

GOROSTIZA: PUREZA DE LA POESIA

ESTE LIBRO  
NO SALE DE  
LA - BIBLIOTECA

TESIS QUE PARA OBTENER EL  
GRADO DE MAESTRO EN LETRAS  
IBEROAMERICANAS PRESENTA

EDUARDO ANTONIO RAMOS IZQUIERDO MULLER

OCTUBRE DE 1977

XLH77  
RAMI.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

A mi madre,  
más afín a la poesía  
que a las matemáticas

## INDICE

PROLOGO	3
INTRODUCCION	
"Peces del aire altísimo-los hombres"	5
"Oh inteligencia, soledad en llamas"	20
CAPITULO I	
"Un tumbo inmarcesible"	23
CAPITULO II	
"Nutre de esbeltez a la mirada"	42
CAPITULO III	
"A través de su nítida substancia"	69
CAPITULO IV	
"El poema de diáfanas espigas"	94
CONCLUSIONES	131
NOTAS	134
BIBLIOGRAFIA	143

## PROLOGO

El presente trabajo consta de una "Introducción", cuatro capítulos y una parte final de conclusiones. En la parte introductoria, se ofrece un marco histórico social del primer tercio de este siglo en México, un estudio del grupo "Contemporáneos" y de las publicaciones que hicieron y, por último, una semblanza de José Gorostiza. El primer capítulo revisa algunos poemas extensos importantes del siglo XX y trata de precisar varias características comunes. En el segundo capítulo, se citan y glosan las críticas más relevantes, a mi modo de ver, que se han escrito sobre el poema extenso de Gorostiza. En el capítulo tercero, se delimita la poética de Gorostiza a partir de sus Notas sobre poesía; para, en el último capítulo, utilizando los conceptos precisados en aquel capítulo anterior, ofrecer una posible interpretación de Muerte sin fin. Por último, se exponen las conclusiones del trabajo.

Quiero agradecer al Dr. Ramón Xirau su asesoría y la confianza y libertad para la elaboración del trabajo; al Dr. José Pascual Buxó, revisor de la tesis, sus atinadas sugerencias para el mejoramiento del trabajo; al Mtro. Ernesto Mejía Sánchez,

con quien discutí varios aspectos de la tesis en su Seminario, las diversas referencias bibliográficas; y a los maestros Arturo Souto y Héctor Valdés, sus interesantes comentarios.

Finalmente, hago constar mi agradecimiento a la Srita. Luz Amelia Carús, quien paciente y cuidadosamente pasó en máquina los manuscritos y el original, así como a la Srita. Cecilia Pérez-Grovas.

## INTRODUCCION

### "Peces del aire altísimo-los hombres"

Durante los primeros años de este siglo, México vivió momentos de cambios sociales decisivos. La época de estabilidad del porfirismo termina ante un suceso de gran importancia: la Revolución Mexicana. El año de 1910 marca una ruptura político-social. A partir de este año el país se ve envuelto en una atmósfera de violencia, guerras y derrocamientos que se suceden durante años. La muerte de Carranza y la consiguiente ascensión de Obregón determinan una transición hacia otra época futura de estabilidad, no sin antes pasar por asesinatos de caudillos y una guerra causada por motivos religiosos. Los años treinta verán la consolidación de un partido de gran fuerza política y el asentamiento de una forma de gobierno.

Esta realidad social se refleja, indudablemente, en el desarrollo de la cultura, y en particular de la literatura mexicana. Ya en los primeros años del siglo se vislumbra el declive del Modernismo, movimiento notoriamente identificado con la época porfirista. La Revista Moderna, uno de sus órganos en el país, publica su último número en 1911.

