría por alto la expresión “fruta prohibida”, con posible relación con el episodio de la creación, el fruto prohibido para Adán y Eva, el fruto que terminará haciéndolos mortales. Claro que en otra lectura la fruta podría ser prohibida por imposible: si no hay germinación y crecimiento, “el gusto de su fruta” no existirá.

Así, las imágenes que se refieren a un mismo fenómeno, como en el caso de las metáforas, se enriquecen entre sí, aportan nuevos sentidos y complejizan cada imagen y el poema en su conjunto. Las imágenes perfilan cierto momento de la acción o del objeto del que se habla. La que se refiere a las cintas de sorpresas muestra que la creación del sueño además de ser inexistente conlleva la muerte infinita; el sueño de la garza perfila que la variedad de imágenes —quizá perspectivas desde las que se ve el fenómeno del sueño— no afectan la esencia del absurdo creativo; la semilla “casta” suma la idea de vida que en realidad no existe en el proceso de creación del sueño-inteligencia-dios.

En la segunda parte del poema se retoma la imagen del vaso de agua y se describe la muerte que ocurre en ella:

Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras.
El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,

ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía,
instalan un infierno alucinante (VI, vv. 39-49)

En estos versos la muerte ya no se muestra como algo desafortunado del todo, se padece por lo bella que puede llegar a ser. ¿Por qué hay un cambio de perspectiva con respecto a la muerte? Los elementos “camino”, “barda” y “castaños” ingresan por su voluntad a la imagen que los llevará a la muerte. ¿Por qué se dice que mueren? Una vez que el agua ha tomado forma, que pasa de lo horizontal a lo vertical y que los objetos pueden mirarse a través de contenido y forma, algunos entes pueden ser imágenes. Vaso y agua son una posible referencia a la concretización de la poesía.⁴¹ Así que en una lectura viable la imagen del jardín con estos elementos es una representación de las imágenes de cualquier poema, con un fin poético, y destinadas a la fugacidad por su determinación histórica o por su vida sólo en el momento de lectura.

Lo anterior explicaría que la muerte obtuviera un sentido casi secundario, pues el instante de vida que un texto, con sus recursos poéticos, pueda tener, justifica su condena a ser fugaz. La fugacidad del poema puede entenderse de varias maneras, causada por su determinación de estilo, escuela y a los cambios de éstos, o también porque otros poemas darían una mejor perspectiva del asunto que se trata, o porque la vida del poema existe sólo cuando es leído y quizá recordado. Por ello no es extraño que se privilegie tanto el instante de vida de la imagen ante la muerte que padecerá. Más adelante el yo poético señalará el gusto aún en la destrucción: “En los sordos martillos

⁴¹ Una interpretación desde esta perspectiva tomaría en cuenta la visión de Gorostiza de la poesía: es fugaz porque está contaminada de vida. “Porque la poesía —no la increada, no, la que ya se contaminó de vida— ha de morir también. la matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela. Nada envejece tan pronto, salvo un flor, como puede envejecer una poesía” (“Notas sobre poesía”, *Poesía y poética*, p. 152).

que la afligen / la forma da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso” (VIII, vv. 58-60).

Para Juan Gelpí, el ingreso de los elementos a la imagen representa un caos: “El cuarto momento lo constituye el “infierno alucinante” (125) o, si se quiere recordar la reseña de *Cripta*, el caos de imágenes”,⁴² el “drama inmóvil” dice Gorostiza en la mencionada crítica. Para Gelpí, es un momento que llevará al delirio, a la presencia de la pasión después del orden del inicio: “Dios, el vaso y la forma”.⁴³ Para Debicki, camino, barda y castaños simbolizan los elementos de la naturaleza, limitados, que el poeta usa en su escritura. Por estar restringidos a la vida mundana, el poema no es eterno y el poeta recibe una “lección de poesía”:

El hombre-poeta, al tratar de captar la forma y la eternidad, toma su expresión de los elementos de la naturaleza (“el camino, la barda, los castaños”). Pero éstos están limitados por el tiempo y no podrán mantener vivo para siempre el significado del poema... El mundo es un “infierno alucinante” que cuando nos parece ofrecer la eternidad, nos está en realidad mostrando el fracaso final.⁴⁴

La comprensión de las imágenes marcará la interpretación que se haga del poema. El lector va realizando síntesis de lo que ha leído y comprendido, y a partir de ellas sigue con su lectura. Así, la imagen del “infierno alucinante” puede significar varias cosas dependiendo de la postura interpretativa que se ha tomado. Puede tener un mayor significado literario, o ser un indicio del caos y del delirio, o expresar la limitación del hombre-poeta para atrapar la eternidad o el sentido de la existencia. En un sentido religioso, los elementos de la imagen hacen pensar en el paraíso:

el lenguaje poético es similar al paraíso debido a su gran belleza; dos cosas hacen suponer que lo anterior es cierto: una es que los elementos primeros que ve el hombre al

⁴² J. Gelpí, *Enunciación y dependencia en José Gorostiza*, p. 160.

⁴³ *Idem*

⁴⁴ A. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 91.

empezar a vivir, son “El camino, la barda y los castaños”; y Gorostiza en su poema “Adán” describe el paraíso con esos mismos elementos, en el momento que el hombre lo abandona [...] la vida que ha cobrado el hombre, y con él la naturaleza, es deliciosa, es un “infierno alucinante”, pero condenada a la existencia fugaz.⁴⁵

De este modo puede notarse que la imagen también es un punto de indeterminación que cada lector interpretará a partir de las síntesis y las predicciones que vaya realizando. Deben articularse para existir. Sus elementos pueden representar distintas cosas según la inclinación que los lectores tengan. “El camino, la barda, los castaños”, “lección de poesía”, “un infierno alucinante” han sido comprendidos como distintas cosas, y su articulación es un engranaje esencial en el conjunto interpretativo. Por ello son tan importantes las imágenes dinámicas de *Muerte sin fin*, representan momentos clave, procesos que en gran medida apoyarán las distintas interpretaciones o asociaciones semánticas.

La siguiente imagen que se analizará se refiere a la muerte de la forma. La unión vaso-agua representa el encuentro de una fisonomía por parte del agua. De alguna manera se diría que el vaso es la forma de la materia agua. Sin embargo, en *Muerte sin fin* también puede leerse que existe una “forma en sí” que se diferencia del vaso. Y es esta forma la que se destruye. Debicki también habla de los dos tipos de formas; para él, la “forma en sí” sería la que se aparta de lo concreto.⁴⁶ Un indicio claro de que es la “forma en sí” la que muere, se encuentra en los versos que señalan el inicio del regreso al “sopor primero” que llevará a la nada:

Pero el vaso
—a su vez—
cede a la informe condición del agua
a fin de que —a su vez— la forma misma,

⁴⁵ A. R. Tello Garrido, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, pp. 36-37.

⁴⁶ A. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 97.

**la forma en sí, que está en el duro vaso [...]
se pueda sustraer al vaso de agua (IX, vv. 8-12, 16)**

La muerte de esta “forma en sí”, su caída, se expresa en una imagen conformada por varias imágenes yuxtapuestas para mostrar un solo proceso. Primero se plantea el reinado de la forma, con la advertencia de que no es autosuficiente:

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.
Está orgullosa de su orondo imperio (VIII, vv. 1-7)

El término “forma” no es concreto, puede imaginarse de muchas maneras o de ninguna. Pero lo que sí es representable es un reinado, un trono y un gobernante opulento. Si se encuentra en un “trono faraónico” se pensaría que la forma tiene un gran reinado, como el de los antiguos egipcios. Esta idea se refuerza con la caracterización de la que reina: magnánima, con grandeza; deífica, relacionada con la divinidad, como un faraón; llena o cubierta de “epítetos esdrújulos”, adjetivos explicativos que buscan ser ostentosos,⁴⁷ quizá adulaciones; con una “hosca mano de diamante”, áspera, intratable, quizá llegue a la altanería por saberse con riqueza o vistosidad; orgullosa del “orondo imperio”, puede referirse a un pretencioso imperio o a uno hueco, sin sustancia. La “forma” se siente y aparenta ser muy poderosa y llena de riquezas. Sin embargo, los siguientes versos desmentirán tal grandeza y mostrarán que todo se trata de una ilusión:

¿En las augustas pituitarias de ónice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?

⁴⁷ Al no ser tan comunes en la lengua, el uso constante de palabras esdrújulas puede resultar pretencioso.

**¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
que puebla de fantasmas los sentidos! (VIII, vv. 8-12)**

Para comprender este fragmento hace falta explicarse la metáfora “augustas pituitarias de ónice”. Por la referencia siguiente al aroma, podría pensarse en el sentido del olfato de la “forma en sí”. La palabra “augustas” correspondería a la característica de “magnánima” de la “forma”. La pituita es una secreción, principalmente, de la nariz. Y la piedra ónice se referiría a la riqueza o a la vistosidad de la reinante. De este modo, el aroma de la poesía o que acompaña a la poesía jugaría con el olfato de la “forma”.⁴⁸ Aunque algunos lectores no comprendieran así la metáfora, es importante prestar atención al verbo “jugar”, puesto que denotaría “engaño” o “apariencia”. Los siguientes versos lo refuerzan: “¡Ilusión, nada más, gentil narcótico”. La percepción se llena de algo que en realidad no tiene una sustancia tal que permita la permanencia: “que puebla de fantasmas los sentidos!” Así, la “forma en sí” se engaña; lo que parece majestuoso e imperial, no lo es, o al menos no por mucho tiempo. Se dice esto porque enseguida el poeta introduce la idea de tiempo finito y corto:

Pues desde ahí donde el dolor emite
¡oh turbio sol de podre!
el esmerado brillo que lo embosca,
ay, desde ahí, presume la materia
que apenas cuaja su dibujo estricto
y ya es un jardín de huellas fósiles,
estruendoso fanal,
rojo timbre de alarma en los cruceros
que gobierna la ruta hacia otras formas (VIII, vv. 13-21)

El dolor produce un brillo que lo esconde, un brillo de putrefacción. Quizá sea de “podre” porque hay corrupción y ésta lleva a la muerte, concepto que se trata en el

⁴⁸ Estos versos reforzarían aún más la relación entre “forma en sí” y poesía, en una lectura donde la poesía fuera el eje principal.

fragmento presentado. La materia que muere o que es cambiada por otra, surge o se reconoce en el mismo lugar del dolor. Podría pensarse que aunque el dolor se esconda, se hace presente cuando la materia muere o cuando se concientiza la muerte. Incluso podría relacionarse con los dolores que le son dados a la creación: “somete sus imágenes al fuego / de especiosas torturas que imagina” (III, vv. 65-66) y con la diafanidad que permite mirar “sin verlo a Él, a Dios, / lo que detrás de Él anda escondido” (II, vv. 74-75). Tales correspondencias surgirían por el brillo o sol que embosca al dolor.

La idea principal es la corrupción de la materia. La “forma en sí” se regocija en su imperio, pero no se da cuenta de que todo es una ilusión, un juego que engaña sus sentidos. La muerte termina con lo que “apenas cuaja su dibujo estricto”. Las dos primeras maneras en expresarse la muerte de la forma, en esta serie de imágenes, son: “un jardín de huellas fósiles” y “un estruendoso fanal”. El jardín podría representar la vida del imperio de la forma y, por tanto, de la forma misma; el que tenga huellas fósiles significaría la inexistencia presente de esa vida, es decir, el jardín sería una referencia al instante, al corto tiempo de existencia de la materia. El farol de los puertos marcaría el cambio de las formas, la repetición vida-muerte: “gobierna la ruta hacia otras formas”.⁴⁹ El fanal sería una especie de semáforo que ordenaría o sólo señalaría el término y comienzo de tal o cual forma. Estas imágenes muestran la inexorable muerte de la forma, su fugacidad y la ilusión que podría crearse por su presunta magnanimidad. Las siguientes imágenes también se refieren a la muerte temprana de la forma. Puede vislumbrarse cierto proceso de la caída de lo augusto:

La rosa edad que esmalta su epidermis

—senil recién nacida—

⁴⁹ Este verso apoya el pensamiento de que la “forma en sí” representa todas las formas o un conjunto de muchas formas, fugaces; la poesía podría ser una de ellas.

envejece por dentro a grandes siglos.
Trajo puesta **la proa a lo amarillo**.
El aire se coagula entre sus poros
como un sudor profuso
que se anticipa a destilar en ellos
una esencia de **rosas subterráneas**. (VIII, vv. 22-29)

La epidermis envejece, en los poros hay una esencia de muerte y más adelante la muerte entrará hasta tirar la “gran” forma, éste es el proceso. La primera manifestación se encuentra en lo más superficial, la epidermis. Aunque por fuera haya una “rosa edad”, indicio de juventud, la epidermis envejece rápidamente por dentro. La frase “senil recién nacida”, emparentada con “muerte niña” y “jardín de huellas fósiles”, muestra el envejecimiento inmediato de lo que acaba de nacer. Es importante la marcación de la rápida caída de la vida, el instante. La confluencia de nacimiento y muerte es la expresión de lo fugaz; “senil recién nacida” es tener la muerte desde el comienzo de lo que existe. Esto se reafirma con “Trajo puesta la proa a lo amarillo”. El color podría relacionarse con el otoño o el marchitamiento de lo verde, de las plantas, también con el ocaso y la muerte del día. La proa es la parte delantera del barco. Así que el lector puede vislumbrar nuevamente una muerte que se presenta desde el inicio. El barco empieza (está implícita también la idea de viaje o recorrido, como la vida), el barco se presenta y al mismo tiempo es muerte, ocaso, término. La epidermis recién nacida está marcada por lo viejo, lo que ya se acaba.

La siguiente imagen se centra en los poros de la forma. El aire se coagula como un sudor que destila cierta esencia. La esencia es de “rosas subterráneas”, flores que no están en la superficie liberando el aroma que las caracteriza, están debajo y no se sabe si tienen un mismo olor. Puede ser que el poeta se refiera a rosas muertas o relacionadas con lo bajo, con la putrefacción o lo falta de vida. El sudor es abundante, y la esencia que se destila en los poros es significativa. La comprensión de este fragmento es

compleja, pero si se vincula con lo anterior y con lo que sigue del texto, puede concluirse que el tema es el mismo y que la idea de muerte sigue presente. Esto podría verificarse con la propuesta de las síntesis que, según Iser, el lector construye: “en el flujo constante de la lectura permanecen en cierto modo siempre presentes pasado y futuro, en gradual matización”.⁵⁰

La muerte se manifiesta en la epidermis, se destila en los poros y finalmente entrará en la forma:

Los crudos garfios de su muerte suben,
como musgo, por grietas inasibles,
ay, la hostigan con tenues mordeduras
y abren hueco por fin a aquel minuto
—¡miradlo en la lenteja del reloj,
neto, puntual, exacto,
correrse un eslabón cada minuto!—
cuando al soplo infantil de un parpadeo,
la egregia masa de ademán ilustre
podrá caer de golpe hecha cenizas (VIII, vv. 30-39)

La muerte sube, como el musgo se expande, trepa con sus “garfios” y abre un hueco. Los “crudos garfios” denotan la dureza de la muerte, su finalidad o la violencia con que quita la vida, la inexorabilidad. La imagen está llena de dolor —suponiendo que la forma sintiera el dolor que se esconde al principio—. Los garfios molestan con “tenues mordeduras”. Las mordeduras de un garfio no serían suaves, quizá imperceptibles en un principio, pero el poeta podría ser irónico y significar que las mordeduras son sumamente dolorosas. La muerte ya no se manifiesta sólo superficialmente, ahora profundiza, se adentra en las entrañas de la forma misma: “abren hueco por fin a aquel minuto”. La forma es llamada minuto quizá por su fugacidad y poca permanencia en el

⁵⁰ W. Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, p. 188.

mundo. Podría relacionarse con el “minuto incandescente” que es el vaso y pensar en la profundidad y cortedad de vida que puede caracterizarlo. El instante es constantemente significado.

La forma como minuto en un reloj hace pensar en el fanal que guía el cambio constante de formas. Pero al agregársele la imagen del reloj, lleno de minutos, se suma la idea de circularidad y de minutos infinitos o muertes sin fin, muertes que representan instantes y momentos en que coinciden vida y muerte. Ésta ocurrirá en todas las formas, puesto que el reloj es exacto, puntual y claro, no corrompido. Los garfios abren el minuto para que la augusta forma caiga. Y esta muerte, aunque se piense lo contrario, no significa esfuerzo alguno, todo ocurre fácilmente: “al soplo infantil de un parpadeo”. De forma tan natural, como un gesto o movimiento involuntario y necesario, la forma que reinaba un imperio, la forma que se engañaba con una supuesta permanencia, cae, termina y puede ser remplazada: “la egregia masa de ademán ilustre / podrá caer de golpe hecha cenizas”.

La imagen que muestra el proceso vida-muerte de la “forma en sí” es importante puesto que explica la muerte de lo creado en la primera parte del poema. El conjunto de imágenes del fragmento analizado muestra un proceso complejo: ilusión de permanencia o vida larga-muerte desde el nacimiento, dolorosa. Son complejas porque tanto el conjunto como las últimas, buscan comunicar el instante, perfilan el pasado (nacimiento) y futuro (muerte) y no se detienen en el presente más que para indicar que es una ilusión (el imperio de la forma orgullosa). Así, esta gran imagen se relaciona con la creación del sueño, con el no ser y la muerte infinita. La muerte de las formas existe o se posiciona dentro de la muerte creada por el sueño, semejante a una caja china que dentro tiene otra.

También es un conjunto complejo porque constantemente el poeta usa metáforas para significar cualidades de algunos objetos o conceptos que deben comprenderse dentro de todo el fragmento poético. Así, aunque los objetos de las imágenes sean concretos y sea posible visualizarlos, el lector encuentra metáforas u oxímoron (“senil recién nacida”) que debe integrar al proceso de lectura. Una vez comprendidos e interpretados dichos recursos, el lector puede articular las partes y visualizar una o varias imágenes que lo llevarán a la continua comprensión de todo el poema.

La siguiente imagen marca la muerte de la “forma en sí” y la manera en que ocurre. Antes de esto, el poeta menciona otra vez que el inicio de esta muerte es la unión vaso-agua:

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 [...]
se pueda sustraer al vaso de agua (IX, vv. 8-12, 16)

Ya se había advertido en el poema que la unión de los dos elementos provocaría la muerte. Al inicio se habló de un “reposo gentil de muerte niña”; luego el yo poético refirió que ambos elementos eran complementarios, perfectos uno para el otro y esperados uno por el otro. Se mencionó la muerte “gratuita y prematura, pero bella” de los objetos que ingresaron a la imagen del vaso de agua. Ahora, el poema termina con la muerte de la “forma en sí” causada por la compleja unión vaso-agua. Es importante que el lector haya interpretado estos elementos y haya ido reforzando su comprensión porque en esta parte del poema podrá intuir alguna razón para que la “forma en sí” muera. Según el poema, todos los seres construirían la nada:

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** (IX, vv. 17-26)

Apenas el agua ha tomado forma y en un instante la “forma en sí” se abandona a la muerte que ya se había advertido en la imagen anterior. El concepto del instante también se había abordado ya, no sólo la implicación temporal, también su inexorabilidad y negación de la permanencia. En cuanto al dolor que la muerte conlleva, versos anteriores vuelven a mostrar que también hay placer (como en el “infierno alucinante”), la forma disfruta: “En los sordos martillos que la afligen / la forma da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso” (VIII, vv. 58-60). Quizá por esto se dice que la forma se “abandona”, se “deja arrastrar” y no que sufre su muerte; aún así los tormentos que padecen los seres no desaparecen.

La imagen es la de un remolino en que van a parar los seres, la “forma en sí”. Y a partir de eso, el “escenario de la nada” comienza a configurarse. Todo regresará al “sopor primero”, es decir, al primer sueño del que se originaron todos los demás, seguramente se recordará los versos en que el sueño se repite: “se erige a descansar de su descanso / y sueña que su sueño se repite” (III, vv. 109-110). Nuevamente, puede corroborarse que en *Muerte sin fin* se usan imágenes que muestran algún proceso, en este caso el de la manera de morir. Las imágenes dinámicas cobran importancia no sólo por tratar el tema principal del poema, también porque expresan momentos fundamentales y le dan dinamismo al texto.

Un concepto íntimamente relacionado con la muerte y el regreso a la nada es la oscuridad: “Las estrellas ennegrecen. / Han vuelto el dardo insomne / a la noche perfecta de su aljaba” (IX, vv. 27-29). La noche sin estrellas queda. La oscuridad gobierna y el sueño lanzado se dirige a su estuche. Es la oscuridad la que identifica a la muerte puesto que fue la “creación” asociada con la luz: “Pero en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada, no, sólo esta luz” (II, vv. 1-2). Además, el dolor, que coincide con el lugar de la materia, también se equipara con un tipo de luminosidad: “oh turbio sol de podre” (VIII, v. 14). Por ello, algún lector podría concluir que el regreso a la nada supone algo positivo y que por ello hay una “noche perfecta”. Sin embargo, si se considera la muerte de la forma como algo positivo o negativo, desde el poema mismo, mucho tendrá que ver la interpretación que se le ha dado al texto. Los seres que se consumen y se dirigen al “sopor primero” se enumeran después de esta imagen. Los recursos que el poeta usa para señalarlos son varios y entre ellos está la imagen (visual, auditiva...). Quizá la muerte más interesante o peculiar sea la que algunos críticos han señalado como la muerte de la poesía y del lenguaje:

el hombre ahoga con las manos mismas,
en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y roncros trenos
con que cantaba la belleza, [...]
cuando el hombre descubre en sus silencios
que **su hermoso lenguaje se le agosta,**
se le quema confuso en la garganta (IX, vv. 37-40, 66-68)

Tello Garrido advierte que el regreso de los seres al sopor primero es una especie de involución: “Esta muerte tiene el sentido de una involución que recuerda el esquema darwiniano de la evolución: minerales, vegetales, animales, hombre”.⁵¹ Es una muerte

⁵¹ A. R. Tello Garrido, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, p. 45. Ciertamente, poesía y lenguaje son elementos propios del individuo y podrían representarlo. Sin embargo, el poema no menciona

interesante porque, si se piensa en un orden de importancia, superioridad o complejidad en la evolución, la poesía es la primera en nombrarse. A ésta ya se le había mencionado al hablar de la forma engañada. Esto remarcaría que para el poeta el tema de la expresión poética es importante y que le interesa comunicar también la fugacidad de la poesía o la experiencia poética.

Todo se encamina a la muerte: poesía, lenguaje, peces, mamíferos, aves, árboles, plantas, piedras preciosas, metales, rocas, arena, humus. Sin embargo, la fertilidad no desemboca en su origen, lo que implicaría que el sueño puede repetirse:

hasta que todo este fecundo río
de enamorado semen que conjuga,
inaccesible al tedio,
el suntuoso caudal de su apetito,
no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes,
entre un fulgor de soles emboscados,
en donde nada es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca está muriendo (IX, vv. 215-224)

La forma muere, pero la posibilidad creadora, el “fecundo río”, no. El río de semen no desemboca en el silencio, en la nada, en la ausencia del dolor. Ese lugar quizá deseado por todas las formas, incluyendo al hombre, no llega a concretizarse. Por tanto, tampoco gime ese dios ni ahoga su palabra: “donde nada ni nadie, nunca, está muriendo / y solo ya, sobre las grandes aguas, / flota el Espíritu de Dios que gime” (IX, vv. 224-226). Este final reafirmaría el título del poema, la muerte que no termina, el sueño infinito. La imagen completa de la muerte de la forma, reafirma lo que ya se había propuesto en imágenes anteriores, la repetición, el sueño sin fin. Es en el canto final donde se expresa

explícitamente que el hombre muera, aunque es parte de la creación. Sólo se señala este punto porque podría ser una clave interpretativa importante en otra lectura.

cierta posición ante este resultado: “¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!” Sin embargo, es en la última canción donde también la muerte se propone como disfrutable. La muerte, representada por el diablo, se propone gozosa cuando el hombre disfruta las pequeñas acciones, como tomar una taza de té o deleitarse con una caricia.

2.2.2. Las imágenes, constructoras de sentido

Las imágenes analizadas son importantes para comprender el poema. El tema es un primer lazo vinculante. También lo es su naturaleza dinámica, mostradora de procesos. Ambas características permiten afirmar que estas imágenes son fundamentales en la interpretación del texto. La relación que se establece entre todas ellas permite al lector encontrar una especie de guía que le ayuda a visualizar el conjunto, los momentos que conforman una compleja imagen integradora de todo el texto.

Las imágenes admiten su visualización por los elementos concretos que la integran. Es decir, la representación que las caracteriza es posible, en primer lugar, porque el lector reconoce esos elementos concretos de una experiencia vivida: vaso, agua, semilla, árbol, garza, cintas, camino, barda, castaños, jardín, nubes, mano, diamante, trono, reloj, fanal, epidermis, estrellas... Algo parecido ocurriría con una imagen auditiva: “¡Qué anegado de gritos / está el jardín!”; una imagen olfativa: “¡Oh, qué mercadería / de tenue olor!”; o una gustativa: “Sabe la muerte a tierra, / la angustia a hiel.” Los lectores comprenden las imágenes a partir de su conocimiento del mundo, por ello podrían asociarse recuerdos específicos. Sin embargo, es importante recordar que, en la lectura, los elementos e imágenes deben adecuarse al contexto, lo que resulta

en una renovación del significado que tales elementos tienen para el lector. Y el uso de este recurso puede complejizarse al contener metáforas, oxímoron, prosopopeyas... u otras imágenes en aposición.

La comprensión de una imagen en *Muerte sin fin* dependerá de la integración de todos los recursos o elementos que la conforman, es decir, de su articulación. Al no ser un elemento decorativo, la imagen debe ser parte de las síntesis que el lector va realizando. De esta manera, el lector se dará cuenta de que la imagen significa, comunica algo particular que sólo se comprenderá en el complejo proceso de lectura. Por ejemplo, en la imagen de la semilla que sueña germinar, el lector concluirá algo sobre la inserción de tal imagen para explicar la creación del sueño, puede ser el agregado de significado de vida que quiere llegar a ser y no es.