Nuevas generaciones aparecen en aquellos días. Una de las más importantes es la llamada Generación del Ateneo de la Juventud de 1910; año también, en el que Antonio Caso proclama sus ideas en contra del positivismo del régimen anterior. José Luis Martínez resume los intereses de los miembros del Ateneo de la siguiente forma:

intereses por el conocimiento y estudio de la cultura mexicana, en primer término; interés por las literaturas española e inglesa y por la cultura clásica -además de la francesa ya atendida desde el romanticismo-; interés por los nuevos métodos críticos para el examen de las obras literarias y filosóficas; interés por el pensamiento universal que podía mostrarnos la propia medida y calidad de nuestro espíritu; interés por la integración de la disciplina cultivada, en el cuadro general de las disciplinas del espíritu. (1)

Se podrá observar en las líneas anteriores toda una gama muy variada. El interés primordial por la cultura mexicana no es una preocupación nueva de los ateneístas. La generación de El Renacimiento se había propuesto seriamente el estudio de lo mexicano. Con respecto a las literaturas francesa y española, y a la cultura latina, las generaciones del último tercio del siglo XIX también las habían estudiado; quizá la literatura inglesa había sido la menos favorecida. El aspecto más relevante, a mi parecer, es la preocupación de los miembros

del Ateneo por el aspecto filosófico y global de la cultura, además del interés en la crítica metódica, tanto en la filosofía como en la literatura. Por su formación y su constancia, los ateneístas incursionaron en el terreno de la cultura con un profundo sentido de austeridad y precisión. Ya ellos no son los "románticos decadentistas" de las generaciones anteriores, su aproximación a las humanidades es más erudita y rigurosa, en fin, más académica. Como bien dice Martínez los escritores del Ateneo pasaron "de la bohemia al gabinete de estudio". (2)

Basten unos cuantos nombres para darnos cuenta de la importancia de este grupo: Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), José Vasconcelos (1882-1959), Alfonso Reyes (1889-1970), Antonio Caso (1883-1946), Enrique González Martínez (1871-1952), Julio Torri (1889-1970). En verdad, esta generación de espíritu filosófico, al decir Henríquez Ureña, ha sido una de las más valiosas para el desarrollo de la cultura mexicana de este siglo, a pesar de ser olvidada muchas veces. Sus valores propios y su indudable influencia en gran cantidad de destacados escritores mexicanos hacen que este Ateneo ocupe un lugar primordial en las humanidades mexicanas. Desgraciadamente, la inestabilidad del país hizo que se desintegrara el grupo tempranamente.

Un miembro del Ateneo, González Martínez y Ramón López Velarde (1882-1921) fueron dos voces poéticas importantes de aquellos años. La espiritualidad y el antimodernismo de González Martínez ("Tuércele el cuello al cisne") y la intimidad y la tristeza provinciana de López Velarde, moderno sondeador del lenguaje, constituyeron los cantos-guías de un período de movimiento entre el modernismo y la vanguardia.

No hay que olvidar tampoco a otros dos magníficos poetas, tan distintos, pero de una misma calidad: Tablada y Reyes.

El primero, a últimas fechas plenamente valorado y mucho de ello gracias a Paz, pasa de su obra modernista a sus últimos poemas, muy cercana a la vanguardia francesa (Apollinaire); y Don Alfonso, lúcido y pródigo, enciclopédico y sencillo, por desgracia exilado en España durante aquellos días.

Otra generación importante fue la de 1915 o la de los llamados "siete sabios". Intelectuales como Alfonso Caso (1896-1970), Vicente Lombardo Toledano (1894-1968), Antonio Castro Leal (1896) y otros, de los cuales únicamente el último permanecería en el terreno puramente literario, pertenecieron a ese grupo. Contemporáneos de ellos fueron Francisco Monterde (1894), Julio Jiménez Rueda (1896-1960) y Manuel Toussaint (1890-1955).

Toda una época que, a pesar de la revolución, produjo humanistas de primera línea y tuvo como medios de expresión revistas como: Nosotros (1912-1914, de los ateneístas), y Pegaso (1917, González Martínez, López Velarde, Rebolledo, Toussaint, el joven Torres Bodet); además de la posterior serie de Cuadernos de Cultura de Agustín Loera y Chávez y Julio Torri.

La generación del Ateneo y algunos grandes poetas de los años diez -en particular Ramón López Velarde-, aparte de su valor propio ya como eruditos, ya como poetas, desarrollaron también una importante labor en el plano educativo. En aquellos años frecuentaban la Escuela Nacional Preparatoria recientemente abierta de nuevo, varios jóvenes con aspiraciones humanísticas. Entre ellos mencionamos a Octavio G. Barrera (1897-1964), Carlos Pellicer (1899-1977), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Enrique González Rojo (1899-1939), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1977), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Jorge Cuesta (1903-1942), Salvador Novo (1904-1974) y Gilberto Owen (1905-1952). (3) Todos ellos recibieron los sabios consejos e incluso la protección de los maestros ateneístas como: Perdo Henríquez Ureña, José Vasconcelos y Enrique González Martínez, entre otros.

Este grupo denominado "Contemporáneos", nombre derivado de la revista que años más tarde harían juntos, compartió des-

de la juventud una notable afición literaria y en particular, poética. Todos ellos, al través de los años, escribirían poesía.

El crítico norteamericano Merlin H. Forster ha dedicado un buen número de páginas al estudio de este grupo de escritores. El propone como marco temporal el período comprendido entre los años 1921 y 1932, ayudándose por el rastreo de las colaboraciones en las revistas literarias (desde México Moderno, hasta Examen) y de las actividades culturales realizadas en equipo. Además propone una subdivisión en tres subgrupos, de acuerdo a las fechas de nacimiento y a las respectivas relaciones de amistad. El primer subgrupo estaría formado por: Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet (nacidos entre 1899 y 1902); en el segundo estarían: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo (1903 y 1904), ambos amigos de los anteriores; y finalmente Jorge Cuesta y Gilberto Owen (1903-1905), los "descubrimientos" de Villaurrutia.

Una de sus afirmaciones centrales y categóricas es la siguiente:

el grupo difícilmente puede considerarse como toda una tendencia literaria o una "generación" amplia; forzosamente un círculo reducido de amigos que entre los años 1920 y 1932 colaboraron en una serie de

trabajos literarios. (4)

Aceptemos de principio el marco temporal, con las consabidas precauciones en cuanto a la exactitud de las fechas, y las relaciones de amistad y su consiguiente impulso para el trabajo en grupo. En cuanto a no considerar al grupo como generación y, más aún, como una tendencia literaria, difiero del punto de vista de Forster. Los denominados "Contemporáneos", por su edad, corresponden a una misma generación (nacieron alrededor de 1900) y además compartieron una serie de intereses intelectuales y escribieron poesía en la que se pueden ver varios puntos en común. Indudablemente pertenecer a una generación no implica identidad de los participantes: la poesía de Villaurrutia no es la misma que la de Gorostiza; sin embargo, pertenecen a una misma época literaria. Creo, de acuerdo con Manuel Durán (5), que el grupo tuvo las siguientes inquietudes o tendencias comunes, compartidas en cierto momento o en épocas diversas:

1) Las canciones populares, el lenguaje directo y poético del poema. (Metros populares en romances y canciones; por ej., los poemas de Pellicer y Canciones para cantar en las barcas de Gorostiza)

2) El barroco. La presencia del misterio y la muerte. (Revalorización del Primero Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz; influencia de esta corriente sobre Gorostiza, Villaurrutia, Pellicer).

3) Polémica sobre la "Poesía pura". (Intereses en Góngora, Mallarmé, Valéry, Guillén).

4) Atención por el subconsciente, los sueños, la introspección, el misterio, la magia; en fin, el surrealismo. (Ortiz de Montellano, Villaurrutia, Owen, Gorostiza, Pellicer).

5) Experimentalismo en la novela, el teatro y la poesía. (Owen, Villaurrutia y Novo).

Estas preocupaciones artísticas determinan lo que llamaré una concepción artística que los reúne como generación.

Se antoja imprescindible mencionar los vehículos que permitieron la expresión de este "grupo de forajidos" como lo llamó Jorge Cuesta.