La imagen se ha considerado como un punto de indeterminación porque debe ser articulada por el lector a partir de su conocimiento adquirido (diferente será la visualización de los elementos en cada lector); una vez articulada debe encontrarse cuál es su importancia o papel en el resto del poema, es decir, el lector elige un sentido que se añadirá a la comprensión y, por tanto, a la interpretación del poema;⁵² una imagen no puede interpretarse de manera literal, es un recurso poético que busca comunicar algo complejo que no puede expresarse de otra manera, el lector indaga tal sentido, por eso las lecturas percibirán de distintas formas las imágenes poéticas.

⁵² El hecho de que las imágenes sean dinámicas, exige al lector comprender qué tipo de proceso se realiza y cuáles son sus implicaciones. Por ejemplo, ¿la imagen del fanal sólo significa cambio, un tipo de alarma, orden, luz?, ¿qué importancia tiene como imagen en aposición?, ¿indica que la muerte es una guía?, ¿por qué una imagen del mar, hay alguna referencia a la vida o al agua del inicio del poema?

2.3. El oxímoron

La definición del oxímoron es bastante clara, no presenta las dificultades de la definición de la metáfora o la imagen: “Figura literaria consistente en la unión de dos términos de significado opuesto que, lejos de excluirse, se complementan para resaltar el mensaje que transmiten”.⁵³ El oxímoron tiene semejanzas con otras dos figuras retóricas: la paradoja y la antítesis. En las tres figuras, campos semánticos contradictorios interactúan. En la paradoja los términos parecen contradictorios en un primer momento, pero una vez analizados se encuentra un sentido lógico. En la antítesis se confrontan dos campos semánticos, con lo que se busca la focalización de ambas partes. No se contradicen lógicamente, pero la antítesis pone de relieve ambas situaciones para hacer una especie de hipérbole de los dos campos semánticos.⁵⁴ Las tres figuras literarias buscan la atención del lector; por medio de la confrontación, ponen de relieve cierta situación compleja (“muero porque no muero”, “temprana madre”), o hacen hipérbole de una situación extrema (“el blanco lirio y la colorada rosa”). De alguna manera, las tres figuras comparten características y efectos importantes. Hace falta un estudio que, desde el nivel del discurso, encuentre las diferencias específicas de estas figuras. Por el momento, en este apartado se analizará el oxímoron desde una aproximación semántica. Lo que se propone es estudiar los efectos del oxímoron en el proceso de lectura de *Muerte sin fin*. Para esto es preciso, primero, reflexionar acerca de la construcción de esta figura literaria más allá de la definición retórica.

En realidad, el oxímoron no dista de la metáfora ni de la imagen; coinciden al ser parte de un discurso y de la interacción entre contextos. En la metáfora, interactúan

⁵³ Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 792.

⁵⁴ Al hablar de la antítesis, Carlos Bousoño hace hincapié en este fenómeno contrastivo: “cuanto más fuerte sea esa oposición, más nítida será la representación que de las cosas nos forjemos... En efecto, un color blanco muy puro resalta más, lo vemos mejor, al lado del negro que junto a un blanco grisáceo” (Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, p. 577).

foco y marco, sentido literal y sentido figurado. En la imagen, el lector busca la pertinencia de dicha imagen en el poema, es decir, intuye una coherencia semántica. A partir de algo concreto, por sus diversos sentidos, se intuye una idea compleja pertinente en el discurso poético. Imagen y contexto interactúan para obtener una articulación y llegar a cierta significación nueva. En el oxímoron interactúan los contextos opuestos que parecen crear un absurdo lógico. Para conciliar los sentidos opuestos, el lector considerará su contexto poético, es decir, la totalidad del discurso. Los tres recursos literarios siempre buscarán lo mismo: renovación semántica, búsqueda de nuevas significaciones y resolver una “emergencia comunicativa”.

Es necesario estudiar el oxímoron desde el nivel del discurso. Las palabras opuestas también dialogan con el resto del enunciado poético. El sentido de la oposición de significados, en gran parte, se encontrará en el nivel del sintagma. Por ello, el análisis del oxímoron se ubicará en el campo de la semántica, donde el discurso permitirá encontrar el vínculo entre contextos. Es decir, de manera similar a como se ha estudiado metáfora e imagen, se tomará en cuenta la interacción, primero, entre los contextos de ambas palabras opuestas y, segundo, entre el oxímoron y el resto del enunciado. De esta manera, se perfilará el resultado del uso de este recurso poético. El objetivo es evidenciar que el oxímoron conlleva renovación semántica que afecta el sentido del discurso, y que no puede analizarse como una parte aislada del todo.⁵⁵

⁵⁵ El empleo del oxímoron puede responder a diversas necesidades del escritor —en el nivel del enunciado—. Por ejemplo, para Valle-Inclán puede funcionar como configurativo: “A propósito de su teatro esperpéntico, se ha apuntado la idea de que el oxímoron puede convertirse ‘de simple figura retórica en sistema de configuración literaria, extendido a todos los niveles de la estructura dramática del texto’” (Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 792). En Valle-Inclán, el oxímoron resalta la degradación de sentimientos, escenarios, pensamientos que no se presentarían así en situaciones distintas. Otro caso en que se propone un uso particular de este recurso ocurre en la poesía del Renacimiento. El oxímoron se usa varias veces para expresar el éxtasis religioso: “El oxímoron es frecuentísimo en la literatura asceticomística, cuando se describe el éxtasis o la «noche de los sentidos»: ¡Oh desmayo dichoso! / ¡Oh muerte que das vida!, ¡Oh dulce olvido! (Fray Luis de León)”⁵⁵ (J. Forradellas y A. Marchese, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*, p. 304).

En *Muerte sin fin*, el oxímoron tiene un manejo particular y es parte del eje configurativo del poema. En primer lugar, el oxímoron permite comunicar lo complejo de ciertas situaciones, por ejemplo, la coincidencia entre dolor (“afligen”) y placer (“gozo”), que conlleva la unión vaso-agua:

En los sordos martillos que la **afligen**
la forma da en el **gozo** de la llaga
y el oscuro **deleite** del **colapso** (VIII, vv. 58-60)

También comunica la idea de fugacidad, tema tan importante del poema. En *Muerte sin fin*, el oxímoron busca la complementación entre la vida y la muerte. Cuando el agua toma forma, comienza una vida, el tiempo (vaso) gobierna la unión “vaso de agua”. Apenas comienza esta nueva existencia, cuando la muerte ya acecha la unión, el tiempo cae como “la catástrofe”, y la muerte ya está presente: “**Temprana madre** de esa **muerte niña**” (VIII, v. 61).

En segundo lugar, con el oxímoron el yo poético expresa el procedimiento de la ironía. Para poder justificar esta afirmación, es necesario hacer una revisión del discurso del yo poético, es decir, del contexto en el que aparece el oxímoron. En un sentido, éste permite al poeta comunicar conceptos o ideas complejas que son esenciales para crear su propio discurso y desarrollar el tema del poema. Por otro lado, resulta un recurso que busca no sólo “decir”, también “hacer”. A manera de acto ilocutivo, el yo poético “sostiene” su opinión a través de ironías expresadas con el oxímoron.

Para explicar el planteamiento anterior, el presente análisis comenzará con el estudio de la perspectiva del yo poético. De esta manera, se podrá comprender mejor la creación de ironía y parte de su concreción en el oxímoron. Así, podrá llegarse a una reflexión sobre el importante papel del recurso en la configuración de *Muerte sin fin*.

2.3.1. Perspectivas: el yo poético ante el oxímoron

Una estructura del texto que Iser explica en *El acto de leer* (1976) es la conformada por perspectivas. Éstas son las del narrador, los personajes, la acción y la ficción del lector. A partir de ellas, pueden perfilarse ciertas posiciones. Por ejemplo, el protagonista puede estar contra normas establecidas y significar una oposición a otras perspectivas. Según cómo se relacionen éstas, pueden evidenciarse ordenaciones significativas (contrafáctica, de oposición, graduada, seriada).⁵⁶ Por ello, en el proceso de lectura, el lector vinculará las perspectivas y sus cambios para construir el objeto estético. En este apartado, sólo se perfilará la perspectiva del yo poético para relacionarla con una posible apelación al lector, es decir, con la perspectiva que cada lector se vaya construyendo.

En *Muerte sin fin*, la voz poética manifestada en los primeros versos en primera persona, y luego en tercera persona, da una primera clave interpretativa. La voz cambia cuando el yo poético se descubre “en la imagen atónita del agua” (I, v.9), es decir, se refleja físicamente en el agua o se identifica con ella —dos posibilidades no contradictorias—. Por el paso de la primera a la tercera persona puede deducirse que hay una identificación entre el yo poético y el agua. Incluso, una de las extensiones de “agua” es “hombre”, y podría establecerse la relación entre el yo poético, portador de las ideas del poema, y el hombre. Esta relación buscaría una identificación con el lector.

Principalmente en la segunda sección de la primera parte (“¡Mas qué vaso —también más providente!...”, canto dos para Cantú), hay una serie de versos que expresa conjeturas y afirmaciones del yo poético que buscan fortalecer una idea, a manera de argumentación, para convencer al receptor o transmitir la seguridad de la

⁵⁶ W. Iser, *El acto de leer*, p. 168.

enunciación. La ubicación puede interpretarse como elegida para plantear las bases del poema. Las presuposiciones se presentan al inicio para justificar todo el texto. En los siguientes fragmentos puede notarse una serie de hipótesis del yo poético confirmadas.

Hipótesis 1

Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no **sea** sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza (II, vv. 2-6)

La primera hipótesis está introducida con “Tal vez”, un adverbio oracional, del tipo modal. Este adverbio relativiza la afirmación que se presenta, es decir, por su significado dubitativo expresa como posible el contenido proposicional: “Los ADVERBIOS MODALES... supeditan la veracidad de las proposiciones a ciertos factores externos”.⁵⁷ Además, “tal vez” es un adverbio epistémico, con éste el yo poético presenta, según su percepción, como posible la enunciación: “En la modalidad epistémica, por el contrario, se presenta como objetivamente necesario, posible o probable, a juicio del hablante, algún estado de cosas”.⁵⁸ Entonces, el yo poético expresa que según su juicio es probable que Dios sea un vaso que limita (*sea*, verbo en subjuntivo que tiene un valor modal de “irrealidad”). Es la primera hipótesis que muestra ya una inclinación del hablante. La confirmación de esta conjetura se encuentra en los siguientes versos:

¿Qué puede ser —**si no**— **si** un vaso **no**?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia (II, vv. 32-34)

⁵⁷ RAE, *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis II*, §30.11h

⁵⁸ *Ibidem*, §28.6a

La veracidad de la hipótesis se expresa con una pregunta retórica, interroga pero afirma: “contienen implícitamente su propia respuesta o sugieren de forma velada la inclinación del hablante que las formula hacia una respuesta particular”.⁵⁹ Aunque la afirmación es un tanto velada por ser una pregunta, hay una marca de orientación que subraya el punto de vista del hablante: “*si no— si un vaso no*”. Las marcas de orientación son “rasgos formales que muestran objetivamente en qué sentido se orienta la respuesta... se presupone una respuesta afirmativa cuando la interrogativa retórica contiene marcas negativas, y al contrario”.⁶⁰ La voz del poeta enuncia una afirmación velada y, a la vez, segura desde su percepción. Puede notarse que desde la formulación de la hipótesis hasta su confirmación, el yo poético muestra su perspectiva. Si no hace tan marcada su inclinación es quizá porque intenta persuadir al lector de sus ideas, sin intentar imponerlas. En este punto, es probable que el pacto de lectura se refuerce, esté o no de acuerdo el lector con las ideas propuestas.

Hipótesis 2

pero que **acaso** el alma sólo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul.
El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable (II, vv. 7-13)

La segunda hipótesis está marcada con el adverbio modal “acaso”. Al igual que en el ejemplo anterior, transmite una posibilidad según el juicio del hablante, es decir, es un adverbio epistémico que relativiza, en este caso, la idea de que el alma advierta la noción de Dios como azul. Asimismo, se plantea que quizá el mismo Dios sea azul. Esta

⁵⁹ *Ibid.*, §42.12a

⁶⁰ *Idem*

segunda suposición se expresa con una perífrasis de infinitivo modal hipotética: “ha de gastar” (Haber de + infinitivo). En el poema se está relativizando la verdad de que el concepto Dios está lejano, si se interpreta “azul” como lejanía. Esta interpretación puede apoyarse en los versos posteriores y en el simbolismo que por mucho tiempo ha tenido el color azul en la literatura y particularmente en la poesía. La confirmación de esta segunda hipótesis está en los versos:

¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!

Un coagulado azul de lontananza,

un circundante amor de la criatura (II, vv. 18-20)

Se expresa con un adverbio de afirmación, una perífrasis de infinitivo modal de obligación y en forma de exclamaciones. La exclamación intensifica el contenido. Las dos oraciones exclamativas tienen una partícula de evidencia, “sí” y “tiene que ser”; estas expresiones “ponderan o realzan la actitud enfática del hablante en relación con lo que expresa”.⁶¹ La perífrasis “tiene que ser” enfatiza porque expresa obligación, es una enunciación que caracteriza a un hablante que está seguro de lo que sostiene.

Hipótesis 3

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?

Un minuto **quizá** que se enardece

hasta la incandescencia (II, vv. 32-34)

El yo poético afirma que el vaso es un minuto y conjetura que éste se “enardece / hasta la incandescencia”. El minuto actúa, se apasiona hasta un punto extremo, similar al enrojecimiento de los metales por efecto del calor. Más adelante se afirma que el minuto ocurre en cualquier lugar “como la edad, el fruto y la catástrofe” (II, v. 47), es irrevocable, irremediable y puede compararse a un evento desastroso. La hipótesis del

⁶¹ *Ibidem*, §42.15k

minuto que se enardece está marcada por el adverbio modal epistémico “quizá”. Ya se ha visto que este tipo de adverbios dan la información adicional de la inclinación del hablante. Por ello, no es extraño que resulte afirmativa la suposición y que se encadene con otra afirmación:

¿También —mejor que un lecho— para el agua
no es un vaso el minuto incandescente
de su maduración? (II, vv. 48-50)

La palabra “también” es un adverbio de foco que vincula el minuto incandescente del agua con el minuto incandescente del hombre: “El foco del adverbio *también* (es decir, el segmento al que afecta y en relación con el cual ha de ser interpretado) se ha de agregar en la conciencia lingüística del hablante a uno o varios elementos análogos, sean expresos o tácitos”.⁶² Es decir, en estos versos se confirman dos proposiciones: el minuto (vaso-concepto de Dios) se enardece hasta la incandescencia y la maduración del agua (momento en que el vaso le da forma) es incandescente. Esta última proposición se manifiesta como una interrogación retórica con una marca de orientación que apunta hacia una respuesta afirmativa. Se refuerzan entre sí los dos elementos gramaticales: adverbio modal y construcción sintáctica interrogativa retórica. Los dos con el objetivo de expresar una intencionalidad de convencimiento y de transmitir seguridad en la enunciación.

Ya que se ha dicho que la idea “Dios” es un vaso y que el vaso es un minuto que se enardece, el yo poético puede seguir formulando afirmaciones al relacionar estas ideas: el minuto es el tiempo de Dios que ocurre y se repite inesperadamente, y la divinidad es un vaso de tiempo:

⁶² *Ibid.*, §40.5b

Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa [...]
Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa.
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros (II, vv. 51-53, 62-66)

En estos últimos versos, además de unirse las proposiciones de que el concepto Dios es un vaso y es el tiempo, se agrega la idea del azul ya expuesta en la segunda hipótesis. Por medio del oxímoron, comienza a perfilarse una serie de dudas sobre las presuposiciones del concepto de divinidad. El yo poético dota de irrealidad los pilares (botareles) con los que el hombre se pone de pie, son pilares azules y de aire, es decir, es muy difícil, si no imposible, que esta conceptualización Dios pueda sostener a sus criaturas. Los términos del oxímoron pueden conciliarse cuando el lector encuentre más adelante la ambivalencia de la vida otorgada por ese dios a sus criaturas. Además se refuerza la idea de lejanía de Dios; el vaso pone al hombre su máscara —contrario a la tradición religiosa que afirma que el hombre está hecho a “imagen y semejanza” de Dios—, una máscara que está hecha a semejanza del hombre.

El yo poético pone en evidencia la lejanía del concepto Dios, su carácter limitante, su expresión como tiempo apasionado hasta el extremo, la repetición constante e inesperada del tiempo de Dios y la imposibilidad de que él pueda ser un confiable pilar del hombre. La intencionalidad de las palabras del hablante hace pensar en una crítica profunda que confronta ideas establecidas con cuestionamientos complejos, no se hace preguntas o conjeturas para que alguien pueda rebatir; en realidad, la respuesta ya está dada desde los planteamientos de las hipótesis (inclinación expresada con los adverbios modales epistémicos y las interrogaciones retóricas). El

cuestionamiento a las ideas que sostienen una visión de la existencia se confirma con el final de la segunda parte del poema:

nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario
— ¡todo a voces azules el secreto
de su **infantil mecánica!**—
en el instante mismo que se empeñan
en el **tortuoso afán del universo** (II, vv. 73-80)

El yo poético ya ha planteado diversos argumentos para desconfiar de Dios: lejano, incapaz de poner en pie al hombre. Ahora describe su creación como producto de una “infantil mecánica”, de un juego de niños. La consecuencia de este comportamiento no esperado en un adulto ni menos en un concepto divino, es que el acto vehemente de la creación se perciba como un sinsentido. Con todos estos elementos puede plantearse que la perspectiva del yo poético es crítica, pretende mostrar la limitación del ser (hombre, agua) por un dios poco confiable (vaso, minuto, tiempo).

2.3.2. Ironía y oxímoron: acto ilocucionario

La perspectiva de la voz poética puede encontrarla el lector en diversas marcas gramaticales. Se perfila un pensar crítico importante, puesto que es parte del diálogo que el lector entabla con su lectura. A continuación se reflexionará sobre la manera de generar ironía, una forma más de confirmar una posición sostenida y crítica sobre ciertos aspectos del proceso expuesto en *Muerte sin fin*. Según Estébanez, la ironía: “Es

un procedimiento ingenioso por el que se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras, de forma que puede quedar claro el verdadero sentido de lo que pensamos o sentimos”.⁶³

La claridad del “verdadero sentido” de las palabras se debe en gran parte al discurso en el que aparece la ironía. Por ejemplo, en el poema analizado, se sabe que hay una voz principal que defiende cierta postura y que difícilmente se contradiría. Ahora bien, ¿cómo el oxímoron podría generar ironía? Aquí se propone el oxímoron como un acto ilocucionario, es decir, un enunciado que busca “hacer” algo. John Langshaw Austin (1911-1960) explica este tipo de acto: “realizar un acto de este nuevo sentido era realizar un acto ‘ilocucionario’. Esto es, llevar un acto *al* decir algo, como cosa diferente de realizar el acto *de* decir algo”.⁶⁴ Para diferenciar el acto locucionario del ilocucionario, Austin señala que el primero se limitaría al “decir”, el segundo buscaría “sostener” alguna afirmación. Cuando ya se piensa en provocar algo en el auditorio, el acto será llamado “perlocucionario”. El autor explica: “De modo similar podemos distinguir el acto locucionario ‘dijo que...’, el acto ilocucionario ‘sostuvo que...’ y el acto perlocucionario ‘me convenció de que...’”⁶⁵

Evidentemente, la ironía sostiene un punto de vista, aunque pareciera que puede sugerirse lo contrario, según la definición de este procedimiento. El acto ilocucionario aparece en este momento. El objetivo del comunicar no es sólo emitir información, el que habla también espera un resultado de su expresar. Podría provocar convencimiento o rechazo a partir de lo que sustenta. Según Austin, para que un acto ilocucionario se logre, debe ser parte de una convención:

Debemos advertir que el acto ilocucionario es un acto convencional; un acto hecho de conformidad con una convención [...]

⁶³ D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, p. 574.

⁶⁴ John Langshaw Austin, *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, p. 144.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 146.

el acto ilocucionario, y aun el acto locucionario, suponen convenciones. Consideremos el caso de rendir pleitesía. Algo constituye un acto de pleitesía porque es convencional, y sólo se lo lleva a cabo así porque es convencional.⁶⁶

En el caso de la literatura, las convenciones surgen tanto de la lengua (gramática, semántica...), del mundo de escritura del autor, del propio contexto del discurso, o del tipo de texto.

Ya se ha considerado que las diversas lecturas de un mismo escrito dependerán de varios factores. Así que puede hablarse de la distinción “intento/ logro”. El que la ironía se entienda o se cumpla, depende en gran medida del proceso de lectura: “En general, la expresión irónica va acompañada de una determinada entonación para que sea percibida como tal. En la lengua escrita, el lector debe descubrirla a través del contexto”.⁶⁷ El lector vinculará lo expresado en el texto con el resto del discurso y puede hacerlo también con su contexto social, es decir, igualmente se pueden establecer relaciones con hechos conocidos por el lector. Austin propone que aunque exista la intencionalidad de alcanzar cierto efecto, éste puede ocurrir o no: “Debemos tener presente, en conexión con esto, (i) que aunque el que usa una expresión se proponga alcanzar con ella un cierto efecto, éste puede no ocurrir [...] Para hacernos cargo de la complicación (i) invocamos, como ya lo hemos hecho, la distinción entre intento y logro”.⁶⁸

El oxímoron une en una frase dos elementos que en un primer momento parecen tener sentidos dispares. Por ejemplo, cuando en *Muerte sin fin* aparecen los siguientes versos, el lector puede identificar que el sentido de “infantil mecánica” va más allá de un simple decir:

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 149 y 151.

⁶⁷ D. Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, p. 574.

⁶⁸ J.L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, p. 150.

nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario
— ¡todo a voces azules el secreto
de su **infantil mecánica!**—
en el instante mismo que se empeñan
en el tortuoso afán del universo (II, vv. 73-80)

Se ha visto que la voz poética está criticando a un ser divino que no muestra un proceder serio, con un carácter limitante, lejano e incapaz de sostener su creación. Por ello, “infantil” está marcando una clara diferencia entre un sinsentido y una obra cabal. El poeta une “mecánica”, refiriéndose al proceso de creación, con un epíteto que hace vislumbrar un acto inofensivo o ingenuo. Es importante que, en la lectura, se vaya configurando cierta comprensión que permita intuir una fuerte crítica a un estado de cosas. Claro que no todas las referencias deben quedar establecidas en la realidad, pero sí debe tomarse en cuenta que el tema tratado en *Muerte sin fin* está buscando respuestas, y que ningún cuestionamiento puede ignorarse fortuitamente en su lectura. Si el lector llegase a ver la conexión entre el adjetivo “infantil” y el tono de la voz crítica, es muy probable que en ese sentido siga la lectura de la siguiente parte: “mientras nos recreamos hondamente / en este buen candor que todo ignora, / en esta aguda ingenuidad del ánimo” (III, vv. 11-13). En estos versos, es probable que se perciba la ironía que el poeta sigue creando, más aún si se piensa en la carga negativa de la creación: “en el instante mismo que se empeñan / en el tortuoso afán del universo” (II, vv. 79-80).

Al realizar todas estas conexiones, el oxímoron se convierte en un eje importante que orienta la lectura. Es decir, por una parte es primordial que la totalidad del discurso no se deje de lado, que con la postura del yo poético logre intuirse la ironía que se está

haciendo. Por otra parte, el sentido del oxímoron ayudará a percibir el tono de otras partes del texto. Por ejemplo, cuando el poeta hable de la creación, es probable que más que puntos positivos, recalque lo “tortuoso” del proceso o de las consecuencias. Por esto, el recurso del oxímoron es una estructura del texto que difícilmente el lector podrá desatender; es parte del “polo artístico”, desde la teoría de Iser, una estructura del texto que el lector concretará.

Se ha dicho que la ironía debe apreciarse con ayuda del contexto. Pero, ¿cómo el oxímoron puede dar claves interpretativas? El oxímoron reúne dos designaciones contradictorias, lo que provoca que dos contextos distintos interactúen. En “infantil mecánica” se oponen dos significaciones, lo que podría hacer dudar sobre el sentido que la frase debe tomar en la lectura. Así que las “significaciones secundarias” son pensadas para que, como en la metáfora, se logre llegar a la intuición de cierta semántica. El hecho de que “infantil” pueda verse como un epíteto que podría negar el carácter serio de la afirmación, hace pensar en la vacilación de la que Estébanez habla en su definición de ironía: “se afirma o se sugiere lo contrario de lo que se dice con las palabras”.⁶⁹ El oxímoron, sin embargo, no sólo puede intentar negar lo que quiere sostener, también apoya el argumento. La palabra “mecánica” alude al tema que viene desarrollándose, es el sustantivo que se modifica y el que, en el oxímoron, es el eje semántico. Es más plausible, pues, que se dude del adjetivo, de la modificación, que del núcleo de la frase nominal. No todos los oxímoron tienen esta estructura, pero es una característica que ayudaría a entender aún más la inclinación de la perspectiva que expresa la enunciación, y el “logro” del acto ilocucionario, encontrar la ironía en el texto.

⁶⁹ D. Estébanez, *Diccionario de términos literarios*, p. 574.