De las primeras revistas literarias en las que participaron algunos miembros de los "Contemporáneos" vale la pena citar: Gladios (1916), hecha por Luis Enrique Erro y Carlos Pellicer y de la que únicamente se publicaron dos números; Pegaso (1917) hecha por González Martínez, uno de los protectores de la generación y en la que ya Torres Bodet colaboraba; San-ev-ank (1918), de mayor duración, quince números, en la que participa-

ron: Pellicer, Barreda, Ortiz de Montellano, Gorostiza, Torres Bodet y González Rojo; México Moderno (1920-1923), dirigida por González Martínez, publicación que tuvo como redactores de las secciones de Letras Francesas y de reseñas de libros a Torres Bodet y a Gorostiza respectivamente; El Maestro (1921-1923), estimulada por Vasconcelos y contó entre sus colaboradores a Gorostiza, Torres Bodet y Pellicer; La Falange (1922-1923), sin ninguna relación con la posterior Falange Española, tuvo colaboraciones de Torres Bodet, Ortiz de Montellano, Villaurutia, González Rojo, Owen y Novo; Antena (1924) publicó escritos de Torres Bodet, Cuesta, Novo, Villaurrutia, González Rojo, Gorostiza, Pellicer, Ortiz de Montellano, Owen; Ulises (1927-1928), editada por Villaurrutia y Novo, tuvo como colaboradores a Cuesta Owen, Pellicer, Torres Bodet.

Todas las publicaciones anteriores, de interés por sí mismas, son la preparación de la revista Contemporáneos que, a mi modo de ver, es la revista más importante en el terreno literario mexicano desde la Revista Moderna. En la anterior enumeración de revistas, hay diversos niveles: la revista Gladios, juvenil y poco consistente, se distingue de, por ejemplo, México Moderno, que contó con la participación de diversas generaciones y tuvo una mayor unidad y profundidad en sus colabora-

ciones. Sin embargo, es necesario enunciar todas estas publicaciones para poder mostrar la paulatina evolución de la generación de los "Contemporáneos" que lograría su mayor acierto con la publicación de la revista del mismo nombre. Esta etapa de participación en tantas revistas literarias constituyó un periodo formativo y de gestación del grupo y, sin lugar a dudas, de cada uno de sus miembros.

La revista Contemporáneos fue publicada por primera vez en el mes de junio de 1928. Los responsables de su fundación fueron, en primer término, Torres Bodet, González Rojo y Ortiz de Montellano. Otros "Contemporáneos" también colaboraron desde el principio: Gorostiza sugirió el título de la revista, Villaurrutia y Novo estuvieron muy al tanto de la publicación.

La revista acusa algunas claras influencias, tanto en su formato como en su contenido, de publicaciones como: la Revista de Occidente de Ortega y Gasset, modelo refinado y benéfico; la Nouvelle Revue Française; y la revista Avance (1927-1930), publicación cubana que reunió a lo mejor de su época.

Una característica notable de Contemporáneos fue su claro deseo de recuperar y ampliar el internacionalismo de publicaciones anteriores ( por ejemplo, la Revista Azul y la Revista Moderna ). La publicación de la literatura francesa de

aquellos días (Valéry, Gide, Cocteau, Saint-John Perse, Supervielle, Maurois), de la generación española de poetas del 27 ( Fábula de Equis y Zeda de Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre), de la poesía norteamericana ( Eliot, Lanston Hughes ), son ejemplos de la preocupación de mirar hacia el extranjero. Este internacionalismo ha sido en más de una ocasión censurado, puesto en oposición a una literatura puramente nacionalista y si se quiere regionalista. Creo que esta censura no tiene sentido, pues los "Contemporáneos" logran en un par de años situar la literatura mexicana cerca de las corrientes literarias extranjeras y asimilar una serie de influencias que a la postre han sido benéficas. ( Ejemplos: la poesía de Gorostiza, Owen y Villaurrutia, entre otros.)

Por otra parte, los "Contemporáneos" no fueron un grupo de "extranjerizantes" peyorativamente hablando. No creo que una revista que publica textos sobre Diego Rivera, ensayos de Samuel Ramos ( primicias de lo que más tarde sería El perfil del hombre y la cultura en México ) y La Malhora de Mariano Azuela, rechace o subestime la cultura mexicana.