2.3.3 *Muerte sin fin* como oxímoron

La observación del recurso literario comenzará con aquellos pasajes donde puede vincularse la perspectiva del yo poético y la expresión de ironía. Lo anteriormente analizado forma parte del contexto desde el que se estudiará los oxímoron siguientes. Después de “infantil mecánica” se muestra otra frase que se relaciona con ésta y que continúa con la perspectiva crítica:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz [...]
mientras nos recreamos hondamente
en este **buen candor que todo ignora**,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñara a pleno sol
y sueña los pretéritos de moho,
la antigua rosa ausente (III, vv. 1-2, 11-16)

A pesar de referirse a una creación, a un hacer, se niega que algo esté ocurriendo. Ya se había analizado este aspecto en el apartado de la imagen, y el lector podría comprender cierto tono irónico al pensar en la visión negativa que el poeta ha estado describiendo. Sólo existe un “buen candor que todo ignora”. Se ha considerado esta frase como oxímoron puesto que se oponen “candor” y sus modificadores. La oposición aparecería cuando, en las múltiples relaciones que pueden notarse, “candor” se vincula con el actuar del ser divino. Como ya se ha dicho, las acciones de esta divinidad afectan el ser del yo poético y de un colectivo: “Tal vez esta oquedad que nos estrecha [...] / aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso” (II, vv. 2, 4-5). Así que si se niega la creación, la palabra “candor” no es muy propicia para un ser con cierta responsabilidad. Lo infantil e ingenuo de la creación sería, en realidad, lo que se opone semánticamente con el acto en sí. Por ello, cuando se dice que las presencias se “recrean hondamente” en el candor

que ignora, no es difícil que se perciba la negación del propio disfrutar y, claro, de la frase usada para referirse al proceso.

Lo peculiar de este oxímoron es que permite comunicar un proceso complejo porque las connotaciones de las palabras son múltiples. Es decir, si no se tomara en cuenta la interacción de los contextos, es posible que en otra lectura, “buen candor que todo ignora” no se considerara oxímoron, sino simple afirmación de un proceder visto sin perspectiva crítica. También es importante notar que, una vez más, son las modificaciones al núcleo de la frase nominal, las que acentúan el carácter irónico de la enunciación. El adjetivo “buen” y la subordinada “que todo lo ignora” son elementos que desmienten el carácter sencillo e ingenuo del sueño creativo. La apreciación sugerida en este oxímoron se confirma en el siguiente verso: “en esta aguda ingenuidad del ánimo”. Ya se sabe que la ingenuidad se refiere a la divinidad, al modo de concebir su universo. El tono irónico aparece cuando se califica como perspicaz, quizá inteligente, a ese ánimo.

Un punto esencial de lo expresado en estos versos es la manera en que el poeta se apropia de su lenguaje. El lector no lee partes disociadas, constantemente crea síntesis, especie de resúmenes que vinculan los momentos de comunicación. La carga irónica de las frases aparece cuando son considerados el marco enunciativo, la voz crítica del yo poético y las relaciones que pueden establecerse desde el texto mismo. Por ejemplo, percibir la oposición entre los términos de “buen candor que todo ignora” o de “aguda ingenuidad del ánimo” depende en gran medida de las conexiones que el lector haga entre pasado y presente, y, por tanto, de las connotaciones que encuentre a partir de ellas. Desde esta perspectiva, se perfila la importancia de atender la totalidad del discurso, para encontrar posibles recursos lingüísticos usados por el escritor.

En la misma tercera sección del poema, aparece un oxímoron con un llamado al lector. Esta marca de imperativo hace hincapié en un acto ilocucionario que busca hacer evidente la distribución de los mundos:

Mirad con qué **pueril austeridad graciosa**
distribuye los mundos en el caos.
los hecha a andar acordes como autómatas [...]
Después de un crescendo insostenible,
mirad cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,
el tiro prodigioso de la carne (III, vv. 21-23, 37-40)

Quizá el oxímoron resulte más claro en estos versos. La unión entre lo severo y un comportamiento relativo a la niñez no es un razonamiento común. Incluso esta austeridad se presenta como graciosa. Tal vez lo risible de esta actitud se encuentra justo en el intento de conjugar lo serio con lo poco importante, el toque entre dos actitudes opuestas dispuestas a un mismo fin. La intensión de sostener la ironía de la expresión se profundiza cuando la voz poética hace un llamado a su receptor. El modo imperativo exige que se visualice el acontecimiento,⁷⁰ la imagen como una evidencia más de lo que se afirma. Las imágenes son las del ordenamiento de la existencia, de la paradójica creación donde nada ocurre. Si el oxímoron se tomara como una ironía, este recurso literario acentuaría los sentidos de ciertas imágenes del poema: la no presencia, la existencia relativa, la negación del presente, el “espejo del revés, opaco”.

Así, lo infantil, el buen candor, el ignorar, la pueril austeridad, son los responsables de crear un sueño infértil. Y el yo poético acompañado dice: “mientras nos recreamos hondamente”. ¿Acompañado de quién? Algunas lecturas consideran que el poeta se refiere a la divinidad y a la inteligencia, o a la divinidad y a san Francisco. Lo

⁷⁰ Aquí podría existir una identificación entre lector y yo poético. Es decir, podría compararse hasta cierto punto el mundo referencial y el universo del texto.

cierto es que “Mirad” ya no da cuenta de un ente en específico, la referencia queda abierta y es muy posible que sea parte de un acto ilocucionario. Es decir, el llamado a observar las imágenes tiene como objetivo dar una prueba del juicio que se está haciendo. Si el lector apoyara el punto de vista, se lograría un acto perlocucionario. El convencimiento aparecería y el pacto de lectura se haría aún más estrecho y entrañable. Por supuesto que no siempre se llegará a este acto perlocucionario, pues son varias las visiones desde las que se lee el poema. Mucho dependerá de la actitud del lector, de su identificación y de las relaciones que establezca con el texto, el tipo de comprensión e interpretación que se le dé a *Muerte sin fin*. Pero sí es importante señalar que la posibilidad del acto perlocucionario existe y que estaría apoyada, entre otras cosas, por el oxímoron y la ironía.

Después de que se ha pedido mirar “el tiro prodigioso de la carne”, se reitera que nada ocurre. En la alegría de la creación se describe el sueño:

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un **cándido sueño** que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos (III, vv. 46-51)

El sueño de la creación aquí se adjetiva como “cándido”. Los sentidos opuestos el lector puede intuirlos cuando se encuentra con la frase. Sin embargo, la dispar unión de términos se confirma cuando se explica en qué consiste tal ensoñación. Si el acto fuera realmente hecho sin malicia, candorosamente, no tendría que decirse que el “goce” es cruel: “Pero aún más —porque en su cielo impío / nada es tan cruel como este puro goce—” (III, vv. 63-64). La creación no duda en llegar al lado negativo del camino, “a sus infiernos”. Todo es pensado cuidadosamente: la luz, la “esbeltez” de la mirada, el

crecimiento de las uñas, el discurso, las torturas. Justo cuando el poeta menciona el cuidadoso hacer de la divinidad es cuando sobresalen los sufrimientos que sus criaturas padecerán:

—las infla de pasión,
en el prisma del llanto las deshace,
las ciega con el lustre de un barniz,
las satura de odios purulentos,
rencores zánganos
como una mala costra,
angustias secas como la sed del yeso.
Pero aún más —porque, inmune a la mácula,
tan perfecta crueldad no cede a límites—
perfora la sustancia de su gozo
con rudos alfileres (III, vv. 67-77)

Podría pensarse que el poeta propone una paradoja. El candor e ingenuidad serían algo no tan contradictorio, sino natural e irreflexivo. Sin embargo, cuando la voz poética alude al libre proceder de la divinidad, a la voluntad de crear hasta la cruel perfección, lo ingenuo puede cuestionarse. De esta manera, lo amoroso del soñar se niega y no es una descripción objetiva y real. El oxímoron, entonces, surge cuando el lector busca las connotaciones tanto de “cándido” como de “sueño” y resignifica la frase. Lo no malicioso de la divinidad se niega, el sueño es cruel y la expresión última del creador es más que irónica:

toma en su mano etérea a la criatura
y la enjuta, la hincha o la demacra,
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
con los brazos glaciales de la fiebre (III, vv. 80-85)

El efecto de “cándido sueño” y de los oxímoron anteriores es poner en entredicho lo amoroso, infantil, candoroso e ingenuo de la divinidad. La perspectiva crítica no puede separarse de la lectura. Constantemente se proponen marcas que confirman el tono irónico o argumentativo de ciertos versos. Algunas de ellas, como se ha visto, son frases que aclaran el punto de vista de la voz poética, como: “nada es tan cruel como este puro goce”, “tan perfecta crueldad no cede a límites”, “y en un ilustre hallazgo de ironía”, “en el tortuoso afán del universo”, “y sueña que su sueño se repite, / irresponsable, eterno”. Otra manera de evidenciar la contradicción de los términos en los oxímoron propuestos es estableciendo o indagando las connotaciones que las palabras pueden tener —en un primer momento desde el texto mismo, luego desde la interpretación del poema—. También es importante considerar los imperativos “mirad” como partes que buscan señalar alguna prueba o evidencia (una imagen complicada que el lector ayuda a crear). El oxímoron es un recurso complejo, cuya comprensión conlleva la reflexión de todo el discurso en el que se inserta, y que en *Muerte sin fin* puede desembocar en un acto perlocucionario.⁷¹

Un concepto vinculado con el ser divino del que habla el poema es la inteligencia. Ya se ha mencionado que la participación exacta de ella en el proceso creador es difícil de establecer. No obstante, es claro que interviene directamente en la concepción del sueño. En la quinta sección de la primera parte del poema, se le adjudican varias aposiciones, algunas son oxímoron:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas [...]
y permanece recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él,
reticencia indecible,
amoroso temor de la materia,
angélico egoísmo que se escapa

⁷¹ Esto se apoya principalmente en el tratamiento argumentativo que puede dársele a *Muerte sin fin*.

como un grito de júbilo sobre la muerte
—oh inteligencia, páramo de espejos!
helada emanación de rosas pétreas
en la cumbre de un **tiempo paralítico**;
pulso sellado (IV, vv. 1, 10-19)

Algunas características se relacionan estrechamente con las ya dadas del concepto divino. También se expresa como “amoroso” su actuar, sólo que aquí se perfila más el aspecto de la no creación: “temor de la materia”. La inteligencia además de ser una soledad y de no crear, finge. Quizá sea este encubrimiento lo que la haga menos confiable. La carga negativa de la inteligencia se reafirma cuando se considera egoísta, actitud poco “amorosa” y “angélica”. Por ello, puede notarse que los términos se contraponen: amoroso/temor de la materia, y angélico/egoísmo. El lector es quien resignificará los enunciados y construirá un sentido que logre acoplar las oposiciones.

La frase “helada emanación de rosas pétreas” se vincula más con la negación del presente, del ser. Lo frío podría insinuar lo falto de vida, lo congelado o lo intemporal. La emanación helada por sí sola podría pensarse contradictoria porque significaría movimiento y quietud. Sin embargo, los contrarios siguen apareciendo. Las rosas, con el sentido de vida, lozanía, se opondrían a su adjetivo “pétreas”, término relacionado con lo sin vida. La emanación (movimiento) es modificada con directas oposiciones: “helada” y “de rosas pétreas”. Y en el siguiente verso reaparece el movimiento-no movimiento: “tiempo paralítico”. Lo que surge o fluye es inmóvil, sin vitalidad, y la emisión ocurre en un tiempo congelado, que no transcurre. Las negaciones son espaciales, temporales y materiales. Todo eso es la inteligencia, un “pulso sellado”, una palpitación constante, necesaria e inmóvil. ¿De qué manera se armonizan los opuestos? El lector construirá los nuevos sentidos exigidos, y lo hará a partir de una serie de connotaciones posibles que elegirá. Lo interesante del oxímoron es observar las lecturas

que se pueden hacer de él. Es decir, en este análisis se ha pensado en lo estático y en el no ser, pero en otras lecturas puede considerarse lo frío o lo trágico del actuar de la inteligencia. El proceso de lectura del oxímoron es complejo porque no sólo se atienden las síntesis que van realizándose, también las relaciones que hace el lector con su propia visión de mundo.

El oxímoron también es usado en el poema para referirse a otros elementos como el agua, el vaso, la forma, la muerte o el instante del vaso de agua. La principal función que cumple en estos casos es la de ser un renovador semántico. Por ejemplo, explicar lo que ocurre cuando vaso y agua se unen es complicado. Hay un momento de permanencia y de fugacidad. Para expresar lo que el agua experimenta se usa el oxímoron:

por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de **muerte niña** (I, vv. 21-25)

La “muerte niña” se refiere al reposo del agua, un estado que puede pensarse como fugaz porque ocurre una muerte rápida. Cuando se presenta el vaso de agua, la movilidad de ésta desaparece y la forma existe, una especie de concreción. En la segunda parte del poema, se complejiza más el momento de la forma, pero desde estos primeros versos, comienzan a darse claves que conducirán la comprensión del texto. Aunque el agua repose, el poeta no se enfoca en un estado pasivo, algo ocurre, surge un nuevo concepto: forma. Sin embargo, la forma parece tener en el reposo, en la existencia, la muerte. Las implicaciones del vaso de agua parecen ser positivas y negativas en un primer acercamiento. El agua se edifica, puede verse otras imágenes en ella (“que desflora / un más allá de pájaros”), el reposo es gentil; por otro lado, lo

negativo se muestra con palabras como “amarga”, “silencios”, “muerte”. Ambos polos se encuentran en el vaso de agua: existencia/muerte, gentil/amarga. El vaso de agua es un oxímoron por sí solo. Lo compleja que resulta su conceptualización se muestra cuando es calificado por otros oxímoron, como “muerte niña”. El significado que el lector elija para éste, dependerá de cómo conciba el vaso de agua en el poema y de cómo comprenda la fugacidad que se desprende de la forma.

El poeta sigue con las oposiciones del vaso de agua. El vaso se mira como una especie de límite o prisión, pero es un encerramiento casi dichoso:

y rinde así, puntual,
una rotunda flor
de transparencia al agua,
un ojo proyectil que cobra alturas
y una ventana a gritos luminosos
sobre esta libertad enardecida
que **se agobia de cándidas prisiones!** (I, vv. 43-49)

Agua y vaso se complementan, cada uno tiene características que originan un nuevo elemento, la forma. Lo que en estos versos sobresale es que el agua siente agobio porque ha sido encerrada, ella que antes era solo libertad. No obstante, el sentir del agua puede parecer contradictorio. Es verdad que se siente aprisionada, pero el tener una forma también era un deseo: “está en su orbe tornasol soñando, / cantando ya una sed de hielo justo!” (I, vv. 36-37). El elemento agua se muestra alegre, cantando, y agobiado, aprisionado. Lo que más acentúa la contradicción de estos sentires es que se adjective como “cándidas” a las prisiones del vaso. Nuevamente, el poeta usa la recursividad, un oxímoron que modifica otro oxímoron. El vaso también es un concepto complejo; quita una característica importante al agua —la falta de límites—, y otorga la saciedad, la complementación.

No es de extrañar que ambos elementos originen otras contradicciones. La “forma en sí” es fugaz, refleja parte de la “muerte niña” del agua. Apenas nace cuando ya debe morir:

La rosa edad que esmalta su epidermis
—senil recién nacida—
envejece por dentro a grandes siglos.
Trajo puesta la proa a lo amarillo (VIII, vv. 22-25)

Envejece rápidamente y se convierte en un oxímoron. La forma nace y ya es vieja. La muerte hará caer el imperio de la forma: “la egregia masa de ademán ilustre / podrá caer de golpe hecha cenizas” (VIII, vv. 38-39). La decadencia de la edad se manifiesta en lo que parecería magnánimo, en lo joven, lo que apenas comenzaba a viajar. La proa, el inicio, ya tiene el color del ocaso desde el origen. Una manera de comprender esta oposición es pensar en el concepto del instante. Algo profundo, intenso, tiene una corta vida. Sólo que la fugacidad se justifica por ese ápice de existencia. Quizá el entender el oxímoron temporal como la expresión del instante guíe la lectura hasta cierta interpretación que logre conjuntar todas las contradicciones. Claramente el sentido que se les dé a los oxímoron dependerá del tipo de lectura. Por ejemplo, desde una perspectiva religiosa, la creación estaría en entredicho porque se estaría cuestionando la existencia de los seres. Desde una búsqueda del orden de las cosas, la fugacidad de la forma expresaría la imposibilidad de encontrarlo. Por ello es importante recalcar que la comprensión del oxímoron pide al lector que elija las connotaciones que piense pertinentes y que se adecuen a su lectura.

A pesar de estar destinada a la caída, la forma tiene un modo de alejarse de esto. Ella también sueña:

No obstante — ¿por qué no?— también en ella
tiene un rincón el sueño,
árido paraíso sin manzana
donde suele escaparse de su rostro,
por el rostro marchito del espectro
que engendra, aletargada, su costilla (VIII, vv. 40-45)

Paralelo al sueño de la divinidad, éste tampoco tiene frutos reales, genera espectros que se quedan en un nivel distinto de realidad. Es un paraíso porque supone una salida “feliz” a la fugaz existencia. El sueño se convierte en una especie de terreno idílico donde el imperio de la forma puede “concretarse”. Sin embargo, aunque paraíso (con probable referencia al Edén), es un lugar desierto, áspero, sin los frutos (prohibidos o no) representados en una manzana. El sueño de la forma, “su costilla”, también es un oxímoron, conjunto de contradicciones que afectarán tanto la realidad de la forma como de su creación. Queda al lector pensar si el sueño de la forma tiene justificación por sí mismo o si es otra consecuencia negativa para la que sueña.

El sueño de la forma, el vaso, el agua, y su fusión, el vaso de agua, tienen implicaciones tanto negativas como positivas. Vista desde la temporalidad, la unión vaso-agua también es un oxímoron. El poeta ya ha mencionado que la “forma en sí” nace y envejece al mismo tiempo. Versos adelante reitera esta idea, pero se detiene más en el proceso, se acerca al “momento justo” del vaso de agua:

El vaso de agua es el momento justo [...]
En los **sordos martillos** que la afligen
la forma da en **el gozo de la llaga**
y el **oscuro deleite del colapso** (VIII, vv. 46, 58-60)

Cuando los elementos vaso y agua se unen, surge la “forma en sí” y en un instante muere. En este fragmento, se explica la caída de la forma por medio de varias oposiciones. La primera es “sordos martillos”. Su aflicción se origina desde la

conjunción de silencio y sonido. Podría pensarse que el sonido es el dolor o los pesares del colapso y que el silencio podría representar lo sorprendente, lo inesperado o lo disfrutable de la muerte. Las connotaciones pueden ser varias y dependerán en gran parte del tipo de interpretación que se esté haciendo. Además, se presenta “los sordos martillos” como un espacio y como los instrumentos que afligen a la forma, concepto bastante complejo que hace más indeterminado el oxímoron.

En el colapso, la forma encuentra otras dos contradicciones: gozo y deleite. Aunque dolorosamente, encuentra el gozo. Se trata de un placer en el dolor, en el momento de la aflicción y la muerte. La palabra “llaga” hace más vívida o cercana la experiencia del sufrimiento porque trae a la mente la carne viva y el presente violento. Y para reafirmar la conjunción de sentires, el siguiente verso vuelve a mencionar en una sola frase el “deleite” y el “colapso”, aunque remarca más lo terrible con “oscuro”. El sustantivo principal es modificado por dos elementos que se oponen a él. Quizá sintácticamente pueda decirse que los núcleos “gozo” y “deleite” tienen un mayor peso semántico, pero no es así. Los modificadores contradicen totalmente a los sustantivos principales y exigen una reformulación de sentires extremos y difícilmente complementarios en un primer orden de significados.

De alguna manera, las contradicciones relacionan el placer en el colapso con el concepto del instante. Es en un pequeño momento, cuando simultáneamente se expresan los sentires y los procesos. La forma nace y muere, y también padece y se deleita. No hay una correspondencia explícita entre características positivas por un lado, y negativas por otro. Todo ocurre a un mismo tiempo; coincidencia que complica la comprensión del proceso. A continuación se presenta la explicación temporal de la caída:

Temprana madre de esa muerte niña
que **nutre en sus escombros** paulatinos,
anhela que se hundan sus cimientos

bajo sus plantas, ay, entorpecidas
por una espesa lentitud de lodo;
oye **nacer el trueno del derrumbe**;
siente que su materia se derrama
en un prurito de ácidas hormigas;
que, ya sin peso, flota
y en un claro silencio se deslíe (VIII, vv. 61-70)

La frase “Temprana madre” está directamente relacionada con el colapso de la forma. La “madre” es “temprana”, la madurez es joven. Dos oxímoron se unen y originan otro oxímoron. La madre es joven y tiene una hija muerta. Vida y muerte se conjugan y su concepción parece imposible. Sin embargo, es éste el concepto que determinará el destino de la forma. De la misma manera, el proceso se explica con oposiciones. Los escombros —representación del término de la forma— son nutridos, como si se tratara de la vida proporcionada a la muerte. Y de este nutrir es responsable la “temprana madre”. Se oye “nacer el trueno del derrumbe”. Nuevamente la idea del nacimiento en el ocaso (similar a “senil recién nacida”). Y un poco más alejado, aunque significativo, es el encuentro del hundimiento y el flotar. Se anhela que los cimientos se hundan y al final se expresa el acto de flotar. Esta última oposición podría no tratarse como oxímoron puesto que podría interpretarse una separación materia-forma. Sin embargo, resulta significativo el constante encuentro de términos contrarios.

En los últimos oxímoron analizados ha podido observarse que hay una constante búsqueda de comunicar conceptos complejos. La unión de palabras dispares provoca que el lector busque “normalizar” la coherencia del texto. Es decir, elegirá los sentidos que logren acoplar ambos términos y que sean adecuados para comprender el texto. A partir de la comprensión de los textos poéticos se llegará a distintas lecturas del mismo poema. Por ejemplo, la unión vaso-agua se caracteriza como complicada, y al otorgarle sentido al proceso lleno de oposiciones, el lector podrá interpretarla como un

acontecimiento sin sentido o sin ningún fin, o bien como un suceso necesario o justificable por sí solo. A su vez, esta interpretación influirá en la que se haga del poema en su totalidad: la existencia del ser, la negación del orden formador, la fugacidad de la forma poética.

2.3.4. Oxímoron, posibilitador de ironía y renovación semántica

El oxímoron refleja una necesidad comunicativa. En *Muerte sin fin* parte de la complejidad de los elementos (forma, fondo, Dios, inteligencia...) es expresada por medio de metaforizaciones, imágenes y contradicciones directas. Su complejidad se vuelve más profunda cuando los recursos se combinan y unos modifican a otros. Específicamente, el oxímoron combina características difíciles de armonizar. En el análisis del poema se ha notado dos principales objetivos al usar este recurso: creación de ironía y expresión de nuevos conceptos.

La ironía surge cuando en la frase contradictoria en realidad se niega la caracterización del elemento principal. Puede notarse la negación de los modificadores, como en “cándido sueño” o “infantil mecánica”. O puede negarse todo el oxímoron tratado en su contexto, como en “buen candor que todo ignora”, donde se niega que el candor sea bueno y que ignore, y además que el actuar divino sea candoroso. Algo similar ocurriría con el final del poema, el oxímoron surge cuando se opone el discurso con los últimos versos. El poema indaga acerca de la existencia del yo poético, de cierta creación hecha por alguna divinidad; reflexiona y piensa todas las relaciones, pero al final propone una salida no intelectual. Es una solución que se inclina a los placeres: “¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!”. El oxímoron se insinuaría

porque la respuesta que da el yo poético intenta negar la realidad que ha encontrado, el sueño fugaz, cruel y permanente de la existencia.

Lo que se evidencia de estos oxímoron es que el contexto discursivo es muy importante. Necesariamente el lector debe considerar la interacción entre los contextos de los elementos del oxímoron. Y estos contextos claramente se vincularán con todo el discurso donde se encuentran, es decir, con la totalidad del poema. El progreso de la lectura, temporal, afirmará o negará la comprensión que vaya dándose y las relaciones seguirán apareciendo. En el caso de la ironía, el complejo proceso de lectura determinará si puede lograrse un acto perlocucionario. Esto porque se ha considerado que la ironía es un tipo de argumentación, o más específicamente, un recurso para tratar de evidenciar los argumentos, acto ilocucionario. La ironía afirmaría el sustento que se hace de ciertas ideas. Y en todos estos procesos, el contexto discursivo resulta esencial, por ello ha sido importante notar que hay una perspectiva crítica en el poema que funciona como un eje en la comprensión de la ironía.

En cuanto a la renovación semántica que implica el oxímoron, la interacción de contextos es fundamental. A partir de la conjugación de sentidos, el lector logrará acoplar los contrarios y, en los casos analizados, se apreciará un concepto complejo que es parte de la indeterminación del texto. Para Ricoeur ocurre un proceso similar al que se presenta con la metáfora:

La incompatibilidad es, pues, un conflicto entre designaciones en el orden primario de la significación, que obliga al lector a extraer de todo el abanico de connotaciones las significaciones secundarias susceptibles de hacer de un enunciado que se destruye a sí mismo una «atribución autocontradictoria significativa» [...] El oxímoro no es más que un caso extremo de contradicción directa⁷²

⁷² P. Ricoeur, *La metáfora viva*, p. 130.

Hay una destrucción del enunciado y una renovación propicia para comunicar un nuevo sentido de las cosas. En *Muerte sin fin*, lo que el oxímoron permite es expresar conceptos nuevos y difíciles de comprender. Esto principalmente por la simultaneidad de procesos, sentires, estados. Asimismo, es importante subrayar la coincidencia entre la idea del instante del poema y la del uso del oxímoron para expresarla. Esto no es fortuito. En la lectura del oxímoron dos contextos opuestos coinciden, ocurren simultáneamente, el nivel semántico interactúa. El instante en *Muerte sin fin* significa coincidencia, también, semántica; los contrarios interactúan porque tanto los conceptos como los procesos que se describen contienen contradicciones difíciles de comprender. El oxímoron se convierte en un eje semántico del poema porque se relaciona estrechamente con una idea general del texto. Es un recurso que tiene grado de indeterminación porque es el lector quien finalmente encontrará la conexión de los opuestos a partir del contexto discursivo y de la interpretación que vaya construyendo.

3. Propuesta de lectura: existencia y poética en *Muerte sin fin*

Hasta aquí se ha explicado que, entre otros mecanismos, en *Muerte sin fin* se usan los recursos literarios y su indeterminación para posibilitar diversos sentidos. Las redes de significaciones son un principal factor que permite diferentes interpretaciones del poema. Ya se han analizado puntualmente las principales metáforas, imágenes y oxímoron que forman el eje discursivo del poema. A partir de estos análisis, y de todo lo anteriormente expuesto, se continúa con el análisis de todo el texto poético. Además, se propone una interpretación inclinada a considerar *Muerte sin fin* como una poética, y como una reflexión sobre la propia existencia. El estudio de la estructura polisémica del poema ayudará también a considerar que la poética sobre la fugacidad se encuentra tanto en el contenido como en la forma. En el presente capítulo se comenzará con una exposición corta sobre la variabilidad interpretativa, ya tratada en los apartados anteriores. Luego se propondrá una lectura somera sobre la fábula de *Muerte sin fin*, para pasar a la lectura interpretativa. Finalmente, se presentará el análisis completo del poema desde estos antecedentes.

3.1 El tema de la poesía ante la diversidad interpretativa

La variabilidad interpretativa de *Muerte sin fin*, como se ha visto, se debe en parte a las relaciones que establece cada elemento (agua, vaso, vaso de agua) en la totalidad del poema. Por ejemplo, una extensión de “vaso” es “Dios”, y esto permite una interpretación panteísta como la de Emma Godoy: “En el panteísmo de *Muerte sin fin*, las formas van a ser los pensamientos de Dios. Dios, al mirar su propio Yo, o materia

prima, lo irá capturando en conceptos diversos, recortándolo en innumerables moldes [...] Las cosas son porque Dios las piensa”.¹ Para Godoy, el poema plantea que el concepto “Dios” es “el pensamiento de los pensamientos”. El vaso representaría los conceptos que la divinidad se haría de ella misma, puesto que busca conocerse. Así, tanto “vaso” como “agua” serían “Dios”. Ya se había mencionado que una extensión de “agua” es “sustancia”, por lo que la divinidad, al ser sustancia de todo, desde el panteísmo, también puede estar representada o metaforizada en el elemento “agua”.

Para Andrew Debicki, “agua” será el hombre en busca de un sistema ordenado que justifique su existencia y la haga eterna; el vaso representará la forma que lo situará en el sistema ordenado. Además, el vaso proporcionaría al hombre valores positivos: “Ya provista de la forma, el agua abandona una existencia inerte y sin sentido [...] Ahora puede obtener un significado y papel positivos [...] Y a través del agua se nos presenta la situación del hombre”.² Sin embargo, para Debicki, la forma no será la misma que para Godoy o para Mansour, se tratará de algo más humano: “La forma, aunque controla la materia humana, es a su vez una parte suya que depende de ella para todo”.³

Sin embargo, la polisemia de algunos elementos de *Muerte sin fin* no es la única que puede explicar la variabilidad de interpretaciones. Al analizar los recursos literarios metáfora, imagen y oxímoron, puede observarse que la indeterminación también permite la existencia de distintas lecturas. El lector juega un papel esencial en la explicación y comprensión de estos recursos. A partir de su horizonte específico —lecturas previas, expectativas, formación...—, el lector propondrá cierta comprensión del texto. Esto conjugado con los mecanismos de indeterminación que metáfora, imagen

¹ Emma Godoy, *Sombras de magia*, p. 23.

² Andrew Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 74.

³ *Ibidem*, p. 73.

y oxímoron presentan, permite una gama de interpretaciones filosóficas, religiosas, musicales...

Ya que se han analizado diversos aspectos que muestran la polisemia latente en *Muerte sin fin*, se propondrá una lectura que se inclina más al tema de la creación poética; *Muerte sin fin* como un poema que indaga sobre la poesía y no sólo sobre puntos filosóficos o religiosos. Es importante remarcar que el análisis que se presenta a continuación no pretende ser un intento de interpretación única. Al contrario, es una muestra de que el poema puede seguir leyéndose de distintas formas; el texto es el mismo, pero los enfoques cambian con cada lectura. Las lecturas se renuevan y vuelven a crear el poema, ya que, como propone Iser, el lector es un co-creador del texto literario.

La siguiente propuesta considera que uno de los temas fundamentales de *Muerte sin fin* es la fugacidad de la poesía. Así como el vaso de agua es tiempo, instante, no perpetuo, el poema tendrá las mismas cualidades. La creación del poema sería semejante a la creación de las criaturas y los mundos mencionados en la primera parte del poema. El tema de la poesía se concentra en la segunda parte, es allí donde los elementos presentados cobran nuevas significaciones. El agua sería, en esta lectura, la poesía; el vaso, la forma buscada por el poeta; el vaso de agua, el poema destinado a ser fugaz. Antes de presentar el análisis del poema, se proponen dos lecturas someras que buscan hacer más clara y ordenada la exposición.

3.1.1 Fábula de *Muerte sin fin*

El poema comienza con tres epígrafes provenientes del libro *Proverbios* de la Biblia. Se tratan de partes del discurso que la Sabiduría enuncia para los hombres. El discurso contiene consejos sobre cómo actuar en la vida, así como una explicación del papel de la Sabiduría en la creación. La primera parte del poema explica una visión de mundo. El yo poético, con distintos recursos, reflexiona sobre la existencia. En el primer canto, se dice que un dios ahoga al yo poético sitiado. Éste se reconoce en el agua (primero mar, luego agua apresada en un vaso), y a partir de una imagen, vaso de agua, propone una cosmovisión. El agua se reconoce en el vaso, y éste otorga claridad al agua.

En el segundo canto, el concepto de “Dios” se propone como un vaso que limita al hombre. El vaso-dios es tiempo, un minuto que ocurre. La divinidad, que no se ve, es azul. El tercer canto se divide en tres partes; en la primera se habla de la creación de los mundos, en la segunda se trata la creación de las criaturas, y en la tercera se expresa la repetición del sueño de la creación. Este tercer canto menciona que nada ocurre, sólo una luz (“riente claridad del alma”). Tres entes se recrean en el candor que ignora en el momento de la creación. Lo que ocurre es un sueño. Se distribuyen los mundos en el caos. El sueño crea, en el goce, las torturas de sus criaturas. Sólo ocurre el sueño, que se repite, “muerte sin fin de una obstinada muerte”. La inteligencia es una “soledad en llamas”.

El cuarto canto se concentra en la caracterización de la inteligencia. Ésta finge la vida, es un “páramo de espejos”. Se mantiene en unidad, y en soledad, con su “dios estéril”. No permite la existencia de la “carne”. La primera canción, sexta sección del poema, es una seguidilla que caracteriza al agua: inodora, incolora e insípida. El agua se ahoga en un vaso de agua.

La sexta sección trata el tema de la unión vaso-agua. El vaso toma otras significaciones a partir de aquí, explícitamente se le trata más como forma y ya no tanto como divinidad. Este canto habla sobre el anhelo del agua por tomar una forma. Idolatra la forma. Desea mirar el ojo que la mira. Su puntual fisonomía es el vaso. La unión vaso-agua se convierte en un vaso de figuras.

La séptima sección dice que “el vaso en sí mismo no se cumple”. El vaso solo es inútil sobre la mesa. Le atosiga su vacío y aspira a ser colmado. Se liquida. La octava sección, paralelamente a la anterior, expresa que “la forma en sí misma no se cumple”. La forma tiene un trono faraónico. Sin embargo, su reino es una ilusión. La forma es una “senil recién nacida”, así que “cae de golpe hecha cenizas”. Aún así, en ella tiene cabida el sueño, un paraíso sin manzana. En éste el vaso de agua es el “momento justo”. Hay un deleite en el colapso de la forma (construida con la unión vaso de agua). La forma muere.

En la sección novena se reitera la perfecta compenetración vaso-agua. La “forma en sí” se sustrae del vaso de agua; se abandona y se deja arrastrar al remolino que lleva al “sopor primero”. Mueren el canto, el lenguaje y otros elementos de la creación: peces, mamíferos, aves, reptiles; árboles, plantas, raíces; piedras preciosas, metales; rocas, arena, humus. Al final se reitera la muerte de la forma en sí y de los sentidos. Todo acaba en un río de semen que no desemboca en sus propias entrañas. No se ahoga la palabra del dios.

La segunda canción, décima sección del poema, escrita en forma de romance, introduce el concepto del diablo. Se define a este ente: ansia de evadir la muerte, un querer disfrutar, muerte de hormigas que quizá ha matado al mismo dios. El yo poético se enamora de la muerte, representada por este diablo, y se entrega al hedonismo al irse con una “putilla del rubor helado”.

3.1.2. La lectura interpretativa

Según Ricoeur, la interpretación es un proceso dialéctico entre explicación y comprensión.⁴ Para llegar a una interpretación, el lector realiza una serie de conjeturas que van confirmándose o rechazándose, según el mismo texto; en un segundo momento, a partir del análisis del texto, el lector intuirá el sentido de un mundo posible en el texto: “Lo que tiene que ser entendido no es la situación inicial del discurso, sino lo que apunta a un mundo posible [...] Estamos definitivamente obligados a identificar la comprensión con algún tipo de captación intuitiva de la intención que subyace al texto”.⁵ Por ello, a partir del análisis previo, en este tercer capítulo, se hace una propuesta de comprensión del texto. Se trata de una interpretación que considera tanto los paratextos, como el análisis del texto por sí solo, como fundamentales para leer el poema. La siguiente interpretación intuye una intención específica, se trata de una lectura integral que pretende justificarse en las referencias posibilitadas por el texto.

Muerte sin fin hace una reflexión poética y una de la existencia. Ambas con la finalidad de encontrar una justificación del hombre. En la primera parte del poema, el yo poético piensa su situación a partir de una visión de mundo limitante. Los conceptos de la divinidad y de la inteligencia obstaculizan un disfrute de la existencia. Todo parece plantearse como un sueño cruel, donde las criaturas, representadas por el agua, son las perjudicadas. Puede decirse que esta visión del mundo es convencional y pasiva. Es convencional porque no surge de un pensamiento crítico (la divinidad pone una máscara al hombre; hasta que comienza a reflexionar cuestiona la realidad impuesta). Es pasiva porque al aceptarla, el hombre se deja llevar por la muerte inminente, y su vida no tiene ningún beneficio o fin feliz.

⁴ Vid. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación*, p. 86.

⁵ *Ibidem*, p. 100.

En la segunda parte del poema, el yo poético plantea otro tipo de muerte, representada por la figura del diablo. Se trata de una muerte igualmente “insultante”, pero con la diferencia de que al ir muriendo, el hombre también disfruta y se entrega al goce de los pequeños actos. Para llegar a la elección de la muerte fugaz pero disfrutable, el yo poético tuvo que pensar su situación. El conocimiento y el cuestionamiento de lo ya dado son partes del camino para llegar a una propuesta que cambie el rumbo de la vida. La figura del vaso de agua es el prototipo de la muerte gozosa. En esta segunda parte del poema, se muestra cómo todo orden creado por el hombre puede caer (lo que puede verse principalmente en la sección novena). Cada metáfora de los elementos que mueren, representa la complejidad del pensamiento humano. Por ello, aunque un poema pueda parecer perenne, inevitablemente morirá.

Hacia el final de *Muerte sin fin*, se plantea la repetición del proceso. Se repite porque la muerte no tiene fin. Esta situación da paso a la renovación de las creaciones y los órdenes propuestos. Por ello, aunque la poesía es fugaz, se renueva (formal o temáticamente). El hombre, ante su inminente destino mortal, puede elegir una vida donde incluso una taza de té se disfrute. Y la poesía es un ejemplo destacable de la muerte justificada. *Muerte sin fin* por sí mismo representa la elección de esta muerte. Su escritura, con esta poética, expresa la decisión del poeta por el disfrute del instante vital.

3.2. *Muerte sin fin*: una poética como clave de lectura

A continuación se tratará canto por canto, el poema. Se propone un análisis explicativo e interpretativo que lleve finalmente a una propuesta de lectura. Como ya se dijo, se considerarán como principales los temas de la fugacidad, la existencia y la poesía. Se comenzará por resaltar la importancia de los epígrafes del poema.

3.2.1. El papel de la inteligencia en *Muerte sin fin*

El poema comienza con tres epígrafes extraídos del libro *Proverbios*. Son parte del discurso de la Sabiduría. Según la Biblia, la Sabiduría acompaña a la divinidad en la creación del mundo: “El Señor me poseía en el principio de su obra, antes de sus obras más antiguas” (Prov 8, 22). Al inicio de este discurso, de *Proverbios*, se dice que quien sigue el consejo de la Sabiduría escoge el camino recto y del bien; quien la desprecia es un necio. Al considerar y seguir los proverbios de la Sabiduría, el hombre encontraría la forma de tener una vida plena: “No se trata sin más de una sabiduría de tipo general, sino de saber encontrar el puesto correspondiente en el orden cósmico y humano, en el orden de lo creado”.⁶ Por ello, el tercer epígrafe indica que quienes no la siguen, quienes no escogen el camino del bien, “aman la muerte”. Si el hombre no la escucha, no encontrará su lugar en “el orden de lo creado” ni la vida feliz.

La autoridad de la Sabiduría se verifica en el segundo epígrafe: “Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo” (Prov 8, 30). Tiene una estrecha relación con la divinidad; estuvo en la creación y participó en el orden de dicha obra. Al ser su “delicia”, la divinidad le muestra su afecto. La Sabiduría ha estado con el dios creador, pero también se acerca a los hombres y les comunica que ella es la indicada para mostrar la verdad: “Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza” (Prov 8, 14). En el poema se mostrará que la inteligencia no puede sostener nada ni mostrar un camino feliz, por ello el poeta se concentrará en hacer una crítica profunda al discurso de ésta. Los epígrafes hablan de un conocimiento aceptado por cierta cosmovisión, y también una inclinación por el

⁶ Víctor Mora hace esta observación en Santiago Guijarro Oporto y Miguel Salvador García (dir.), *Biblia de América*, Madrid: La casa de la Biblia, 1994, p. 1261.

mundo racional. El poema negará tales creencias y buscará una salida ante un problema complejo sobre el tema de la existencia.

En el análisis que se realizará, se considerará que cuando el poeta se refiere a la inteligencia, alude a la Sabiduría, la que habla en los epígrafes. En éstos, expresa que ella es la inteligencia y que por esto el hombre debe escucharla, sólo ella podría mostrar la verdad. El poema será una crítica a la racionalidad egoísta que acompaña a la divinidad creadora; una crítica a la soledad inteligencia-divinidad:

y se mantiene así, rencor sañudo,
una, exquisita, con su dios estéril,
sin alzar entre ambos
la sorda pesadumbre de la carne (IV, vv. 30-33)

El hombre de *Muerte sin fin* no encuentra su lugar en la creación, o al menos no su libertad, mucho menos una existencia real, fuera del sueño del “dios estéril”. El yo poético plantea una situación donde además de ser todo una ensoñación de la existencia, los seres son tiempo, fugacidad. Por tanto, también cuestionará aquellas formas que se piensan poseedoras de lo perenne, como la forma en la segunda parte del poema: “la egregia masa de ademán ilustre / podrá caer de golpe hecha cenizas” (VIII, vv. 38-39). La forma, en la sección VIII, se cree un ser magnánimo, con un imperio vasto, a manera de gobernador poderoso. Sin embargo, a pesar de revestirse de “epítetos esdrújulos” (VIII, v. 5) y creerse dueño de un reino, el tiempo la invade e irremediamente la muerte llega.

3.2.2. Identificación y poético-agua

En el primer canto de *Muerte sin fin* el yo poético expresa su falta de libertad, su condición de sitiado por un dios que lo ahoga. El dios le miente, le oculta su propia condición no estable y dispersa, su condición tan terrenal, de caído, sus alas rotas que en realidad son de aire, su andar sin sentido (por no pensado) en el lodo (lo que indica pesadez y falta de libertad por la dificultad de los movimientos en este terreno). Es decir, el yo poético se piensa y luego descubre que la divinidad no lo invita a observar o analizar su situación, que le oculta su propia condición, y que le miente con “su radiante atmósfera de luces” (I, v.4). En los cantos segundo y tercero del poema se verá que la luz que acompaña a la divinidad es una alegría ingenua, relacionada con la no creación de las cosas, con el sueño de la formación del universo:

en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante (II, vv. 68-70)

no ocurre nada, no, sólo esta luz
—ay hermano Francisco,
esta alegría (III, vv. 2-4)

mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol (III, vv. 11-14)

La “atmósfera de luces” que miente en un principio al yo poético —antes de cavilar sobre su situación— se trata del sueño de la creación. La luz, en este caso, representa el sueño, la apariencia de lo supuestamente creado. El yo poético es engañado por “el candor” de la divinidad que proporciona al mundo una vida aparente.

Al reflexionar, ocurre la identificación con el agua: “lleno de mí —ahíto— me descubro / en la imagen atónita del agua” (I, vv. 8 y 9). El yo poético se refleja físicamente en el agua u ocurre una identificación ontológica. Si se considera que hay una identificación que va más allá del reflejo físico, es coherente pensar en que varias características importantes del agua podrían definir al hombre del poema. Los siguientes versos presentan una imagen que ha sido interpretada de varias maneras. El poeta propone una imagen que ha sido tomada como la caracterización del agua en sus diferentes estados:

que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
—más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma. (I, vv. 10-19)

Romeo Tello plantea que ésta es una

imagen que el poeta explora para presentarnos el agua en todos sus estados y manifestaciones: lluvia (“desplome de ángeles caídos”), nieve (“nada tiene sino la cara en blanco”), vapor (“en las tenues holandas de la nube”), y por último, la manifestación más abundante, el mar (“más resabio de sal o albor de cúmulo / que sola prisa de acosada espuma”).⁷

La comparación entre el hombre y el agua, para Romeo Tello, no es gratuita, tiene mucho que ver con el sentido cosmogónico del poema. La significación simbólica del agua como fuente de vida debe tomarse en cuenta, puesto que el poema está retomando

⁷ A. Romeo Tello, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, pp. 19-20.

elementos que se relacionan con el origen. Evolución e involución son dos conceptos que se manifiestan en *Muerte sin fin*.⁸ Para Debicki, los cambios de estado del agua simbolizan la confusión del hombre.⁹ Emma Godoy interpreta esta imagen como la representación de la falta de forma del agua:

El agua, Océano eterno, se manifiesta unas veces como copos de nieve —a semejanza de los dioses o Ideas en Platón que se desploman del cielo para caer en el mundo de la materia—, pero el agua misma es informe en cuanto materia prima, tabla rasa, ser sin determinaciones. De allí que la veamos casi inexistente, apenas conformada en la forma de una nube, o amorfa en las tempestades del mar.¹⁰

En esta lectura se plantea que estos versos hablan sobre una imagen reflejada en el mar. La imagen contempla las nubes y la luna, reflejadas en un mar dinámico y con espuma. El “tumbo inmarcesible”, el mar con sus olas inmarcitable, conlleva la presencia de espuma, por el movimiento incesante del mar. Esto explicaría la referencia al blanco y a la liviandad: “Un desplome de ángeles caídos / a la delicia intacta de su peso”. Sin embargo, esta visión no explicaría el desplome o la caída. Otra propuesta es que se trata de las estrellas reflejadas en el mar y que simulan haberse caído. Por ello no ejercen ninguna presión, porque al no haberse desplomado realmente, no hay un peso que deba soportar el agua.

Otra imagen, que puede deducirse de estos versos, es la luna reflejada en el mar: “que nada tiene / sino la cara en blanco / hundida a medias, ya, como una risa agónica”. La luna es una cara blanca que parece una risa agónica, seguramente en su fase de luna menguante, por esta referencia a la agonía y el término de algún ciclo. Este sentido de luna en agonía bien podría entenderse como el propio hombre reflejado en el agua del mar, un hombre que inexorablemente morirá. También podría tratarse sólo de la luna

⁸ Cf. *Idem*.

⁹ Vid. A. P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 68.

¹⁰ E. Godoy, *Sombras de magia*, p. 37.

cubierta a medias por las nubes: “hundida a medias, ya, como un risa agónica, / en las tenues holandas de la nube / y en los funestos cánticos del mar”. La imagen de la luna y las nubes (lienzos finos, por “tenues holandas”), es acompañada por los cantos del mar. Éstos son calificados como “funestos” probablemente por su porvenir. El mar será apresado, el agua será contenida en el vaso y terminará la libertad. Por ello, el mar además de ser “sola prisa de acosada espuma”, también tiene un desagradable sabor de sal (por las adversidades que presentará). Ya desde aquí el poeta comienza a perfilar los oxímoron del agua. El mar tiene “resabios de sal” y “funestos cánticos”, pero también tiene la albura, la blancura perfecta de las nubes: “albor de cúmulo”. El mar es una especie de origen de donde tomará forma el hombre o cualquier poema. La poesía estaría representada por el mar, por las imágenes que se reflejan en él.

El agua “se asienta, ahonda y edifica” (I, v. 23) en el vaso. Éste la aprisiona, pero también le da claridad. Una vez que el vaso le proporciona forma al agua, el poeta explica con oxímoron lo que le sucede al líquido: “cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña” (I, vv. 24-25). Se presentan elementos tanto positivos como negativos. Aunque se habla de un reposo, éste se modifica con “de muerte niña”, con lo que se alude a una muerte que llega de manera temprana. Apenas existe la forma, cuando ya hay una referencia a la muerte y a la fugacidad. En cuanto a la “edad amarga de silencios”, ya se había dicho en el apartado de la imagen, hay una referencia al envejecimiento y a la falta de dinamismo del agua en el vaso. El silencio y el envejecimiento también hacen alusión a una falta de vida.

Sin embargo, también hay consecuencias positivas al tomar forma el agua. El vaso hace posible que las imágenes puedan verse a través de ella: “sonriente, que desflora / un más allá de pájaros / en desbandada” (I, vv. 26-28). El vaso proporciona claridad al agua porque le permite observar a través de su transparencia. Y gracias a la

claridad del vaso de agua, pueden mirarse algunas imágenes. La de los pájaros puede interpretarse como la concreción de la poesía en un poema. Cuando la poesía toma forma, existe un poema. Las composiciones poéticas, con recursos como la imagen, aluden a una parte del mundo. La forma es un medio para que el poeta exprese algún mensaje. Esta imagen alude a un “desflorar”, una posible referencia a la muerte. El reposo de “muerte niña / sonriente”, del agua, afecta a las imágenes que en ella se reflejan. La poesía que se concreta, termina por ser fugaz. Por ello, en la sección VI, cuando vaso y agua se unen y los objetos se convierten en imagen, inexorablemente éstos padecen una “muerte prematura” (VI, vv. 43-44).

La identificación entre forma y materia se muestra en la complementariedad entre agua y vaso: “En la red de cristal que la estrangula, / allí, como en el agua de un espejo, / [el agua] se reconoce” (I, vv. 29-31). Cuando se crea un poema, el autor se asegura de que tanto forma como discurso comuniquen, busca la correspondencia. En los versos subsecuentes, el poeta indica las características que permiten la estrecha relación entre ambos elementos. El agua, ya sin movimiento, se alegra porque deseaba una forma. Este deseo se representa con la sed: “cantando ya una sed de hielo justo!” (I, v. 37). En cuanto al vaso, la dicha lo invade y cumple la promesa que su transparencia encierra: “Y rinde así, puntual, / una rotunda flor / de transparencia al agua” (I, vv. 43-45). El agua terminará agobiada en las “cándidas prisiones” del vaso. Aunque se quede sin libertad, el agua, por la transparencia, se elevará y podrá mirar como a través de una ventana: “un ojo proyectil que cobra alturas / y una ventana a gritos luminosos” (I, vv. 46-47). Así la poesía se concreta, se determina y limita, por decirlo de alguna manera, pero comunica visión de mundo, es una ventana a nuevas perspectivas. Igualmente ocurre con el hombre, el vaso le da forma y lo encarcela, pero también le permite conocer y vivir.

3.2.3. Correspondencia vaso-divinidad

En el segundo canto, el poeta sugiere y luego sostiene que en el caso del hombre, la divinidad es el vaso que amolda su alma. Sin embargo, el alma no mira esa divinidad porque es transparente —cualidad del vaso—. Y el no observar el vaso que lo amolda, le hace pensar en la noción de ese dios como azul:

Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza,
pero que acaso el alma sólo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul. (II, vv. 2-9)

El vaso es una “transparencia acumulada”, no se ve, pero puede pensarse como azul. Si se analiza desde un plano un tanto literal, podría el lector percatarse de que el color azul del que se habla puede relacionarse con el tono de algunos vasos de vidrio. Un vaso transparente que podría tener una tonalidad azul. Analizando desde otro plano, este azul puede interpretarse como la lejanía. El vaso significaría el abandono del hombre, la oquedad que estrecha. La metáfora del color azul se complejiza cuando el poeta dice:

El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
—peces del aire altísimo—
los hombres. (II, vv. 10-17)

Incluso cuando existen “presencias tímidas” de la divinidad, su aspecto “gasta” azul. En estos versos el poeta ya no sólo describe físicamente (transparencia que no deja mirar al dios), ahora el dios se piensa lejano por las cualidades de su presencia. Es un aspecto que desarrollará versos adelante. Sin embargo ya prevé una característica: la “clara inocencia imponderable” del dios. Sus presencias pueden pensarse como increíblemente inocentes por su naturaleza; sólo pensando en un ser con tanta ingenuidad, pueden concebirse sus terribles actos.