Contemporáneos cumple una laudable función en el desarrollo de la literatura y, más aún, de la cultura mexicana de este siglo. Su proceso de encuentro temporal y de la asimilación

de las culturas europea y norteamericana unido a la tradición cultural mexicana dan por resultado un paso decisivo en el avance de las humanidades en el país. Dentro del aspecto poético, Octavio Paz y Alf Chumacero son deudores, cada uno de diversa manera, de los logros de esta generación abierta y sin restricciones a toda buena literatura.

Otra de las características de la revista Contemporáneos ( y consecuentemente del grupo ), que ha sido en más de una ocasión censurada, es su carácter apolítico, o para ser más precisos "no comprometido".

José Luis Martínez, a pesar de dedicar bellas páginas de elogio a la labor cultural, y sobre todo poética, del grupo, no deja de escribir una afirmación contundente:

durante los años de su acción como grupo, vivieron voluntariamente extraños a la realidad de su tiempo y de su patria. (6)

Raúl Leiva les acusa:

su falta de preocupación de orden social, su desgaño o total inhabilidad para ligarse a su pueblo y tratar de iluminar desde los planos fundamentales de la poesía el destino de la colectividad. (7)

Andrés Henestrosa y Emilio Uribe Romano también censuraron la actitud político-social de estos escritores. (8)

En realidad este grupo no fue ni "regionalista" ni "comprometido". Ahora bien, el afirmar un alejamiento de las tradiciones culturales mexicanas no resulta cierto, anteriormente se dieron ejemplo de lo contrario. Con respecto a su "compromiso", es claro que los "Contemporáneos" no compartieron ideales revolucionarios y menos marxistas; sí tuvieron un carácter político definido pues participaron, desde su juventud, en diversos cargos oficiales en el gobierno. En particular, algunos como Torres Bodet y Pellicer trabajaron al lado de Vasconcelos en su labor de impulso a la educación en México. De acuerdo que en la poesía de los "Contemporáneos" no haya un predominio de cuestiones sociales o políticas y que tienda hacia un refinamiento y pureza estética. Su poesía es el resultado de una formación rigurosa y erudita que llega a un punto elevado y exige mucho estudio y reflexión; y desde luego que es más artificiosa e individual que social.

Vale la pena mencionar que los "Contemporáneos" tuvieron varios protectores que les ayudaron en su desarrollo literario, tanto personal como colectivamente. Ya se ha recordado la ayuda ofrecida por González Martínez, Henríquez Ureña, Vasconcelos y Antonio Caso. Como editores de la revista Contemporáneos es inevitable mencionar la ayuda, más amistosa y económica que

literaria, recibida por parte de Bernardo Gastélum, funcionario de alto rango de la Secretaria de Salubridad y Asistencia y posteriormente el patrocinio de Genaro Estrada. Estas ayudas económicas permitieron que se publicara una revista de fina impresión que duró varios años ( junio de 1928 - diciembre de 1931).

Contemporáneos fue una revista de reducido tiraje ( como la mayoría de las revistas literarias ), pero de mucha calidad. Su aparición fue muy oportuna, pues revivió con originalidad una categoría y un estilo agotados años atrás ( Revista Azul, Revista Moderna ). Su importancia como mera publicación es innegable, pero, por otra parte, resulta un magnífico indicador de la evolución de los "contemporáneos" que participaron en su realización. Para éstos, representó el punto límite de trabajo en equipo, el paso de la "soledad creadora" a la solidaridad. La amistad, primero juvenil y en las aulas, luego vinculada a sus empleos oficiales en el gobierno, los hizo madurar y llegar hasta coincidir en más de una cuestión de carácter estético literario.

Contemporáneos dejó de publicarse en el último mes de 1931, pero en el lapso de tiempo que salió al público llevó a cabo una labor cultural asombrosa. Su desaparición se debió a razones de tipo económico, derivadas de la pérdida del apoyo

oficial. Los miembros del grupo se dispersaron y muchos de ellos fueron a cumplir misiones diplomáticas al extranjero. Años después, algunos miembros de esta generación -entre otros: Villarrutia, Barreda- participarían en otra importante publicación que tuvo un eco de Contemporáneos: El hijo pródigo. Revista que los congregaría a nuevas generaciones de escritores como las de Taller y Tierra Nueva (Paz, Chumacero, Martínez).