Y aunque no se mire a la divinidad, sí pueden constatarse sus acciones, al ser el hombre mismo quien padezca su limitación. Es decir, a pesar de que no se vea, como el aire que se respira, el hombre depende de ella; vive porque el aire existe, porque la divinidad lo amolda. Así, aunque se oculte a la vista, el hombre padece la “inocencia imponderable” de su vaso. Después, el yo poético comienza a definir la divinidad:

Un coagulado azul de lontananza,
un circundante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo
que mana en lentas ondas de estatura
entre fiebres y llagas;
en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,
se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua. (II, vv. 19-31)¹¹

El poeta focaliza la definición de la divinidad. Sintácticamente, la divinidad es el lugar donde se localizan tres elementos: el ojo de agua, el río hostil de su conciencia, el

¹¹ Se ha puesto en negritas el nexos de las subordinadas para que la sintaxis se esclarezca un poco al lector.

brusco andar de la criatura. El poeta perfila que el dios es azul y amor a la criatura. Ahora bien, la definición que se ofrece del ente se puede interpretar a partir de sus actos o de las consecuencias de éstos. Primero se analizará lo que puede encontrarse en el concepto divino.

El agua de su cuerpo mana, es decir, es lugar de origen; esta agua es la que tomará una forma y se pondrá de pie verazmente. Las criaturas manan de él dolorosamente, “entre fiebres y llagas”.¹² Esta divinidad también tiene una conciencia sin cohesión, una conciencia representada en un “agua fofa” por tener poca consistencia y no poder estar de pie. Usando una hipérbole, se dice que el agua es “mordiente” porque al no poder sostenerse y tirarse, podría morder, perforar, un metal. Esta agua puede interpretarse como el material de los pensamientos del dios, es decir, como el origen de las criaturas. Estarán de pie hasta tener una forma. En esta divinidad el andar de la criatura “amortigua su enojo”. Quizá por las fiebres y llagas que conlleva la creación el enojo se origine. Y éste es amortiguado cuando mira que sus criaturas se levantan, no verdaderamente, pero sí de forma veraz. Se alzan como una estatua porque la divinidad es el vaso que las contendrá. En el conjunto de estos versos, se manifiesta que la creación veraz de la divinidad ocurre en el “coagulado azul de lontananza” y en el “amor de la criatura”. La divinidad es azul y es amor, dice el poeta. Sin embargo, como ya se mostró antes, es muy importante considerar que el yo poético usa la ironía para negar ciertas afirmaciones, y que esto lo hace por medio del oxímoron. El concepto de “amor” se está usando en esta parte como algo irónico. No hay amor porque no hay existencia real, sólo veraz. Más adelante se volverá a este punto. Enseguida, el poeta sigue caracterizando al dios:

¹² Nótese que no se especifica si las criaturas o el ente divino padecen las fiebres y llagas.

¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma. (II, vv. 32-37)

Comienza una definición temporal: la divinidad es un minuto, un lapso corto de tiempo.¹³ El minuto, es decir, el dios, se apasiona en extremo (“se enardece / hasta la incandescencia”) y encamina su actuar hacia el instante, “lo eterno mínimo”. De este modo, si el vaso es tiempo mínimo y profundo en esencia, el yo poético sugiere que la existencia del hombre es mínima. El vaso-minuto-forma limita y le da caducidad a la materia que moldea. No obstante, el tiempo que otorga el vaso se explica como “hondo”. Esto insinúa que el mínimo tiempo en que agua y vaso coinciden es profundo en significado; aunque sea corto el tiempo de su vida, será significativo tanto para el hombre como para la poesía. La importancia de la divinidad para la creación se reafirma cuando el poema alude al poder del minuto:

Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio—
ocurre, nada más, madura, cae,

¹³ La pregunta “¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?” puede tener dos lecturas. En una puede leerse como una pregunta que pide otra definición del dios: si no es un vaso, ¿qué puede ser? La respuesta sería “Un minuto”. Otra lectura tomaría la pregunta como retórica. Una pregunta que afirma que la divinidad es un vaso y que “Un minuto” es una aposición de “vaso”. Esta lectura puede apoyarse en la frase que el poeta usa versos adelante al hablar de la maduración del agua: “¿También —mejor que un lecho— para el agua/ no es un vaso el minuto incandescente/ de su maduración?” (vv. 97-99). En el presente análisis se opta por la segunda lectura, ya que se considera que en este canto, el poeta hace una serie de hipótesis y que estas preguntas retóricas las usa para afirmar sus suposiciones. Véase el apartado del oximoron en esta tesis.

sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe. (II, vv. 38-47)

Si el vaso es tiempo, caducidad, significa que de él dependerá el lapso de vida de la materia. Cuando el vaso-minuto cae, la muerte llega. Y ésta puede ocurrir en cualquier escenario y de manera inesperada. Los sustantivos que representan la maduración muestran la gradualidad tiempo-muerte: edad, fruto, catástrofe. El poeta alude a un suceso extremadamente importante para el hombre, con palabras que denotan simpleza y poca centralidad: “al azar”, “en cualquier escenario irrelevante”, “ocurre, nada más”, “sencillamente”. Este choque entre intención y forma sugiere que lo que parece no sustancial para la divinidad, para su creación sí lo es. La muerte, consecuencia de la poca temporalidad del vaso, no es simple o sencilla para el hombre. Menos aún si no puede justificar su existencia, o es producto de un sueño sin objetivo alguno, como se verá adelante.

Enseguida se afirma que el vaso es, con respecto al agua, el “minuto incandescente / de su maduración” (II, vv. 49-50). Significa instante y fugacidad para el agua. También se dice que el vaso es “el tiempo de Dios” que sólo cae y que, además, se repite sin sentido y sorpresivamente: “para tornar mañana por sorpresa / en un estéril repetirse inédito” (II, vv. 53-54). Esta repetición es comparada con las palabras que no recordamos pero que constantemente necesitamos (II, vv. 55-61).

El vaso-minuto-dios, con respecto al hombre, es un minuto que se enardece, el minuto de la maduración del agua, el tiempo de dios, una repetición estéril y “un vaso de tiempo” que sostiene en sus “azules botareles de aire”. El límite del hombre es la temporalidad. Sin embargo, la crítica no está en la fugacidad en sí, sino en la repetición inexplicable de vida-muerte. Los “azules botareles de aire” se referirían, en esta línea interpretativa, a la divinidad lejana que actúa como pilar fugaz del hombre. La divinidad

otorga una breve sensación de estar de pie. Da una fugaz existencia al hombre y no se deja mirar: “y nos pone su máscara grandiosa, / ay, tan perfecta, / que no difiere un rasgo de nosotros” (II, vv. 64-66). La impresión de lejanía y desasosiego ante la repetición de la muerte en su creación se acentuará en los siguientes versos: “Pero en las zonas ínfimas del ojo / en su nimio saber / no ocurre nada, no, sólo esta luz” (II, vv. 67-69). Aparentemente, la divinidad crea, infunde forma a la materia y pone de pie a las criaturas. Ya se había advertido que sólo verazmente pasaba esto. En realidad, nada ocurre. Si se observa bien, si se piensa en el saber de este dios, se llegará a la conclusión de que nada está pasando, no hay existencia verdadera. Esto es lo que propone el yo poético. Lo único que puede estar aconteciendo es una luz que permite mirar la mecánica de la creación. La luz es la transparencia por la que puede observarse, sin ver al dios, el “tortuoso afán del universo” (II, v. 80). Y este proceso de creación es calificado como infantil. Ante esta situación, es justificable que la siguiente sección del poema comience con una crítica hacia el proceder divino.

3.2.4. El sueño de la creación

En el tercer canto se reitera que nada ocurre, sólo una luz. Ésta es también una alegría:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz
—ay, hermano Francisco,
esta alegría,
única, riente claridad del alma. (III, vv. 1-5)

Seguramente, el yo poético se refiere a san Francisco de Asís, conocido por el amor que profesaba a la creación divina. En un acto de ironía, el poeta comparte su

descubrimiento (nada existe realmente) con un hombre que alababa lo creado. La luz, ahora explícitamente, se maneja como alegría. Esta equivalencia hace notar una oposición importante; la luz proviene de la divinidad (I, v. 4) y en la “creación” sólo existe su alegría; por otro lado, el yo poético mira como “infantil” y “tortuoso” el proceso. Dos estados anímicos se contraponen, el de la divinidad alegre y el del yo poético crítico. No será extraño encontrar en esta sección y en la siguiente, varios oxímoron que comunican ironía y reproche.

El disfrute de la creación lo tienen tres entes:

Un disfrutar en corro de presencias,
de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!
mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora (III, vv. 6-12)

El poeta, en estos versos, puede estar pensando en el epígrafe segundo del poema: la sabiduría acompañaba al dios en la creación y ambos eran felices (“Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo” Prov 8, 30). El yo poético estaría aludiendo, con “nosotros tres”, a la inteligencia, la divinidad y él. La inteligencia sería un participante por la referencia a la recreación y por su participación en el ordenamiento del universo. Otro punto que puede apoyar esta suposición es que es en este canto tercero cuando el poeta comienza a llamar a la inteligencia “soledad en llamas”. El sentimiento de felicidad se debe al “buen candor que todo ignora”, es decir, a la ilusión del proceso creador que se muestra aparentemente como ingenuo y bueno. Enseguida, el poeta hablará del sueño del dios:

que se pone a soñar a pleno sol
y sueña los pretéritos de mohó,
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana,
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta (III, vv. 14-20)

Las imágenes que representan el sueño del ente divino tienen la peculiaridad de que por medio de cosas concretas, se significa la ausencia. Vinculada a esta característica, también está la propuesta de que el sueño implica pasado y futuro, pero no presente. Esto enfatiza la falta de existencia y la injustificable alegría de la divinidad y el hombre. El vacío se mira en el espejo que como imagen tiene otro espejo. Enseguida, se reafirmará la puerilidad del proceder divino: “Mirad con qué pueril austeridad graciosa / distribuye los mundos en el caos...” (III, vv. 21-22). Su actuar parece gracioso y juguetón:

¡hop!
los apostrofa [a los mundos]
y saca de ellos cintas de sorpresas
que en un juego sinfónico articula,
mezclando en la insistencia de los ritmos
¡planta-semilla-planta!
¡planta-semilla-planta! (vv. 155-161)

Las imágenes que parece crear son casi idílicas y se podría decir que es generoso:

su tierna brisa, sus follajes tiernos,
su luna azul, descalza, entre la nieve,
sus mares plácidos de cobre
y mil y un encantadores gorgoritos (vv. 162-165)

Termina la primera parte de este tercer canto sugiriendo la creación de la carne y la vida, seguramente del ser humano (“mirad cómo dispara cielo arriba / [...] el tiro prodigioso de la carne” III, vv. 38, 40). Se afirma esto porque en la siguiente estrofa de este mismo canto, el poeta aludirá a la creación del hombre detalladamente.

En la segunda parte de la sección tercera se mencionan las características proporcionadas al hombre. Comienza el yo poético recordando que en “la médula de esta alegría” (III, v. 46), de la alegría de la creación, sólo ocurre un “cándido sueño” que también tiene sus “infiernos”. Y en el sueño todo se hace con tanto detalle que no se olvida la luz de una gota de rocío: “escruta / el curso de la luz, su instante fúlgido, / en la piel de una gota de rocío” (III, vv. 53-55). Este detallismo, que llegará a crear los males físicos del hombre, ocurre porque en el sueño se observa con miradas de atropina (sustancia que dilata la pupila y puede provocar delirio o alucinaciones a quien lo ingiere). Los siguientes versos aluden a la minuciosidad del sueño: piensa en el ojo y el brillo de la mirada, en el crecimiento de las uñas y en la potencialidad del lenguaje para convertirse en poesía (“el poema de diáfanas espigas”, poesía transparente como el vaso). Además, este sueño concibe los múltiples dolores de sus imágenes (“nada es tan cruel como este puro goce”, III, v. 64). Las deshace en llanto convertido en prisma, cual si el llanto fuese una figura que dentro de sus límites deshiciera al hombre; las ciega con el esplendor de un barniz (con probable referencia a los versos tres y cuatro); las llena de angustias, odios y rencores extremos; el sueño piensa en las enfermedades y en el desgaste que sufrirán las criaturas con el tumor, la úlcera, el chancro. Finalmente, con gran ironía, abraza a la criatura con las manos de la fiebre que se sienten heladas. Todas las características mencionadas, son expresadas de tal manera que parecen más vívidas al lector: “angustias secas como la sed del yeso”, “rudos alfileres”, “piensa el tumor, la úlcera y el chancro / que habrán de festonar la tez pulida”.

En la última parte del tercer canto, el yo poético explicará cómo el sueño se repetirá sin fin y mencionará el papel de la inteligencia en la creación. El “sueño desorbitado” es lo único que sucede. Cuando parece que terminará y se tomará un descanso, reitera su proceder y aún cansado sigue soñando:

Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;
así, aun de su cansancio, extrae
¡hop!
largas cintas de cintas de sorpresas
que en un constante perecer enérgico,
en un morir aborto,
arrasan sin cesar su bella fábrica (III, vv. 98-105)

La constante del sueño será la muerte y, paradójicamente, la no existencia: creación y muerte. A manera de caja china, el sueño sueña que se repite; y la “muerte sin fin de una obstinada muerte” es representada en el sueño de la garza que duerme y que a pesar de cambiar de pata para permanecer parada, seguirá durmiendo. Podrá cambiar lo externo, la apariencia del mundo o la poesía, pero la esencia sigue siendo la misma: creación-muerte. Por último, al ser todo un sueño, la soledad es evidente: “¡oh inteligencia, soledad en llamas!” (III, v. 117). La soledad es extrema, representa una destrucción de algo que en realidad no existió. La inteligencia es soledad porque, al ser acompañante de la divinidad y probablemente uno de sus atributos, nunca dio vida a lo que se concibió. Al no crear, destruyó todo (por eso la metáfora “soledad en llamas”, las llamas destruyen todo lo que encuentran a su paso). Finalmente, el poeta representa lo dicho con una imagen cuyo fin es enfatizar lo que pudo ser y no es. La semilla que sueña convertirse en árbol y dar frutos, nunca logra germinar, y sus pretensiones se vienen abajo:

sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos. (III, vv. 119-125)

Para el yo poético es una tragedia saber que no tiene una existencia real. Esto puede entenderse como un descubrir que por más esfuerzos que haga, sus actos perecerán y se cumplirá el ciclo creación-muerte. No se conocen los frutos del árbol porque el tiempo real no existe, o es fugaz, un minuto que ocurre inesperadamente. Asimismo, los poemas están sujetos a la temporalidad. También habrá una “obstinada muerte”. A esta conclusión puede llegarse si se reflexiona sobre la poesía. Es decir, el poeta miró a través de la transparencia de lo creado (el vaso, “febril diafanidad tirante”, II, v. 70), caviló y descubrió una visión de mundo. Si lo mismo se hace con la poesía (“poema de diáfanas espigas”), se encontrará la semejanza del proceso creación-muerte, por su fugacidad, lo que se hará más evidente en la segunda parte de *Muerte sin fin*.

3.2.5. El egoísmo de la inteligencia

El cuarto canto, “¡Oh inteligencia, soledad en llamas”, se trata de una reflexión sobre la participación de la inteligencia en el proceso creador —recuérdese el discurso manifestado en *Proverbios*—. El poeta hará énfasis en el fingimiento de la vida, en el papel no activo de la inteligencia y en su egoísmo al no proporcionar la vida que pondría de pie verdaderamente al hombre. Todo se queda en pensamientos. La

inteligencia aparenta proporcionar las cualidades necesarias de la criatura, pero no la levanta:

Finge el calor del lodo,
su emoción de sustancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
y permanece recreándose en sí misma (IV, vv. 3-10)

Puede comprenderse que la inteligencia sólo es un atributo, y que por ello el dios y la inteligencia son un mismo concepto: “y permanece recreándose en sí misma / única en Él, inmaculada, sola en Él” (IV, vv. 10-11). La divinidad sólo sueña la existencia y pone en pie verazmente al hombre. La inteligencia es la encargada de infundir la vida y no cumple su función. En esta parte del texto, el yo poético vuelve a usar el oxímoron para expresar ironía y hacer hincapié en la crueldad de la inteligencia: “amoroso temor de la materia / angélico egoísmo que se escapa” (IV, vv. 13-14). La negación de la vida no puede ser amorosa ni angélica porque se le quita al hombre la oportunidad de ser, de tener un fin, una justificación. Lo que el poeta está señalando es que el ser del hombre es un engaño, algo veraz mas no sincero. Ni el egoísmo ni el “temor de la materia” son valores positivos para las criaturas señaladas. La inteligencia es un “páramo de espejos”, una soledad que no tiene nada qué reflejar más que el vacío. Las aposiciones que se usan para nombrar a la inteligencia son varias y en todas se niega alguna característica de la existencia. En “helada emanación de rosas pétreas” (IV, v. 17) se niega el movimiento y la vida; hay una contradicción entre “helada” y “emanación”, y entre “rosas” y “pétreas”. Como se ha visto que la inteligencia niega la existencia, el poeta seguramente con estos oxímoron desea aludir a lo que podría ser: movimiento y vida.

Esto se reafirma con la mención del tiempo que no transcurre: “en la cumbre de un tiempo paralítico” (IV, v. 18). La inteligencia representa un movimiento necesario para vivir, pero negado: “pulso sellado” (IV, v. 19). Significa también el gobierno de la sangre en el cuerpo, la negación de las pasiones y el lenguaje: “como una red de arterias temblorosas, / hermético sistema de eslabones / que apenas se apresura o se retarda / según la intensidad de su deleite” (IV, vv. 20-23).

Después de las metáforas y oxímoron usados para cuestionar el papel de la inteligencia, se reafirma lo ya advertido: la soledad. Sólo están ella y su dios: “una, exquisita, con su dios estéril” (IV, v. 31); ambos son conceptos de la esterilidad, la inteligencia porque al ser “exquisita” se conceptualiza como única e inalcanzable, y el dios porque su creación no existe realmente. Ambos entes conforman una “unidad perfecta”, no aceptan otro elemento y por ello no proporcionan existencia a lo que podría ser:

sin alzar entre ambos
la sorda pesadumbre de la carne,
sin admitir en su unidad perfecta
el escarnio brutal de esa discordia
que nutren vida y muerte inconciliables (IV, vv. 32-36)

No se crea la vida puesto que esto significaría la ruptura de la unidad dios-inteligencia. La “carne” sería una vida verdadera con la muerte como complemento. La “carne” significaría una burla, un escarnio, a su unidad perfecta. Por ello, sólo existen divinidad e inteligencia, no hay creación, así que no puede haber un tercero. El yo poético se da cuenta de su negación y se incluye en el grupo estéril justamente para remarcar su falta de justificación en el cosmos:

ay, una nada más, estéril, agría,
con Él, conmigo, con nosotros tres;

como el vaso y el agua, sólo una
que reconcentra su silencio blanco
en la orilla letal de la palabra
y en la inminencia misma de la sangre.

¡ALELUYA, ALELUYA! (IV, vv. 41-47)

En estos versos queda más claro quiénes son los integrantes de la triada ya mencionada en el canto tres: la unidad que forman dios e inteligencia, y el yo poético, representación de la criatura y de la no creación. La unidad perfecta dios-inteligencia es como la unidad vaso-agua, complementos perfectos.¹⁴ La soledad dios-inteligencia representará el silencio, lo que estuvo a punto de comunicar o tener plena existencia: “en la orilla letal de la palabra / y en la inminencia misma de la sangre”. El poema termina con una alabanza al dios y a lo que se ha descubierto, en un acto de ironía. No hay motivos para complacerse ante lo desvelado.

3.2.6. El ahogo del agua

La siguiente sección, que divide el poema en dos grandes partes, es una especie de baile. Está escrita en octosílabos y pentasílabos, característicos de la poesía popular. En ella se enuncian algunas características que tienen ciertos objetos o conceptos para compararlas con las del agua. La canción tiene imágenes olfativas (olor de flores), visuales (colores de ciertos conceptos u objetos) y de sabor (de la manzana, el sinsabor, la muerte y la angustia), lo que se relaciona por contraste con los rasgos del agua: inodora, incolora e insípida. Al negar características tan destacables en otros objetos, no será extraño que el poeta enuncie: “Pobrecilla del agua, / ay que no tiene nada” (V, vv. 43-44).

¹⁴ Esta comparación además de ejemplificar la perfección de la unidad, advierte ya el tema del canto VI.

Comienza el poeta haciendo referencia a un prado con flores que se caracterizan por su olor. Pareciera que cada olor distintivo se convirtiera en sonido, y las flores comenzaran a gritar para reafirmar su ser. El olor sería una característica que las representaría y las individualizaría:

Iza la flor su enseña,
agua, en el prado.
¡Oh, qué mercadería
de olor alado!

¡Oh, qué mercadería
de tenue olor!
¡cómo inflama los aires
con su rubor!

¡Qué anegado de gritos
está el jardín!
“¡Yo, el heliotropo, yo!”
“¿Yo? El jazmín.” (V, vv. 1-12)

El poeta, después de ensalzar la vida del jardín, dramáticamente dirá: “Ay, pero el agua, / ay si no huele a nada” (V, vv. 13-14). Se pasa del tono festivo a la tristeza porque el agua no tiene algún olor que la distinga y le confirme la existencia. Algo similar ocurrirá con las siguientes imágenes. Se hace hincapié en lo visual, en los colores y la apariencia. La noche tiene un árbol con frutos color ámbar (tal vez se refiere a las estrellas), la tierra luce a esmeraldas (quizá por la vegetación), la sangre es roja, el sueño es gris y la dicha es dorada. Incluso el amor tendrá una apariencia, aunque compleja:

Tiene el amor feroces
galgos morados;
pero también sus mieses,
también sus pájaros. (V, vv. 23-26)

Helena Beristáin encuentra en esta conceptualización una metáfora *in absentia*. Un completo vacío al que el lector debe dar significado.¹⁵ Lo que sí puede intuirse es un complejo conjunto de emociones que son representadas con lo visual. Con “feroces galgos morados” el lector encontraría la pasión irrefrenable. Y con los siguientes versos se hablaría de la tranquilidad, el placer y quizá de la ensoñación que puede acontecer en el amor. Lo importante es recalcar que lo visual también significa, que también define objetos o conceptos. Así que el poeta destacará que el agua no posee esa característica por sí sola: “Ay, pero el agua, / ay, si no luce a nada” (V, vv. 27-28).

El rasgo que se negará enseguida es el sabor. Se expresa que la manzana sabe a “luz fría”, y se le relaciona con el amanecer. Luego, en un extremo hiperbólico, se señala que el sinsabor puede tener un sabor: “¡Qué anochecido sabes, / tú, sinsabor!” (V, vv. 33-34). La muerte sabe a tierra, “la angustia a hiel” y el morir del yo poético le sabe a miel. Esta afirmación se relaciona estrechamente con la salida hedonista que se explicará en el último canto del poema. Varios conceptos y cosas saben, pero el agua no: “Ay, pero el agua, / ay, si no sabe a nada” (V, vv. 41-42).

El baile que cierra este canto es un oxímoron en sí. Por lo que dice, resulta una enunciación triste y lastimosa: el agua no tiene nada y se ahoga. Por la forma, puede encontrarse un tono festivo e incluso gracioso porque el agua se ahoga en un insignificante vaso de agua:

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua (V, vv. 43-46)

En la interpretación propuesta, toda esta canción va acorde con la alegría que el yo poético ha estado demostrando en el poema. Es una alegría que representa su

¹⁵ Helena Beristáin. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p. 32.

descubrirse injustificable, lejano de los entes que podrían darle un lugar en el mundo. Es una alegría lastimosa que comunica soledad y la aparente insignificancia del hombre. El agua se ahoga en su materialidad, en el engaño que le oculta la realidad, el sueño. Asimismo, el poema se ahoga en su fugacidad, en su imposible comunicación. Una vez que la poesía (agua) toma forma en el vaso, está destinada al “ahogo” y al morir. El poema no es definitivo ni absoluto. Por ello, no puede pensarse en un agua que no sufra en su forma. La forma, a la vez que proporcionará una especie de vida, significará la muerte y el ahogo.

3.2.7. Fugacidad de la poesía

En el siguiente canto, “En el rigor del vaso que la aclara”, comienza una explicación más ardua del significado poético del vaso de agua.¹⁶ El agua se caracteriza por tener un inmenso deseo de forma. Antes de estar en el vaso, el agua buscaba, tenía “sed” de una fisonomía.¹⁷ Para comprender la sed del agua, el poeta metaforiza su búsqueda en los caminos que ha formado en la tierra. Puede entenderse que se está hablando de los ríos en busca de una forma:

Trae una sed de siglos en los belfos,
una sed fría, en punta, que ara cauces
en el sueño moroso de la tierra,
que perfora sus miembros florecidos,
como una sangre caústica,
incendiándolos, ay, abriendo en ellos

¹⁶ Ya no se piensa al vaso como la divinidad, sólo se siguen considerando algunos de sus rasgos: limitante, forma del agua. En esta segunda parte del poema, se da una mayor importancia al tema de la poesía y de la comunicación.

¹⁷ Es importante aclarar que la sexta sección está escrita en presente, pero que en realidad se está relatando el camino del agua para encontrar al vaso. Así que la lectura propuesta considerará que se explica una transformación, un cambio de la soledad del agua y del vaso a su unión y complementariedad.

desapacibles úlceras de insomnio. (VI, vv. 4-10)

En su afán de encontrar la forma que desea, interrumpe el sueño de la tierra y deja el insomnio a su paso. A lo estático, le imprime lo dinámico pues las “úlceras de insomnio” son heridas que ya no pueden dormir, testigos del movimiento explorador del agua. El agua siente sed, amor e idolatría, pero más que ninguna emoción, siente idolatría por la posibilidad que promete la forma. Ésta es potencia. Y el agua se siente atraída por la grandeza que parece otorgar:

Más amor que sed; más que amor, idolatría,
dispersión de criatura estupefacta
ante el fulgor que blande
—germen del trueno olímpico— la forma
en sus netos contornos fascinados. (VI, vv. 11-15)

Claro, no sólo promete grandeza casi divina, también permite un conocimiento deseado por el agua: “El agua no sólo reconoce e idolatra a la forma, sino que también quiere conocerse a sí misma”.¹⁸ Al agua no le basta ser sonido ni reflejar la luz, desea oírse y mirar: reafirmación de su existencia.

El vaso de agua puede representar muchas cosas y una de ellas es conocimiento. Cuando el agua encuentra su “puntual fisonomía” (I, v. 37) puede mirar más allá y afirmarse a sí misma. Puesto que tanto agua como vaso se sienten identificados entre sí, pueden comprenderse a sí mismos. Por ejemplo, pareciera que el agua se mira en un espejo cuando toma forma en el vaso: “allí, como en el agua de un espejo, / se reconoce” (I, vv. 29-30). Se mira y además encuentra “una ventana a gritos luminosos” (I, v. 47), es decir, una forma vertical y transparente que le otorgará un ojo para mirar fuera. Para el hombre significaría la búsqueda de conocimiento, para encontrar una forma transparente que le permita mirarse y mirar su exterior, ya que ha tenido puesta

¹⁸ A. R. Tello Garrido, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, p. 35.

una máscara que lo engañaba desde el principio (I, vv. 3-5, II, v. 64). La poesía es un camino para conocer (se).

El vaso de agua, representante del conocimiento, se convierte en poesía, gracias a “metáforas cruzadas” (VI, v. 40) —la polisemia del poema—. El vaso de agua es un “vaso de figuras”, quizá figuras literarias o imágenes (incluyéndose en esta categoría todos los recursos poéticos): “Ya es, ella también, aunque por arte / de estas metáforas cruzadas, / un encendido vaso de figuras” (VI, vv. 39-41). Varias características permiten pensar en el vaso de agua como poema. Una de ellas es la referencia a la búsqueda de la forma perfecta para que sustancia y forma comuniquen y se acoplen a la perfección. El agua busca y toma forma en “el lago, en la charca, en el estanque, / en la entumida cuenca de la mano” (VI, vv. 26-27). Pero será con el vaso cuando encuentre la forma perfecta para ella: “Ha encontrado, por fin, / en su correr sonámbulo, / una bella, puntual fisonomía” (VI, vv. 35-37). Es la puntual fisonomía porque es la forma transparente, le otorga al agua un ojo para mirar, y es la forma vertical que le permite elevarse, observar su exterior y los objetos que la miran. Hay una clara complementariedad entre vaso y agua, por ello, en el poema, la forma es bella. Cuando se encuentra la forma buscada, el poema puede considerarse estéticamente “bello”, pensando que la belleza puede ser una característica del arte, y que en este caso es bello por coincidir forma y fondo. Otra característica que permite pensar en el poema es que por medio de él puede mirarse una parte del ser del hombre o de su entorno, es decir, tiene alguna relación con el mundo referencial. A través de él, el individuo puede pensarse o reflexionar sobre su situación, o simplemente ver una parte del mundo: “Ya puede estar de pie frente a las cosas” (VI, v. 38). El poema mira y permite conocer. Un rasgo más, propio del poema, es su fugacidad. Tanto el hombre como el poema son efímeros, así pues, la explicación o el conocimiento que se tenga del mundo en cierto

momento también puede ser fugaz. Quizá en este punto deba pensarse en el momento escritural de *Muerte sin fin*. Recuérdese el ambiente de búsqueda de la mejor poética. Hubo propuestas vanguardistas y clásicas, y discusiones para demostrar qué tipo de escritura era la mejor;¹⁹ se atacaba e imitaba el Modernismo; se discutía sobre la poesía nacionalista y extranjerizante.²⁰ Ante esta situación no sorprende que se tenga tan presente la fugacidad de la forma. Al final de cuentas, pocos poemas trascienden y son recordados. *Muerte sin fin* muestra vida y muerte casi instantáneas del poema cuando apenas toma forma:

El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía,
instalan un infierno alucinante. (VI, vv. 42-49)

Es destacable que los elementos de la imagen hayan decidido durar tan poco. Aunque saben que la permanencia en la imagen será mínima, entran, viven y mueren rápidamente. Decidir una “muerte gratuita y prematura” es una “descarnada lección de poesía”. Dos ideas importantes son expresadas. Por una parte, se reafirma que la poesía es necesariamente fugaz, y por otro, que los entes pudieron elegir entre seguir inmóviles o fuera de la imagen, o vivir y morir. La elección de la muerte se relaciona con el tercer epígrafe del poema. Quien está en contra de la inteligencia, ama la muerte. El yo poético ya ha dejado claro, en la primera parte del poema, su descontento con la inteligencia infértil que no otorga verdadera vida a los seres. Desde un pensamiento crítico, los

¹⁹ J. Gorostiza, “Cauces de la poesía mexicana” en *Poesía y Prosa*, pp. 308-310.

²⁰ A. R. Tello Garrido, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, pp. 2-4.

objetos prefirieron una vida fugaz y verdadera que la inmovilidad, lo aparente. Asimismo, el hombre (agua) al buscar reconocerse y conocer lo demás, encuentra la visión que necesita (vaso), seguramente por la voluntad de saberse y el esfuerzo de pensar (se). El vaso, la “bella, puntual fisonomía” representa conocimiento y pensamiento. Tanto el poema como el acto de pensar son un desafío a la inteligencia divina, al ente divino que proporciona sufrimiento y no ser a su creación.

3.2.8. La soledad del vaso

En la sexta sección, el poeta expresó la idolatría del agua por una forma. En el siguiente canto, se explicará lo que siente el vaso “en sí mismo”. Para Debicki, este canto muestra la inutilidad de la forma, pues el hombre no puede encontrar el orden que busca. El fracaso del vaso comenzaría a vislumbrarse en los versos anteriores, pues ni la poesía puede sostener un significado eterno: “El hombre-poeta, al tratar de captar la forma y la eternidad, toma su expresión en los elementos de la naturaleza (‘el camino, la barda, los castaños’). Pero éstos están limitados por el tiempo, y no podrían mantener vivo para siempre el significado del poema”.²¹ Por tanto, el vaso, la forma, resultan inútiles: “La séptima sección explica la esterilidad del vaso, o sea la inutilidad de todo recurso formal empleado por el ser humano en su búsqueda”.²² Ni el vaso por sí mismo, ni unido al agua (pues se liquida, se deshace, y es insuficiente) puede ofrecer alguna solución al hombre. Para Emma Godoy, la séptima sección representa la separación del hombre del Todo, de la divinidad; esta separación se relaciona con el pecado original. La caída del hombre en su búsqueda de independencia sólo le trajo la soledad: “¡Pobre

²¹ A. P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 91.

²² *Idem*

ser frustrado! En su soberbia creyó poder vivir de sí mismo, se evadió del Ser y, miradlo, se ha hecho casi nada”.²³ Para Romeo Tello, el vaso vacío representa la divinidad en su soledad, y la liquidación del vaso no es otra cosa que la humanización del dios y su separación del ente de la inteligencia.²⁴ Alberto Cantú también ve en el vaso la representación de la divinidad, por el egoísmo que ya se ha mencionado en la primera parte y que se repite en este canto: “espejo ególatra” (VII, v. 13). Al final, el vaso lloraría, se convertiría en agua y se destruiría: “el vaso... anhela ser colmado y tal es su deseo de tener un contenido que se vuelve llanto, se liquida”.²⁵

En una lectura que incluye el ver al vaso como la forma poética, este canto muestra la necesaria complementariedad forma-contenido. El poeta comienza advirtiéndole que el vaso no se basta en su soledad: “Pero el vaso en sí mismo no se cumple” (VII, v. 1). El vaso solo representa lo que puede ser, la posibilidad de lucidez y claridad que puede otorgar a su contenido. En la soledad, el vaso es la imagen terrible del abandono, del fracaso que conlleva su inutilidad, su falta de función:

Imagen de una deserción nefasta
¿qué esconde en su rigor inhabitado,
sino esta triste claridad a ciegas,
sino esta tentaleante lucidez?
Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil. (VII, vv. 2-6)

Es una imagen de abandono porque al estar solo, niega las cualidades que puede otorgar a su contenido. Puede estar en soledad cuando el poeta no se atreve a comunicar la poesía que es capaz de crear. Otra situación de soledad de la forma se concretiza cuando se crean poemas por la forma misma y no se busca algo más útil; cuando el poeta no le otorga suficiente importancia al significado de su creación y se preocupa más por lo

²³ E. Godoy, *Sombras de magia*, p. 55.

²⁴ A. R. Tello Garrido, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, pp. 37-38.

²⁵ A. Cantú, *En la red de cristal*, p. 223.

exterior. Si esto ocurriera, podría justificarse el egoísmo del vaso y su poder de aburrir al público:

[Vaso:]
Epigrama de espuma que se espiga
ante un auditorio anestesiado,
incisivo clamor que la sordera
tenaz de los objetos amordaza,
flor mineral que se abre para adentro
hacia su propia luz,
espejo ególatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose (VII, vv.7-14)

El epigrama, la composición poética, hecho de espuma, se presenta ante un grupo que lo escucha; sin embargo, el público no reacciona favorablemente, se mantiene en un estado somnoliento y no siente nada. Aunque el epigrama se define como un escrito que comunica con precisión y agudeza, se traiciona a sí mismo y crece: “se espiga”. La composición crece en extensión o se eleva por su adorno formal y el auditorio “anestesiado” se mantiene en un estado vegetativo. Otra cualidad negativa del epigrama aludido es que está hecho de espuma. Dentro del contexto de estos versos, puede entenderse que la materia de la composición es liviana y poco duradera. Se reitera la inutilidad del vaso; podrá ser la forma de un texto deslumbrador y claro, pero sin un contenido, no obtendrá una reacción positiva. Asimismo, el vaso también es un “incisivo clamor”, una voz o un grito que, aunque potente, es acallado o impedido por los objetos. Quizá se esté haciendo referencia a la poesía que idealiza con un lenguaje suntuoso y que se olvida de los objetos reales. Un tipo de escritura que sólo busca ser escuchada, sin importarle lo real o lo que pueda interesar al oyente. En todo caso, es evidente que ni la grandilocuencia ni la voz vigorosa valen por sí mismas, falta la parte que las complementa o que equilibra la composición.

Con características que evidencian su inutilidad, la soledad del vaso es egoísta. Se trata de una “flor mineral”, es decir, sin oportunidad de vida o desarrollo, una flor no vegetal, una composición o posibilidad muerta. El vaso se da luz a sí mismo y en vez de florecer, se ensimisma: “flor mineral que se abre para adentro / hacia su propia luz”. También es un espejo que se contempla a sí mismo, como la inteligencia en su soledad, el vacío total: “espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose”. El vaso está destinado a dar “claridad” y “lucidez”, a ser el medio por el que pueda comunicarse un contenido, la transparencia que permite conocer y reconocerse. Por ello, al estar vacío, su claridad es inútil, triste y ciega: “esta triste claridad a ciegas”. Tendrá vida y dejará de ser una “flor mineral” cuando sea colmado y deje de ser posibilidad para convertirse en el ojo que permita mirar y conocer.

Sin embargo, el vaso aspira a “ser colmado”. Aunque pueda mostrarse egoísta, no podría negar su vacío y estado incompleto. Le atosiga el sentirse solo y con una falta. Por sí solo es un “erial”, un terreno raso al que le falta la siembra, dar frutos. El vaso es como un desierto e intuye la ausencia del líquido, la soledad de las llamas:

Hay algo en él, no obstante, acaso un alma,
el instinto augural de las arenas,
una llaga tal vez que debe al fuego,
en donde le atosiga su vacío.

Desde este erial aspira a ser colmado. (VII, vv. 15-19)

Como el agua, el vaso también necesita ser algo más. Su soledad se equipara a la de la inteligencia, por ello su vacío resulta inútil e infértil. Si el agua abre cauces en la tierra para encontrar la forma que la pondrá en pie, al vaso le fatigará y molestará excesivamente su vacío. El vaso deseará algún líquido tal y como el agua deseará e idolatrará una forma:

En el agua, en el vino, en el aceite,
articula el guión de su deseo;
se ablanda, se adelgaza;
ya su sobrio dibujo se le nubla,
ya, embozado en el giro de un reflejo,
en un llanto de luces se liquida (VII, vv. 20-25)

Así como el agua puede tomar forma en distintos lugares (“En el lago, en la charca, en el estanque, / en la entumida cuenca de la mano”), el vaso también puede contener diversos líquidos: agua, vino o aceite. Sin embargo, ya se ha repetido varias veces que la verdadera complementariedad se representará en el vaso de agua (“flor de transparencia”, reconocimiento, claridad, ventana, ojo para mirar, lugar de imágenes). Las diversas opciones significan la necesidad de ser colmado o ser límite. Ante el enorme deseo de contener algún líquido, el vaso va obteniendo la consistencia de su necesidad: “se ablanda, se adelgaza”. Su apariencia cambia: “ya su sobrio dibujo se le nubla”. Luego se dice que el vaso se liquida; esto ocurre cuando el vaso está oculto, “embozado” en el “giro de un reflejo”. El vaso se liquida cuando puede ocultarse en un reflejo. Esta situación se posibilita porque su reflejo será idéntico a él, es decir, habrá un reconocimiento. Esta identificación puede ocurrir cuando el vaso contiene al agua. El agua, transparente como él, permite que el vaso pueda sentir una “liquidación”. Así como el agua toma una forma en el canto VI, el vaso aquí se mimetizará con el agua contenida. El vaso se convierte en agua y al mismo tiempo encuentra su destrucción. Recuérdese que la unión vaso-agua significa vida y gozo, pero también muerte. El vaso de agua es un gran oxímoron que no deja de revelar lo grandioso y fatal de la comunión de deseos.

Este canto muestra dos realidades en el campo de la poesía. Por un lado, el egoísmo que puede desprenderse de la forma en soledad. Evidencia la inutilidad de algunos escritos y, más específicamente, poemas que hacen gran uso de lo superficial.

Una poesía hecha para servir sólo a la forma está destinada al fracaso, a ser anestesia del oyente y a alejarse de lo real y con significado. Por otro lado, el poema explica que la forma encuentra su justificación cuando no está vacía, cuando es el medio para comunicar y conocer. El vaso de agua será el “momento justo” porque agua y vaso serán uno mismo, el agua se convertirá en vaso, y éste en líquido. En la poesía, el vaso, la forma, no puede abandonar su utilidad y dejar de ser parte del contenido, la forma no puede justificarse por sí sola.

3.2.9. La fugacidad de la forma

La octava sección se divide en dos partes. La primera hace notar la fugacidad de la forma y su injustificado sentimiento de magnanimidad. La segunda parte explica el sueño de la forma, su escapatoria de estar destinada a la muerte. Regresando al tema de contenido-forma, el canto comienza de manera semejante al anterior: “Mas la forma en sí misma no se cumple” (VIII, v. 1). A continuación, hay una imagen que se interpretará como el proceder de la poesía que busca justificarse con lo ostentoso de la forma:

Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epítetos esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante.
Está orgullosa de su orondo imperio. (II, vv. 76-81)

La forma *crea* gobernar un imperio. Sin embargo, aunque se piense a la altura de los gobernadores más poderosos, divina y orgullosa de su ornamentación, su imperio está hueco, “orondo”, es decir, no existe. La forma es pretenciosa, al creer que puede valerse

por sí misma, y su error se advierte en lo superficial. Se piensa “magnánima”, “deífica”, en un “trono faraónico”, se llena de “epítetos esdrújulos”.²⁶ Las palabras esdrújulas pueden ser muy vistosas (por poco usuales), pero al reflexionar sobre su significado, inmediatamente se evidencia que las adjetivizaciones usadas no corresponden a la forma, puesto que la forma no es todo eso que piensa ser en su soledad. Como al vaso, le hace falta algo para no ser una ilusión de victoria. El aroma de esa poesía banal sólo juega a ser importante:

¿En las augustas pituitarias de ónice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?
¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
que puebla de fantasmas los sentidos! (VIII, vv.8-12)

La forma piensa que la poesía está a sus pies, pero ésta sólo juega y engaña, es un aroma, algo que apenas puede ser percibido desde la supuesta magnanimidad de la forma, desde su “augusto” olfato. Por ello, lo que presume la forma sola es una ilusión, un “narcótico” que engaña los sentidos, pero no comunica nada. La “poesía” preocupada solamente por la forma, guiada por lo pretencioso, poco puede gobernar, es un fingimiento que nada transmite; puede engañar o adormecer los sentidos, pero al ser insustancial, no provocará pensamientos ni reflexiones.

De este modo, la forma aparenta. En sí no puede ser eterna. Por más que se engañe está destinada a perecer. Apenas existe cuando ya está muriendo. Aún cuando se une a la materia, es temporal. El brillo de su apariencia esconde el dolor, la podredumbre, la muerte inminente. En el mismo momento en que es vida, también es muerte:

²⁶ Nótese el uso de los adjetivos explicativos esdrújulos, en dos niveles: en el poema, para definir a la forma, y en un sentido figurado para expresar lo ostentoso de la forma en su imperio.

Pues desde ahí donde el dolor emite
¡oh turbio sol de podre!
el esmerado brillo que lo embosca,
ay, desde ahí, presume la materia
que apenas cuaja su dibujo estricto
y ya es un jardín de huellas fósiles,
estruendoso fanal,
rojo timbre de alarma en los cruceros
que gobierna la ruta hacia otras formas. (VIII, vv.13-21)

La muerte de la forma que se pensaba magnánima marca el ciclo de las formas: vida-destrucción. La muerte de la forma es una especie de reafirmación del continuo ir y venir de otras formas. Se trata de una “senil recién nacida” (VIII, v. 23) porque es fugaz y no puede escapar de su destino. Desde la epidermis comienza a morir, desde la proa, es decir, desde el comienzo de su existencia. La vejez y el nacimiento de la forma se vuelven uno: “La rosa edad que esmalta su epidermis [...] / envejece por dentro a grandes siglos. / Trajo puesta la proa a lo amarillo” (VIII, vv. 22, 24-25).

Muerte sin fin propone con este análisis la fugacidad de la creación poética. La imagen del mar en el primer canto, con las nubes, las estrellas y la luna reflejadas en él, muestra la libertad y el dinamismo. Una vez contenida esa agua en el vaso, la prisión comienza. Suponiendo que el agua en libertad hace referencia a la poesía increada de la que habla Gorostiza en “Notas sobre poesía”, se tiene que, al tomar forma el agua y ser apresada, aparece el poema limitado por la misma forma. Apenas toma forma el agua, dice el poema, ya es un “jardín de huellas fósiles”. La muerte de la forma marcará el cambio a otras formas: “rojo timbre de alarma en los cruceros / que gobierna la ruta hacia otras formas”. Apenas nace un poema y ya está condenado a morir, justamente por su determinación. El tema puede dejar de interesar, la forma en que está escrito puede dejar de apreciarse; la transformación poética sucederá y nuevos poemas serán creados. La muerte de uno marca el cambio, la renovación.

En los últimos versos de la primera parte de la sección octava, se alude al proceso de caída de la forma. Lo temporal se perfila. El dolor no se ausenta y es extremo: “Los crudos garfios de su muerte suben [...] / ay, la hostigan con tenues mordeduras / y abren hueco por fin a aquel minuto” (VIII, vv.30, 32-33). La forma es minuto, instante que ocurre aún cuando la que muere sea “egregia”, “célebre”, “magnánima”. Siguiendo con la interpretación que considera el vaso de agua como poema, puede pensarse que la poesía es un momento en el reloj que corre “un eslabón cada minuto” (VIII, v. 36). Su muerte reafirma la crítica que el poeta ha venido haciendo. Si no es permanente alguna propuesta poética, menos lo será si se inclina a la deificación de la forma. La forma no puede tener un significado sustancial si no hay un contenido que la justifique o que equilibre su uso.²⁷

La segunda estrofa de este canto plantea la salida que puede escoger la forma ante la fatalidad de su existencia. La forma también puede soñar un tipo de paraíso bíblico, pero árido y sin prohibición. En él puede “escapar” de su realidad-muerte y crear algo a partir de ella misma (“espectro”), semejante a la creación de Eva con la costilla de Adán:

No obstante — ¿por qué no?— también en ella
tiene un rincón el sueño,
árido paraíso sin manzana
donde suele escaparse de su rostro,
por el rostro marchito del espectro
que engendra, aletargada, su costilla. (VIII, vv. 40-45)

El sueño de la forma también será infértil (“árido paraíso sin manzana”), como el sueño de la inteligencia. No obstante, por medio de ese sueño niega su fugacidad y se mira en

²⁷ En sus “Notas sobre poesía”, Gorostiza vuelve a mencionar la propuesta de la fugacidad: “La historia de la poesía —como la historia en general— sugiere la imagen de una corriente, un río cuyas ondas emergen al empuje de la masa de agua que las hunde, en seguida, en la disolución” (*Poesía y Poética*, p. 151).

su creación: el poema. Éste también inevitablemente destinado a la muerte: “rostro marchito del espectro”. Sin embargo, en la concreción, es decir, en la existencia del poema, hay algo más que muerte, por esa razón, es el sueño de la forma. El poema estará representado en el vaso de agua y éste será el “momento justo”, la creación esperada que desea escapar de la mortalidad:

El vaso de agua es el momento justo.
En su audaz evasión se transfigura,
tuerce la órbita de su destino
y se arrastra en secreto hacia lo informe (VIII, vv. 46-49)

Por un momento, el vaso de agua se evadirá y soñará. Negará su destino (la muerte) y sublimará su existencia. Recuérdese que con el deseo de durar un instante, los objetos entraron por su impulso a la creación poética. Es verdad que la muerte es el destino, pero en el instante de su existencia, instante de la poesía, hay un disfrutar y soñarse intocable:

La rapiña del tacto no se ceba
—aquí, en el sueño inhóspito—
sobre el templado nácar de su vientre,
ni la flauta Don Juan que la requiebra
musita su cachonda serenata. (VIII, vv. 50-54)

En el “momento justo” nada se atreve a molestar o tocar el vaso de agua, el sueño de la poesía. Es el instante de lucidez, de lo inmaculado, de la sublimación. Nada podría evitar el instante de ensoñación y deleite, ni el más obstinado (“ni la flauta Don Juan que la requiebra”). No obstante, el poeta no deja de recordar que el sueño tiene su lado fatal y nada grato: “en el sueño inhóspito”. Ni siquiera en la ensoñación, el vaso de agua puede evitar la muerte y el sufrimiento que pueden esconderse en el momento de brillo (“turbio sol de podre”, VIII, v. 14). El dolor del sueño es inevitable, nada puede

detenerlo: “El sueño es cruel, / ay, punza, roe, quema, sangra, duele. / Tanto ignora infusiones como ungüentos” (VIII, vv. 55-57).

Es el momento de la caída de la forma, el mismo instante en que se pensó dichosa: “En los sordos martillos que la afligen / la forma da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso” (VIII, vv. 58-60). Los oxímoron marcan la complejidad del instante. Se reúnen silencio y sonido, los martillos tienen un sentido de dolor callado, escondido en el gozo de la unión vaso-agua. La forma existe y se unen “gozo” y “deleite” con “llaga” y “colapso”. No sólo hay sentires contradictorios en un primer plano, también hay coincidencias en la temporalidad, momentos que son uno mismo:

Temprana madre de esa muerte niña
que nutre en sus escombros paulatinos,
anhela que se hundan sus cimientos
bajo sus plantas, ay, entorpecidas
por una espesa lentitud de lodo;
oye nacer el trueno del derrumbe;
siente que su materia se derrama
en un prurito de ácidas hormigas;
que, ya sin peso, flota
y en un claro silencio se deslíe. (VIII, vv. 61-70)

La vida fugaz de la poesía y del hombre está significada en el instante que hace coincidir nacimiento y colapso. La forma busca la existencia y al mismo tiempo “anhela que se hundan sus cimientos”. Este deseo quizá se deba a la limitación de la forma: “sus plantas, ay, entorpecidas / por una espesa lentitud de lodo”. Un lodo que limita a la forma como el que detiene al hombre al principio de *Muerte sin fin*. Ante tal entorpecimiento, la forma busca su hundimiento. La destrucción es dolorosa, puesto que se equipara a la picazón de hormigas muy molestas. Al final, la forma flota, la “forma en sí” se separa de lo concreto —poema, objetos—. El proceso de la vida fugaz se resume

como “la airosa teoría de una nube” (II, vv. 148). Es decir, la falsa magnanimidad de la forma se confirma en que apenas dura un instante. La “forma en sí” que se desprende del vaso de agua cruza por los aires, que son su propio espejo (“Por un aire de espejos inminentes” II, v. 145); con apenas existencia, la forma puede compararse a una liviana, perecedera y renovable nube. En el siguiente canto, el poeta se detendrá más en la explicación de la separación de la “forma en sí”.

3.2.10. Regreso al origen de los orígenes

La sección novena describe la muerte de la “forma en sí”, y por tanto el ir de lo creado (vaso de agua) hacia la nada. La estructura de este canto es particular. Puede dividirse en cuatro momentos. En el primero, el poeta hablará de la muerte de la “forma en sí” e introducirá la idea del regreso a la nada. En el segundo, se hablará de la destrucción de la poesía y el lenguaje, temas importantes de la segunda parte del poema. En el tercero, el poeta mencionará la destrucción de varios elementos: animales, vegetales, minerales... Sin embargo, este tercer momento tiene la particularidad de que se usará mucho conocimiento previo sobre lo que se dice, por ejemplo, para hablar del delfín, se usará la mitología griega. En el presente análisis se considerará que este tercer momento, en gran parte, servirá para mostrar que al morir el lenguaje y la poesía, muere toda la concepción que el hombre puede expresar en un poema. Por último, en un cuarto momento, el poeta retomará el inicio de este canto y aludirá a la muerte de todo. Además, se concluye el tema de la creación divina: al final el dios no ahoga su palabra y la “muerte sin fin”, de la que se habló en la primera parte del poema, no termina.

En el inicio de la sección novena se expresa que cuando el agua ha tomado forma y el vaso se ha transfigurado, con el pulso del agua, la “forma en sí” se sustrae de la unión. Ambos elementos, vaso y agua, ceden y se transforman mutuamente, se complementan como la vida y la muerte. El resultado es un “perpetuo instante del quebranto” (IX, v. 19). La “forma en sí” se diferencia de la forma que otorga el vaso, porque aquélla está en ambos elementos:

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 del reposo,
se pueda sustraer al vaso de agua (IX, vv. 8-16)

La “forma en sí” se presenta como la existencia buscada. Está en el vaso y sostiene su forma, cuya función será otorgar claridad y rigor; también está en el agua, en su deseo de reposo y conocimiento. Es la representación de la existencia anhelada y encontrada. Y como está destinada a la muerte, abandona el vaso de agua y comienza a “construir el escenario de la nada” (IX, v. 26). De alguna manera, el regreso a la nada significa la caída de los órdenes propuestos por el hombre. Un poema es un planteamiento de visión de mundo, sea particular o general, pero es sólo una perspectiva desde donde se mira una realidad “común” para lectores y escritor. Su fugacidad se relaciona además con el surgimiento de otras visiones, otras composiciones, que seguramente tendrán que ver con su presente y su manera de comprenderlo. Desde esta caída de visiones individuales, la muerte de todos los elementos del mundo creado, significaría la muerte de la creación poética. En el caso del hombre visto como vaso de agua, la muerte de la

“forma en sí” es la muerte de su propia concepción de la vida. El hombre puede pensarse, y no aceptar la máscara de mentiras de la divinidad (lo que podría pensarse como aceptar las convenciones y tener un papel pasivo). El vaso, representación de claridad y conocimiento, por un lado permite al hombre observar (se) y reflexionar sobre sus circunstancias; por otro, implica elegir la muerte y no el camino señalado por una vida sin crítica. El vaso de agua significa reconocer el dualismo vida-muerte, y la entrega a la fugacidad de la vida. Una vez llegado el “instante del quebranto” varias cosas desaparecen: la concepción que el hombre tiene de sí (puesto que las visiones de mundo cambian), el orden creado por su reflexión, la vida elegida para deleitarse en su instante de duración; el hombre y sus creaciones. Por ello, todo se encamina hacia la nada. Pronto se repetirá el sueño de conocer (se) y aparecerán otro orden y otras creaciones poéticas, “muerte sin fin”.

La noción de instante se reitera, lo que ocurre en ese momento (dolor y placer), y él mismo son un oxímoron: “mínimo / perpetuo instante”. Su naturaleza de larga duración se reflejará en todo lo que desaparece en el colapso, y su temporalidad mínima explicará que las muertes ocurran simultáneamente. En un instante se comprende el mundo y en él mismo se destruye. Para Romeo Tello, la simultaneidad permite al poeta hablar de varios de los elementos que morirán: “lo que sucede en esta nueva modalidad cronológica será de una duración bastante breve, por lo cual el poeta echa mano de la simultaneidad, para poder contar un mayor número de aspectos de la destrucción”.²⁸ Los elementos que desaparecen, mencionados por el poeta, son la poesía, el lenguaje, los peces, mamíferos, aves, árboles, plantas, minerales, metales, rocas, arena, humus. Al final, el poeta resume:

²⁸ A. R. Tello Garrido, *Muerte sin fin de José Gorostiza*, p. 69.

cuando la forma en sí, la forma pura,
se entrega a la delicia de su muerte [...]
mientras unos a otros se devoran
al animal, la planta
a la planta, la piedra
a la piedra, el fuego
al fuego, el mar
al mar, la nube
a la nube, el sol (IX, vv. 200-201, 208-214)

Llama la atención que el yo poético se haya referido en primer lugar a la muerte de la poesía: “los himnos claros y roncocos trenos / con que cantaba la belleza” (IX, vv. 39-40). Los himnos del hombre que cantan la belleza pueden entenderse como representación de la poesía. Sin embargo, la poesía de la que se habla en estos versos es más primigenia, puesto que pone más atención al canto y los instrumentos que pueden acompañarlo:

los himnos claros y los roncocos trenos
con que cantaba la belleza,
entre tambores de gangoso idioma
y esbeltos címbalos que dan al aire
sus golondrinas de latón agudo (IX, vv. 39-43)

También es importante recalcar que es el hombre quien “ahoga” sus cantos. Llega el momento en que las formas usadas para comunicar la belleza son insuficientes. Seguramente se marca la muerte de la manera de hacer poesía porque al mismo tiempo se sugiere la renovación de las formas: “el hombre ahoga con sus manos mismas, / en un negro sabor de tierra amarga, / los himnos claros y roncocos trenos” (IX, vv. 37-39). La muerte de sus creaciones ocurre al mismo tiempo de que se consumen algunos de sus sentidos:

Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y el la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte
—¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!— (IX, vv. 30-36)

El poeta subraya la consumación de los sentidos del hombre (vista, tacto, gusto), y esto puede significar un modo de sentir. De alguna manera, cuando las formas de hacer poesía cambian, se transforman también las maneras de percibir. Por ejemplo, se marca una diferencia entre una poesía más inclinada al razonamiento, como la neoclásica, y una preocupada, en parte, por exaltar los colores o formas de lo percibido, como ocurre con la modernista. Los modos de mirar y sentir la poesía o los cantos del hombre cambian, y por eso las escuelas o los gustos literarios se renuevan, como pueden cambiar, por ejemplo, las propuestas de la filosofía.

Mueren los cantos que, con metáforas y demás recursos poéticos, “loaban” distintos objetos, mirados desde particulares puntos de vista. Por ejemplo, la rosa que se piensa como un viajero que regresa a su origen, y que se desplaza gracias a la dispersión de sus perfumes: “la rosa marinera / que consume el periplo del jardín / con sus velas henchidas de fragancia” (IX, vv. 45-47). Algo interesante de ésta y las siguientes metáforas del crepúsculo, las estrellas, el pezón, el sueño, es que su creación representa la complejidad de lo concebido por la poesía. Estas construcciones y visiones de las cosas poetizadas mueren. La “pira arrogante de la forma” quemará los cantos y, por tanto, la forma de percepción del mundo. Muere el canto a la belleza y las maneras de nombrarla: “—ay, todo el esplendor de la belleza / y el bello amor que la concierta toda / en un orbe de imanes arrobados” (IX, vv. 59-61). Los “imanes arrobados” pueden referirse a la conjunción de los himnos que cantan la belleza. Y pueden ser

manifestaciones poéticas que llegan al éxtasis (“arrobados”). Es decir, son la máxima expresión del “esplendor de la belleza”. El concepto de “belleza” que se maneja en el poema no se refiere al hablar de cosas bellas. Así, por ejemplo, sería muy subjetivo pensar que un “sueño” pueda ser bello porque es “loado” por la poesía: “ay, trenos e himnos que loaban [...] / la mandrágora del sueño amigo / que crece en los escombros cotidianos” (IX, vv. 44, 57-58). El sueño (que distrae) o la fatiga (que nace de la caída de ilusiones o metas, de escombros diarios, fracasos o edificaciones caídas) podrían ser bellos desde cierta filosofía. Sin embargo, el poeta más bien se referiría a la belleza del decir, a la manera de nombrar las cosas o conceptos en poesía. De forma similar a como la unión vaso-agua significa belleza: “Ha encontrado, por fin, / en su correr sonámbulo, / una bella, puntual fisonomía” (VI, vv. 35-37). La belleza en estos versos se refiere más a la búsqueda y encuentro de una forma que comunique, de la mejor manera, la percepción del poeta; además del equilibrio contenido-forma. Quizá esto se metaforice en la mención de las flores (rosa, amapola, lis, flor de granado, mandrágora) para nombrar el viaje, el crepúsculo, las estrellas, el pezón y el sueño. Mueren los himnos y las lamentaciones (“trenos”) que cantan belleza, y también muere el lenguaje:

cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido (IX, vv. 66-69)

Al mismo tiempo que afirma que el lenguaje está “exhausto de sentido”, el poeta señala los matices que pueden comunicarse con él. Por ejemplo, en el ámbito de los colores, puede decirse: “en el humo aterrado de sus sienas / o en el sol de sus tibios bermellones” (IX, vv.72-73). Dos cosas importantes pueden leerse en estos versos. Primero, los colores siena y bermellón son por sí solos matices muy específicos que el lenguaje puede comunicar. Segundo, por medio del lenguaje pueden matizarse aún más

ambos colores. Hay un “humo aterrado” porque el siena es un color castaño no muy oscuro, sólo un poco. Hay un “sol” en la tibieza del bermellón porque éste es un color rojizo pero un tanto opaco; está entre lo deslumbrador, por ser un color fuerte, y lo tibio por su falta de luminosidad.

El lenguaje corre ante la necesidad de los labios para comunicar, y también crea las palabras justas, como “rosas enamoradas” de los labios que las expresan: “él, que discurre en la ansiedad del labio / como una lenta rosa enamorada” (IX, vv. 74-75). Ante la prisa de los labios, el lenguaje se muestra disfrutable y enamorado de su “matiz estricto” (IX, v. 71). También tiene la capacidad de indicar la complejidad de las emociones: “él, que cincela sus celos de paloma / y modula sus látigos feroces” (IX, vv. 76-77). Por medio de la adjetivación, con el lenguaje puede lograrse mayor especificidad y sugerir más sentidos, por ejemplo, la agresividad de los celos al adjetivarlos con “de paloma”, o el daño que pueden provocar los látigos con “feroces”.

El lenguaje que muere tiene la capacidad de “mutilarse” sin dejar de significar. Aunque haya síncopas, y parezca que el lenguaje cae, su capacidad comunicativa no se merma: “que salta en sus caídas / con un ruidoso síncope de espumas” (IX, vv. 78-79). La pérdida “de espumas” parece ser liviana y no afectar el sentido y el efecto comunicativo de las palabras. Asimismo, el lenguaje es capaz de permanecer en la memoria del oído que lo escucha, como el melancólico que no deja de recordar: “que prolonga el insomnio de la brasa / en las mustias cenizas del oído” (IX, vv. 80-81). Muere el lenguaje con el que puede decirse el amor y el odio. Se “ahoga” la palabra en el hombre y queda como un pozo seco. Al mismo tiempo, otros elementos mueren. Toca el turno —de abajo hacia arriba— a los peces, los animales terrestres y las aves.

Todos los peces mueren, y se dirigen con astucia a su caudaloso destino, la nada, la “noche marina”. El trayecto lo recorren todos los peces: “que en cautelosas órbitas

discurren / como estrellas de escamas, diminutas, / por la entumida noche submarina” (II, vv. 244-246). En adelante, el poeta nombrará algunos representantes de cada especie que morirá. Será representativo que se mezclen dos campos semánticos para referirse a ellos, puesto que la metáfora será recurrente para definirlos. Por ejemplo, al referirse a especies marinas, el poeta alterna entre significados marinos y celestes para nombrar el trayecto a la nada. Los peces son “estrellas de escamas” que se dirigen a la “noche submarina”. La noche es cielo y mar oscuros. Los animales son peces y estrellas, elementos naturales tanto de la noche como de lo submarino. Se forma así una imagen donde cielo nocturno y mar son uno mismo.

Algo similar ocurre en los siguientes versos: “y el ulises salmón de los regresos / y el delfín apolíneo, pez de dioses, / deshacen su camino hacia las algas” (II, vv. 248-250). El salmón es un Ulises porque regresa al lugar de su nacimiento para reproducirse; nace en el agua dulce, se va al océano, y regresa a su lugar de origen a contracorriente. Es un Ulises porque el personaje griego igualmente regresa a Ítaca luego de un viaje lleno de adversidades. El delfín es un “pez de dioses” porque se le relaciona en la mitología con Poseidón y Apolo. A éste se le sacrificaba, entre otros animales, al delfín. “Delfinio” se hizo llamar Apolo cuando se convirtió en delfín y condujo a los cretenses a Delfos:

«Yo soy el hijo de Zeus, Apolo me glorio de ser. Aquí ocuparéis un espléndido templo, el mío, muy honroso para los hombres todos. Así como yo al principio en la mar nebulosa, asemejándome a un delfín, salté sobre el raudo bajel, así invocadme con el nombre de Delfinio. Y el propio altar será el “delfeo”, conspicuo para siempre».

*Himnos homéricos III, a Apolo 387-497*²⁹

En una especie de involución, los peces regresan a las algas, como ocurrirá con los animales terrestres, que regresarán a “sus mudos letargos vegetales” (IX, v. 113). Se

²⁹ Citado en Grupo Tempe, *Los dioses del Olimpo*, p. 78.

nombra al tigre, el ciervo, el cordero y el león. Dos cazadores y dos presas. Todos irán a la nada. El tigre es adjetivado con una oración subordinada adjetiva especificativa: “cuando el tigre que huella / la castidad del musgo / con secretas pisadas de resorte” (IX, vv. 103-105). Al tigre se le caracteriza como astuto y silencioso a la hora de cazar, pareciera que apenas toca el musgo en el que se posa. Sus patas esponjadas le permiten moverse secretamente, a la vez que su fuerza favorece un gran impulso para saltar sobre su presa. A los ciervos se les relaciona con el bóreas: “y el bóreas de los ciervos presurosos” (IX, v. 106), quizá pensando en la fuerza característica del dios Bóreas, y en la rapidez de huída de estos animales. El cordero es definido a partir del rey Luis XV (1715-1774) de Francia. El cordero es presentado como un animal débil, si se le relaciona con la debilidad política de este rey. Generalmente, era influido por alguna persona, ya su preceptor André Hercule de Fleury, ya alguna de sus mujeres: “este dominio y esta lucidez reales rara vez afloran a la superficie, por resignación, fatiga, costumbre demasiado prematura de dejar gobernar a los mentores —Orleans, Borbón, Fleury—; o a las amantes”.³⁰ Por ello, el cordero se presenta como un animal frágil que bala como si gimiera por algún pesar. El león es “babilónico” porque fue representado en los frisos de Babilonia, entre ellos los que están en la Calle de la Procesión y en el que fue el palacio de esta ciudad:

Tanto partes del frente de la calle como la puerta [Puerta de Ishtar] estuvieron revestidas con relieves de ladrillo vidriado que además de frisos ornamentales representaban distintos animales sobre fondo azul: en la Calle de la Procesión caminan solemnemente leones

Ladrillos vidriados parecidos, aunque no en relieve, revisten la fachada de la sala del trono en el gran complejo del palacio. Por encima de un friso de leones se encuentra allí una serie de árboles de volutas³¹

³⁰ Pierre Goubert, *Historia de Francia*, p. 164.

³¹ Eva Strommerger y Max Hirmer, *Cinco milenios de arte en Mesopotamia*, p. 32.

Todos los animales mencionados son “¡flores de sangre, eternas, / en el racimo inmemorial de las especies!” (IX, vv. 110-111). De alguna manera, estos animales son tan antiguos como las referencias que los representan. Aún así están destinados al “regreso / a sus mudos letargos vegetales” (IX, vv. 112-113). Su ida a lo vegetal se reconoce cuando el poeta los llama “flores de sangre”.

Luego, se enumerarán algunas aves, para terminar con los insectos (la mariposa). Los representantes son el búho, la golondrina y el gorrión. El búho se caracteriza como meditabundo y “con su antifaz de fósforo en la sombra” (IX, v. 118), quizá aludiendo a la gran visión que tiene en la oscuridad, o a los ojos que resaltan por su brillo y color en la noche. La golondrina se define con “de escritura hebrea” (IX, v. 119), seguramente apuntando a su parecido, al momento de volar, con los caracteres hebreos curvados. Del gorrión se destaca el hambre que puede tener cuando ni plantas ni insectos están a su alcance: “y el pequeño gorrión, hambre en la nieve” (IX, v. 120). Las aves se encaminan a la noche de la nada, su muerte se metaforiza en la pérdida de su capacidad de volar: “mientras todas las aves se disipan / en la noche enroscada del reptil” (IX, vv. 121-122). Todos los animales mueren, y este proceso se mira como un retroceso animal-vegetal, todo se “encoge en un crujir de mariposas, / regresa a sus orígenes / y al origen fatal de sus orígenes” (IX, vv. 125-127). Es decir, el animal se encamina al vegetal, pero irremediablemente llegará a la nada, puesto que el vegetal también retrocederá a su origen.

Luego de mencionar a los animales, el poeta se centra en los árboles y las plantas. Se habla del sauce, el álamo, el eucalipto, el cerezo, el durazno, la ceiba, el roble y la menta. Como procedió con los animales, el poeta también caracteriza metafóricamente a cada uno. Todos están definidos con emociones o características propias del ser humano. El sauce, con sus hojas caídas, es un árbol que llora, “acumula

su llanto / para urdir la substancia de un delirio” (IX, vv. 136-137). Acumula el llanto para preparar un delirio. El verbo “urdir” tiene una acepción que alude al preparar los hilos para pasarlos a un telar; en el proceso, los hilos son puestos en un eje o una especie de carrete. En el momento en que el sauce quiere unir “nombres destemplados”, se queda sin ramas ni hojas. Los nombres que busca atar, a modo de hilos que se disponen a formar un tejido, están en los pronombres “tú”, “yo” y “nosotros”. Los entes aludidos ya se habían mencionado en el poema (III, vv. 6-10, IV, v. 42). En esta propuesta de lectura, los pronombres se referirían a la divinidad, la inteligencia y el yo poético. Existiría un delirio porque el hombre o la creación no pueden unirse con los otros dos entes. Inteligencia y divinidad son una unidad estéril. Cuando el sauce quiere unirlos con su “llanto acumulado”, al preparar el delirio, se queda sin sus ramas (hilos que atarían los nombres). El sauce queda desnudo como los demás árboles en el “instante del quebranto”.³²

El álamo es descrito como un árbol “temblón de encanecida barba” (IX, v. 143). Su movimiento “temblón” puede explicarse porque tiene hojas largas y delgadas que se mueven mucho: “con hojas alternas, medianas de contorno triangular y con pecíolos largos y delgados, que se mueven por este motivo con la más ligera brisa”.³³ La frase “de encanecida barba” puede deberse al algodón que cubre sus semillas: “frutos abundantes, pequeños, elipsoidales que se abren dejando escapar las tenues semillas rodeadas de algodón que flotan durante cierto tiempo en el aire”.³⁴ El eucalipto también queda desnudo, y se caracteriza por su gran altura (sobre todo el *Eucalyptus grandis*), su

³² En una interpretación que busque las posibles referencias bíblicas en *Muerte sin fin*, el sauce que reza podría relacionarse con el salmo 137. Cuando queda desnudo el sauce, está “desnudo de oración ante su estrella” (II, v. 289). El salmo 137 habla de cantos sobre Jerusalén y Jehová. los hebreos cuelgan sus arpas en los sauces que están junto a los ríos de Babilonia. Y aunque no quieren cantar para los que destruyeron Jerusalén, terminan con un salmo que pide justicia y ensalza su ciudad añorada. En cierto modo, el sauce simboliza la tristeza y la oración. En *Muerte sin fin*, significaría la imposibilidad de entrelazar los pronombres, cual si fuese una oración.

³³ Faustino Miranda, *La vegetación de Chiapas*, p. 149.

³⁴ *Idem*

rápido crecimiento, su intolerancia a los ambientes muy fríos, y el sonido de sus hojas colgantes. El cerezo y el durazno son “adolescentes” muy efusivos. Debicki explica la adolescencia de ambos por su tamaño: “el tamaño relativamente pequeño del cerezo y el durazno explica su papel de adolescentes”.³⁵ La ceiba está mortificada: “la angustia espantosa de la ceiba” (II, v. 298). Este verso es muy complejo. La ceiba es un árbol que se caracteriza por tener una significación sagrada. Es común que los creyentes de su sacralidad lo protejan para evitar su tala.³⁶ Quizá la angustia de la ceiba se origine por su temor a no ser respetada y ser tirada —su madera se usa para fabricar papel, juguetes, y es fácil de trabajar—.³⁷ El “heroico roble” también regresará a sus raíces. Es “heroico” por su notable fuerza: “La madera de cualquier clase de encino es característica por sus radios medulares muy anchos y visibles, siendo siempre notable por su fuerza y durabilidad”.³⁸ En contraste con el fuerte roble, el yo poético explica que también las plantas, como la refrescante menta, regresan a sus orígenes. De las raíces se encaminan a su estado de semillas, hasta quedar sin vida como piedras:

se esconden en sus ásperas raíces
y en la acerba raíz de sus raíces
y presas de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles
¡oh cementerios de talladas rosas!
en los duros jardines de la piedra. (IX, vv. 157-163)

Por lo menos dos aspectos importantes pueden deducirse de los versos que hablan del reino vegetal. Es común que el hombre piense su realidad a partir de él mismo, de sus emociones o los conceptos propios del ser humano (vejez, adolescencia, niñez). Incluso

³⁵ A. P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza*, p. 105.

³⁶ F. Miranda, *La vegetación de Chiapas*, p. 218.

³⁷ *Idem*

³⁸ *Ibidem*, p. 274.

se ha usado la idea de libertad en el sueño, al pensar en los animales (“— ¡trasgos de sangre, libres, / en la pantalla de su sueño impuro!—”, IX, vv. 132-133). También puede colegirse la complejidad que puede tener una metáfora, a partir de todo el conocimiento previo que se tiene de los objetos. Por ello, un poema puede ser la representación de un estado del conocimiento del hombre. A partir de cómo se pueda pensar la realidad, se expresa toda una cosmovisión, un modo de comprender y explicar el mundo.

La siguiente estrofa habla de los minerales y metales que se encaminarán a lo subterráneo y a la llama que los destruirá. Los primeros cuatro minerales son los considerados como piedras preciosas: rubí, diamante, zafiro y esmeralda. Las tres últimas son metaforizadas según su color o brillantez, y el rubí por una actitud afectada que podría tener una piedra tan valorada (“rubí de angélicos melindres”, IX, v. 170). También se mencionan minerales opacos, “lindas hermanas cenicientas” (IX, v. 177) de las primeras: turquesa, lapislázuli y alabastro. Luego se habla del oro codiciado (“el oro prisionero”, IX, v. 179) y la plata ruidosa (“ingenuo ruiseñor de los metales”, IX, v. 181). Minerales y metales son arrastrados al fuego, donde su brillo desaparecerá:

regresan a sus nidos subterráneos
por las rutas candentes de la llama,
ay, ciegos de su lustre,
ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca. (IX, vv. 185-191)

Ciegos del ojo, que es tanto brillo y transparencia, como existencia. Su brillo sería equivalente a su capacidad de mirar o ser mirados. El brillo es su ojo. Y el ojo en el poema ha significado confirmación de la existencia. Desaparece el ojo y el brillo porque son consumidos y encaminados a la nada. La siguiente y última estrofa del canto

noveno alude a la desaparición de las piedras que forman “castillos / con sólo naipes de aridez y escarcha” (IX, vv. 194-195),³⁹ arena que por acción del viento parece arrugada, y humus fértil. Todo ocurre cuando la forma en sí se entrega a su muerte:

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
apura en una llama
el aceite ritual de los sentidos (IX, vv. 200-204)

Nuevamente, el poeta subraya el placer que encuentra la “forma en sí” en el momento de morir. Incluso busca “agotarla”, cual si tuviera sed, es decir, la necesidad de vivirla y disfrutarla totalmente. En la llama donde todo se consume, desaparecen los sentidos, lo que niega la posibilidad de volver a sentir el mundo como se ha expresado en todo el canto noveno. La existencia regresa a sus orígenes hasta llegar a sus “entrañas mismas”, lo que en el poema significaría el término del sueño creador. Contrario a lo que se ha dicho en varias lecturas, aquí no se considerará que la divinidad ha “ahogado su palabra sangrienta” (IX, v. 231). Es decir, la meta de todas las formas es llegar a la nada y que todo se destruya. Sin embargo, el poema niega que esto ocurra, no se llega al silencio total. De este modo, la muerte no puede terminar:

hasta que todo este fecundo río
de enamorado semen que conjuga,
inaccesible al tedio,
el suntuoso caudal de su apetito,
no desemboca en sus entrañas mismas (IX, vv. 215-219)

El fecundo río reúne todas las formas y recuerda la ambición de la forma del canto octavo. El río es suntuoso y tiene apetito de existencia. En él está el semen, la semilla

³⁹ Tal vez se refiera a que en la naturaleza es posible encontrar construcciones rocosas tanto en ambientes cálidos como fríos. También podría hablarse tanto de piedras como de bloques de hielo, capaces de formar grandes construcciones (montaña, cañón, iceberg).

que puede crear mundos. Todo se condensa en ese río de fertilidad, mas no desemboca en la última entraña, en el origen de los orígenes. No hay una muerte final, así que el título del poema se cumple. El sueño puede recomenzar o continuar. Y para hacer más trágico el no final, el poeta explica lo que significaría la nada:

no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes,
entre un fulgor de soles emboscados,
en donde nada ni nadie está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello,
por el ojo de almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.

¡ALELUYA, ALELUYA! (IX, vv. 219-232)

El río no termina en el gran silencio de su origen. La nada es una oscuridad y también es brillo. Es “fulgor” porque en ella termina el dolor y el fingimiento de las existencias; significa el término de la muerte sin sentido. Al final, sólo quedaría el “Espíritu de Dios” y todo terminaría (en una especie de compasión) en su silencio. No obstante, nada de eso ocurre, ni la divinidad llora ni es herida “por un cabello” o el vislumbre del dolor que causa. El dios no siente dolor ni compasión.

El final de la novena sección se contrapone claramente al final bíblico donde todo dolor desaparecerá y la divinidad enjugará las lágrimas de sus criaturas: “Y limpiará Dios toda lágrima de los ojos de ellos; y la muerte no será más; y no habrá más llanto, ni clamor, ni dolor: porque las primeras cosas son pasadas” (Ap. 21, 4). Contrario a lo esperado por el yo poético, en *Muerte sin fin* la divinidad no se compadece y el

dolor no termina. La continuidad de la creación veraz implica que las criaturas seguirán sufriendo y muriendo. Asimismo, el hombre podrá seguir buscando el vaso que le permita mirar (se), seguirá construyendo su conocimiento y nombrando lo que observa. En el terreno de la poesía, las propuestas continuarán surgiendo y las formas irán cambiando. Ante esta situación, el yo poético encuentra una salida hedonista, donde más vale disfrutar en la fugacidad de la “existencia” aunque se sepa de antemano el destino de las experiencias y actos: la muerte. Como se verá, este disfrutar está unido a la desesperación y la fatiga.

3.2.11. Elección de la existencia fugaz

El cierre de *Muerte sin fin* es un romance que, como la quinta sección, termina con un baile. En la parte final del poema, se introduce la idea de “el Diablo” como sinónimo de muerte. De alguna manera, al negar el camino que marca la inteligencia divina, el vaso de agua escoge al diablo descrito en este canto. Esta muerte significa dolor, pero también placer, existencia fugaz. El “Diablo” toca una puerta, como en el juego popular: “¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo” (X, v. 1), y al recibirlo se está negando a la divinidad, es decir, se está yendo en contra de la máscara que mantiene en la pasividad al hombre. El aceptarlo es ir matando la divinidad. El “Diablo” significa fatiga y un querer salirse de los límites impuestos:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una espesa fatiga,
un ansia de trasponer
estas lindes enemigas,
este morir incesante (X, vv. 1-5)

Así el concepto del diablo tiene un sentido de escape. Aunque se sepa que la existencia será fugaz, se busca ir en contra de lo establecido por el sueño creador. Quien escoge el ansia de ir más allá, desea terminar con el “morir incesante”. Claramente, al querer huir de la muerte creada por la divinidad, el poeta busca otro tipo de muerte, una que lo justifique o le permita un instante de dolor y placer. Justamente, la muerte representada por la figura del diablo es la que quiere ir en contra de la insensata muerte del sueño. Así, “el Diablo” irá matando al “Dios”, al querer “trasponer” sus límites: “¡oh Dios! que te está matando / en tus hechuras estrictas” (X, vv. 7-8). La expresión del “Diablo” está en el disfrutar con todos los sentidos, es decir, vivir intensamente cada momento. Ello puede ser el canto, el sueño, el observar los colores (el paisaje, por ejemplo), el disfrutar las rosas, las piedras o las estrellas, en una especie de comunión con lo existente en la realidad percibida:

¡oh Dios que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
en las estrellas ariscas
y en la carne que se gasta
como una hoguera encendida,
por el canto, por el sueño,
por el color de la vista. (X, vv. 8-14)

La salida que ofrece la figura del diablo está enfocada en los sentidos, representados por “la carne que se gasta”. Es cierto que el destino es morir, pero puede vivirse disfrutando lo corporal, las experiencias que ofrece el placer. No se piense en un darse a la vida como en un delirio donde nada debe pensarse. Se trata de que el hombre, a partir de sus gustos, encuentre su forma de disfrutar, por ejemplo, con el canto o el sueño, o la poesía. La muerte representada así, significa disfrutar con intensidad el instante, como ocurre con los elementos que se convierten en poesía en la sección sexta: “para durar el

tiempo de una muerte / gratuita y prematura, pero bella” (VI, vv. 43-44). Este aspecto se profundiza en la segunda estrofa:

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
ay, una ciega alegría,
un hambre de consumir
el aire que se respira,
la boca, el ojo, la mano;
estas pungentes cosquillas
de disfrutarnos enteros
en sólo un golpe de risa (X, vv. 15-22)

Se busca la entrega en lo que se haga, la alegría negada por lo divino. Para “disfrutarnos enteros”, deben intervenir en lo posible todos los sentidos: consumir intensamente lo que se respira, alegrarse con la boca, el ojo y la mano, escucharse la risa; ser felices. Y la muerte que insultará este placer, irá consumiendo desde el mínimo gesto que se haga. Nótese la constante del placer de los sentidos:

ay, esta muerte insultante,
procaz, que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,
por una taza de té,
por una apenas caricia. (X, vv. 23-28)

El placer puede encontrarse en los mínimos actos: tomar una taza de té o disfrutar una caricia. Ante este gozo, la muerte resulta un insulto. La muerte representada por el diablo, asesina desde que comienza a disfrutarse el aire, la risa, el té, la caricia... La tercera estrofa alude a una posible muerte del dios. De manera similar a como se describe la muerte de la forma, el poeta conjetura hormigas que abundan sobre los restos del dios: “es una muerte de hormigas / incansables, que pululan / ¡oh Dios! sobre tus astillas” (X, vv. 30-32). Si la divinidad ha muerto por el diablo (él es la “muerte de

hormigas”), entonces quizá sólo sea ya una idea sin sentido. La idea del dios sería como una estrella muerta cuya luz todavía puede verse. Es importante recalcar que la muerte de la divinidad limitante, se propone desde la acción del diablo. Si el diablo representa un camino hedonista, donde los mínimos actos se disfrutan, el caos creado por el dios terminará cuando el hombre se entregue a su fugacidad. Si el vaso que representa al dios sólo pone de pie de forma veraz al hombre, éste debe buscar otro vaso, como el que otorga forma a la poesía. El vaso donde dolor y placer se conjuguen, y la existencia del hombre se justifique. Ya que se han explicado los sentidos que tiene la figura del diablo, así como la posibilidad de elegir una muerte distinta a la pasiva, el poeta termina el poema con un baile:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo! (X, vv. 43-48)

Al término de la reflexión sobre su situación, el yo poético está cansado, y desde su fatiga reconoce que la muerte lo persigue. Después de haber pensado en la muerte propuesta por “el Diablo”, se enamora de ella. Por eso, decide darse al instante y a la delicia de su muerte. En el campo de la creación poética, un modo de irse “al diablo” es precisamente creando poesía. Sin pensar en una muerte injustificable, el poeta puede expresarse, disfrutar su creación y elegir la existencia fugaz. *Muerte sin fin* sería la prueba de ello. Aunque el texto expresa su inminente caducidad ha sido escrito y disfrutado por el creador que escogió enamorarse de su muerte. La propuesta de *Muerte sin fin* es alejarse de lo establecido, de la existencia pasiva (convención representada por el discurso de la inteligencia bíblica, donde impone una forma de vida). La elección de

la muerte que representa el diablo, significa un disfrute de todos los actos, con la conciencia de la muerte inexorable e insultante. Una vez tomado este camino, el hombre gana su propia justificación.

3.2.12. Elección de la poesía

En *Muerte sin fin* la figura del vaso de agua es muy importante, a partir de ella se hace una reflexión sobre varios temas: la existencia del hombre, la poesía, la fugacidad de la existencia, la inminencia de la muerte. A partir de la identificación del yo poético con el agua, éste comienza una cavilación que incluye figuras como la divinidad y la inteligencia ligada a ésta (relación establecida desde los epígrafes del poema). El vaso es la limitación, a la vez que transparente e invisible, “pilar” del hombre. El vaso es temporalidad y determinación; la unión con él representa la muerte casi instantánea. Aunque el vaso, en la primera parte, representa a la divinidad, y el hombre está limitado por él, el yo poético devela que la inteligencia no le ha dado vida verdadera; la divinidad no puso en pie al hombre verdaderamente, sólo verazmente. Ante esta situación, el yo poético buscará una salida a la existencia fingida, y a la muerte cruel. Es en la segunda parte del poema cuando el yo poético, a partir del ejemplo de la poesía, propone una vida y una muerte distintas. El poema pasará a representarse en el vaso de agua, por lo que ahora el agua será la poesía y el vaso la forma de ésta. En esta propuesta, que deja un poco de lado las limitaciones de la divinidad y la inteligencia, vida y muerte se pensarán distintamente. El hombre buscará el disfrute del instante de vida (como las figuras dentro del poema). Y la muerte, aunque “insultante”, se aceptará

gustosamente porque hasta los mínimos detalles se disfrutarán: “por una taza de té, / por una apenas caricia”.

Muerte sin fin puede leerse como una poética y una visión del mundo. Dentro de una lectura que focaliza el papel de la poesía, el texto resulta una defensa de la escritura, a la vez que una reflexión sobre su inminente destino efímero. El poema se escribe desde un yo poético que se mira limitado y destinado a morir. Al pensar su situación, reniega de conceptos convencionales y emprende una búsqueda de vida. Propone que lo visible no es más que un sueño fatal que impide cambiar sustancialmente la existencia. Si se acepta pasivamente una vida llena de catástrofes y dolores, el hombre se deja morir sin encontrar una razón para su existencia. Si por el contrario, decide morir de otra manera, disfrutando cada momento, consciente de la muerte que lo acecha, su vida será fugaz y tampoco podrá hacer un gran cambio en el rumbo del ser humano. No obstante, el instante de vida vale por sí mismo. El vaso de agua busca ser aunque sepa que la muerte llegará. La poesía se justifica a sí misma tan sólo por el instante de belleza que logra comunicar.

El yo poético reniega de la inteligencia divina, representación de la muerte sin sentido, y elige la existencia fugaz. Ahora bien, los conceptos vida y muerte son complementarios en *Muerte sin fin*. El yo poético va expresando cuál es la vida preferible (con conocimiento y crítica), y al final decide darse a disfrutar hasta una taza de té. Se justifica la decisión y no se deja de lado la parte de la muerte que consumirá la vida elegida. La segunda parte del poema explica cómo puede caer todo el sistema creado por el hombre. Por ello, las puntuales metaforizaciones de la sección novena son tan importantes. Cada metáfora representa el conocimiento y la complejidad de todo lo que puede crear o conocer el hombre. Al morir él o su creación, como un sistema

filosófico o un poema, cae la compleja red que ha procurado explicar su presente. No obstante, este acontecimiento, como la muerte, también es inexorable.

El sueño ingenuo y cansado de la “vida” no termina, no se termina todo cuando algún orden cae. El proceso se repite, puesto que la muerte no tiene fin. Esto da paso a la renovación y al cambio de pensamiento o creaciones, entre las que está la poesía. Nuevamente, el agua idolatrará la forma y se logrará un vaso de agua. Ante esta situación que pareciera fatigar aún más al hombre, el poeta propone una salida, una especie de sueño con un paraíso fugaz también (como el sueño de la forma). Se trata de disfrutar cada instante con todos los sentidos. Y este camino puede encontrarse en el canto, el sueño, una caricia, o una “putilla de rubor helado”.

Además es evidente que hay una constante alusión a la poesía. *Muerte sin fin* es también una poética dentro de un poema. Y él mismo es la expresión de la vida fugaz. Aunque el poeta está consciente de que toda forma, por más magnánima que sea, caerá, decide escribir *Muerte sin fin*. El poema es también la expresión del escoger el instante aceptando la muerte. La poesía es fugaz. La poesía debe encontrar la belleza, el equilibrio entre contenido y forma. La poesía se renueva. Estas ideas son una constante en el texto y son la expresión de una poética preocupada profundamente por la naturaleza de la poesía.

CONCLUSIONES

Muerte sin fin es una reflexión crítica sobre la existencia del hombre, así como de una de sus creaciones: la poesía. Esta lectura se suma a las ya existentes. Una de las características de este poema es la complejidad creada por medio de procedimientos que otorgan un considerable grado de indeterminación al texto en su conjunto. La indeterminación presupone que el poema no tiene un referente directo en la realidad. Las predicaciones están construidas principalmente con la metáfora, la imagen y el oxímoron —recursos poéticos cuyo uso principal es la renovación semántica—. Al no estar establecido el significado de las predicaciones, el lector se ve obligado a “normalizar” las indeterminaciones e intuir un sentido de los elementos del texto.

El lector construye representaciones que sintetizan lo que va comprendiendo. Constantemente, estas representaciones se modifican mientras se avanza en la lectura. Esto conlleva el establecimiento de diversas relaciones en todo el texto. Un punto que se ha intentado demostrar en el análisis propuesto es que el lector constantemente apoya o modifica su lectura, porque las relaciones se van entretrejiendo y pueden cambiar según los diversos sentidos que encuentre. Esto pasa con los recursos poéticos analizados. Al ser puntos de indeterminación, el lector está obligado a buscarles un sentido que se apoye tanto en el texto mismo como en la comprensión que va construyendo.

Una primera característica de *Muerte sin fin* es la polisemia de sus predicaciones. En el apartado sobre las relaciones semánticas se pudo notar que las diversas relaciones entre las predicaciones, tanto de extensión como de elaboración, hacen posible que un mismo elemento tenga varias significaciones. Con esto, el lector se ve obligado a focalizar las que le parezcan más importantes, y guiar su lectura con ellas. Por ejemplo, “vaso” tiene las extensiones “Dios”, “minuto”, “tiempo de Dios” y

“forma”, predicaciones relacionadas con un concepto divino, la limitación y la temporalidad que se repite y que es breve.

En el poema, la metáfora, la imagen y el oxímoron son usados como procedimientos que buscan significar los conceptos complejos de *Muerte sin fin*. A partir de éstos, el poema comunica y crea una coherencia semántica que cada lector va descubriendo de maneras distintas. La metáfora, considerada desde la teoría de la interacción, une en una sola expresión dos contextos dispares. La concordancia debe encontrarse para hallarle un sentido. A la vez, ese sentido debe concordar con el resto del discurso. Las metáforas de *Muerte sin fin* tienen la característica de seguir siendo metáforas vivas, acontecimiento comunicativo. Además, es muy común que estén modificadas por oraciones subordinadas (“Un minuto quizá que se enardece”). Incluso un solo elemento puede estar modificado por varias metáforas (vaso), o una metáfora puede modificar a otra (“inteligencia, soledad en llamas”). Las múltiples relaciones que se posibilitan, enriquecen los sentidos del poema. La metáfora es un renovador semántico, y también posibilita la complejidad de sentidos en todo el poema, al establecer relaciones con otras metáforas o el resto del discurso poético.

Mientras en la metáfora se busca un tipo de desciframiento, una concordancia entre sentido literal y figurado, en la imagen se parte de la comprensión para llegar a la adecuación semántica con el resto del discurso. Las imágenes en *Muerte sin fin* generalmente son dinámicas, es decir, en ellas se presentan acciones. Estas acciones son una guía en la lectura del poema. Por ejemplo, la imagen del sueño creador no sólo alude a los mundos creados, explica que hay una proceso de vida y muerte: “se erige a descansar de su descanso / y sueña que su sueño se repite”. No sólo es la repetición el punto importante, también lo es el verbo “soñar”. En la misma acción de soñar está la clave de lectura: vida aparente. O en el “encendido vaso de figuras”, la acción ocurre

cuando los elementos ingresan a la imagen. Las imágenes en el poema tienen la característica de representar procesos, acciones que son una guía de lectura. Otra característica de las imágenes en *Muerte sin fin* es que pueden estar modificadas por metáforas, lo que hace aún más compleja la significación (“Los crudos garfios de su muerte suben [...] / y abren hueco por fin a aquel minuto”). La imagen es un punto de indeterminación principalmente porque el lector busca la coherencia semántica entre ella y el resto del discurso, por ejemplo, al buscar la coherencia entre una garza o una semilla y la creación del sueño.

El oxímoron se usa de dos maneras en el poema. Es un renovador semántico, puesto que permite comunicar conceptos como la unión de vida y muerte: “muerte niña”, “senil recién nacida”, “árido paraíso sin manzana”, “Temprana madre de esa muerte niña”. El oxímoron permite comunicar la simultaneidad de procesos que comúnmente no se piensan juntos, como el gozo en el dolor, la vida en la muerte, la unión y la destrucción. También se usa como mecanismo de ironía. Ésta surge cuando en el oxímoron, a partir del contexto, se niega su modificador (“cándido sueño”), o cuando el oxímoron, creado con una frase que se opone a todo el discurso, se niega (“buen candor que todo ignora”). La comprensión del oxímoron es fundamental en *Muerte sin fin*, puesto que es un eje semántico que orienta la lectura. En él, se deben conciliar los opuestos para encontrar la coherencia de sentidos.

La complejidad del texto poético se explica, en gran parte, por la indeterminación y la polisemia de todos los recursos expuestos. La preocupación de José Gorostiza por la poesía misma no sólo puede descubrirse en una posible lectura de *Muerte sin fin*, también se encuentra cuando se hacen evidentes las diversas estrategias de su escritura. ¿Cómo exponer la complejidad del tema? Por medio de los recursos poéticos, supo explotar los sentidos de las palabras y de los recursos mismos (metáfora

que modifica metáfora, metáfora que modifica imagen). Al analizar las relaciones entre las predicaciones del poema, se descubre una preocupación tanto del fondo como de la forma. La complejidad estructural se refleja en la temática y viceversa. Además de la complejidad temática, la indeterminación en el “polo artístico” del poema se corresponde con la preocupación de la existencia del texto poético. *Muerte sin fin* expresa que hay una muerte que se justifica en el placer del instante. Cada lectura nueva del poema significa un nuevo instante de vida, a la vez que un proceso vida-muerte que se repetirá inevitablemente. La indeterminación del poema y su complejidad, permitirán la renovación, y con ello la justificación de la inexorable muerte del texto poético.

Algunos puntos de la poética de Gorostiza que pueden inferirse del poema son el equilibrio necesario entre fondo y forma, la fugacidad de la poesía, el poema como elección que acepta su muerte, y la renovación constante de la forma. *Muerte sin fin* es por sí mismo el modelo de esta poética. Es la muestra de la existencia que acepta su fugacidad. Y es un poema que expresa un balance entre sus complejas relaciones estructurales y semánticas. A pesar de su fugacidad, el poema se justifica por el instante que comunica.

En la primera parte, el yo poético alude a una creación veraz de los seres. Los responsables de esta creación (sueño) son la figura de la divinidad y la de la inteligencia. Son las figuras de lo convencional y significan una muerte sin sentido que se repite una y otra vez. Es en la segunda parte, cuando el poeta propondrá, por medio de la figura del vaso de agua, una muerte distinta. Ésta tomaría la vida como complemento de la muerte y viceversa. El hombre, podría, de esta manera, pensar en el disfrute de su existencia para justificar su muerte. El gozo de las pequeñas cosas o de todo lo que se realice es la propuesta de la última canción. La muerte, en la figura del diablo, significa el disfrute de una caricia o una taza de té, un disfrutar con todos los

sentidos. Así como el vaso de agua representa el cumplimiento de los deseos de agua y vaso, y su inminente muerte, así el hombre viviría y aceptaría su muerte. El vaso de agua es también el poema. El vaso, la forma que delimita al agua, es la forma que caerá en el instante mismo en que comienza a existir. El vaso de agua representa el gozo y el dolor, la vida y la muerte. Al existir el vaso de agua, la “forma en sí” se desprende y el orden cae. Es la caída de lo creado por el hombre, o de lo que ha cobrado sentido a través del hombre: los cantos, las denominaciones o calificaciones de animales, plantas, minerales, piedras preciosas... No obstante, todo se repetirá. Las formas se renovarán y morirán también.

El tema que atraviesa todo *Muerte sin fin* es la fugacidad. Así como el hombre puede optar por un instante de felicidad o placer en pequeños actos, el poema representa el instante de esa vida que acepta la muerte representada por el diablo. Esta muerte busca librarse del sinsentido de la existencia, de la repetición injustificable del proceso vida-muerte. El yo poético elige una muerte distinta a lo convencional, una muerte marcada por la reflexión del disfrute del instante. En el poema, la fugacidad está marcada por el vaso, por la concreción de la poesía, por la temporalidad. El escritor decide crear el “vaso de agua” y con ello elige la fugaz existencia. La repetición vida-muerte no desaparece, pero cobra un nuevo sentido: el instante de placer que acepta el colapso. *Muerte sin fin*, con su estructura marcada por la indeterminación, hace aún más marcada la propuesta de la fugacidad que se justifica. Cada nueva lectura del texto poético representa un instante de vida y destrucción. La poética de *Muerte sin fin*, no sólo se encuentra en el contenido, también en su estructura, en el “polo artístico” que permite nuevas comprensiones y nuevas existencias.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

GOROSTIZA, JOSÉ. *Muerte sin fin en Poesía y poética*. Edición crítica de Edelmira Ramírez (coord.), México: CONACULTA, 2006 (Archivos: 12).

Indirecta

AUSTIN, JOHN LANGSHAW. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*.
Compilado por J. O. Urmson, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, Barcelona:
Paidós, 1998.

BERISTÁIN, HELENA. *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México: UNAM/ Instituto
de Investigaciones Filológicas, 1996 (Bitácora de retórica: 1).

BLACK, MAX. *Modelos y metáforas*. Trad. Víctor Sánchez de Zavala, Madrid: Tecnos, 1966
(Estructura y Función).

BOUSOÑO, CARLOS. *Teoría de la expresión poética*. Vol. I, 6ª ed., Madrid: Gredos, 1976
(Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y Ensayos: 7).

CANTÚ, ALBERTO. *En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de José
Gorostiza*. 2ª ed, México: Casa Juan Pablos-UAM-Universidad Juárez Autónoma de
Tabasco, 2005.

DEBICKI, ANDREW PETER. *La poesía de José Gorostiza*, México: Andrea, 1962 (Studium:
36).

ESCALANTE, EVODIO. *José Gorostiza. Entre la redención y la catástrofe*. México:
Ediciones Casa Juan Pablos-Universidad Autónoma de Tabasco-Instituto Municipal del
Arte y la Cultura de Durango-UNAM, 2001.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, DEMETRIO. *Diccionario de términos literarios*. Madrid:
Alianza, 1996.

- FORADELLAS, JOAQUÍN y ANGELO MARCHESE. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*. Trad. Joaquín Forradellas, 7ª ed., Barcelona: Ariel, 2000 (Letras e Ideas).
- GADAMER, HANS-GEORG. *Verdad y método I*. 9ª ed., trad. Ana Ayud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca: Sígueme, 2001 (Hermeneia: 7).
- GARZA CUARÓN, BEATRIZ. “Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin* de José Gorostiza” en Blanca Mora Sánchez *et al.* *Deslindes literarios*. México: El Colegio de México/ Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1977 (Jornadas: 82).
- GELPÍ, JUAN. *Enunciación y dependencia en Muerte sin fin de José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*. México: UNAM/ Coordinación de Humanidades, 1984.
- GODOY, EMMA. *Sombras de magia*. Poesía y plástica, 1ª. reimpr., México: FCE, 2004 (Letras mexicanas: 90).
- GONZÁLEZ AKTORIES, NORMA SUSANA. “*Muerte sin fin*” y la música. Tesis de licenciatura, México: UNAM/ FFyL, 1990.
- GOUBERT, PIERRE. *Historia de Francia*. Trad. de Marta Carrera y Marga Latorre, Barcelona: Editorial Crítica, 1987.
- GRUPO TEMPE. *Los dioses del Olimpo*. Madrid: Alianza, 1998 (Clásicos de Grecia y Roma).
- GUIJARRO OPORTO, SANTIAGO y MIGUEL SALVADOR GARCÍA (dir.) *Biblia de América*. Madrid: La casa de la Biblia, 1994.
- HIRMER, MAX y EVA STROMMERGER. *Cinco milenios de arte en Mesopotamia*. Trad. Carlos Gerhard, México: Editorial Herrero, 1967.
- ISER, WOLFGANG. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. del alemán J. A. Gimbernat, trad. del inglés Manuel Barbeito, Madrid: Taurus, 1987.
- _____. “La estructura apelativa de los textos” en Dietrich Rall (comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

- MALDONADO, RICARDO. “La semántica en la gramática cognoscitiva” en *Revista latina de pensamiento y lenguaje*. Vol. 1, No. 2, México: Sociedad Iberoamericana de Pensamiento y Lenguaje, verano 1993.
- MIRANDA, FAUSTINO. *La vegetación de Chiapas*. 3ª ed. México: Gobierno del Estado de Chiapas-Coneculta, 1998.
- NAVARRO DURÁN, ROSA. *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*, Barcelona: Ariel, 1995.
- PAZ, OCTAVIO. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. 3ª ed., México: FCE, 2008.
- _____. *Las peras del olmo*. 2ª ed., Barcelona: Seix Barral, 1978 (Biblioteca Breve de Bolsillo. Libros de enlace: 103)
- PELLICER, JUAN. *Entre la muerte y un vaso de agua*. México: UNAM/ Coordinación de Difusión Cultural, 2005 (El Estudio).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española. Sintaxis II*. Madrid: Espasa, 2009.
- RICŒUR, PAUL. *La metáfora viva*. 2ª ed., trad. Agustín Neira, Madrid: Ediciones Cristiandad-Editorial Trotta, 2001.
- _____. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. 6ª reimp., trad. Graciela Monges Nicolau, México: Siglo XXI-Universidad Iberoamericana, 2011.
- RUBÍN, MORDECAI S. *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza*. México: UNAM, 1966.
- SHKLOVSKI, VÍCTOR. “El arte como artificio” en Nara Araújo y Teresa Delgado, *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México: UAM, 2003.

TELLO GARRIDO, AGUSTÍN ROMEO. *Muerte sin fin de José Gorostiza. Hacia una Lógica Poética*. Tesis de licenciatura, México: UNAM/ FFyL, 1986.

VALDÉS, MARIO. “De la interpretación” en Adriana de Teresa y Gustavo Jiménez (selec.) *Teoría literaria. Selección de lecturas*, México: UNAM, 2005.

WELLEK, RENÉ y AUSTIN WARREN. *Teoría literaria*. 4ª ed., trad. José Ma. Gimeno, prólogo de Dámaso Alonso, Madrid: Gredos, 1985 (Biblioteca Románica Hispánica. Tratados y Monografías: 2).