Finalmente quisiera terminar esta sección con un breve juicio de Ermilio Abreu Gómez acerca de los "Contemporáneos:

Todos eran gente seria y apegada al trabajo metódico. Nada improvisaban; todo lo querían sacar del estudio y la imitación. (9)

"Oh inteligencia, soledad en llamas"

José Gorostiza es uno de los miembros de mayor profundidad y relevancia de su generación. Nació en la ciudad de Villahermosa, Tabasco, el 10 de noviembre de 1901. Vino a la ciudad de México, donde ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria y se recibió de Bachiller en Letras en 1920. Dedicó sus años de vida tanto a la soledad de la poesía como a una brillante carrera pública en el Servicio Diplomático Mexicano. Fue canciller de primera en Londres (1927) y representó a México sucesivamente en diversas conferencias internacionales en Holanda, Roma, Guatemala, La Habana, Florencia, París y finalmente en la ONU. Ocupó los cargos de subsecretario y secretario (1964) del Ministerio de Relaciones Exteriores. También fue catedrático de Literatura Mexicana en la UNAM (1929) y de Historia Moderna en la Escuela Nacional de Maestros (1932). Además fue Jefe del Departamento de Bellas Artes (1932) y Director de la Comisión Nacional de Energía Nuclear (1965-1970). Por su desempeño en el terreno diplomático recibió diversas condecoraciones; sus méritos como poeta le permitieron ingresar, en calidad de Miembro de Número, a la Academia Mexicana de la Lengua (1955) y recibir el Premio Nacional de Letras (1968). Murió en la ciudad

de México en el año de 1973.

Estos breves datos biográficos no revelan, en cierta medida, la vida de Gorostiza: su tenaz labor en el servicio diplomático y el reconocimiento público a su calidad de escritor. Para ampliar la imagen de su persona, quisiera citar un par de semblanzas hechas por dos de sus contemporáneos.

Octavio G. Barreda lo describe de la siguiente manera:

Una gran figura. Inteligencia agudísima. El mejor cirujano poético que ha conocido. Si se lo hubiera propuesto, sería hoy nuestro mejor crítico literario. (Sus escasas notas bibliográficas son excelentes). Su poder de análisis y su capacidad de síntesis eran formidables. Le teníamos pavor a su lucidez y a su implacable capacidad dialéctica. Nunca se sintió compañero de sus compañeros, de los "Contemporáneos": veía sus fallas, y se las decía. Era tan temible, insobornable: muy poco diplomático.

Quizá su propia inteligencia lo volvió perezoso. Sus amigos -sobre todo Villaurrutia- le madrugaban. Les leía sus textos, y al día siguiente sus amigos le enseñaban textitos en que industrializaban sus hallazgos. Es muy terco en su comportamiento. El 15 de noviembre de 1939, pocos días después de aparecido el libro, escribí sobre su Muerte sin fin: "Aquí tenemos el intento más serio y ambicioso que se haya hecho en los últimos años. No creo que exista en nuestra lengua, por ahora, nada semejante a este poema". (10)

Por su parte, Jaime Torres Bodet nos dice:

Nadie más lucido y más preciso. Nadie mejor enterado y más coherente. Nadie más sagaz y comprensivo (...) armonioso en la expresión del tránsito de la

Vida, y profundo en la comprensión patética de la muerte (...) incansable en su egregio anhelo de perfección (...) (tuvo) la voluntad de encontrarse y de realizarse en la plenitud esencial de la poesía (...). Cuando halló por fin su verdad, recóndita y decisiva, se consagró a contemplar con serenidad a los jóvenes que buscaban, como él, sin pausa su propio símbolo. Callar, a partir de entonces representó -para su conciencia- una forma de estimular a quienes lo admiraban y de guiar a quienes más claramente lo comprendían (11)

CAPITULO I

"Un tumbo inmarcesible"

(Desviaciones hacia el poema extenso)

La literatura se convierte en materia de análisis cuando es observada desde un plano superior. En este momento los teóricos y críticos del quehacer literario se enfrentan a diversas dificultades en la precisión de sus características. En nuestra tradición occidental, el estudio de la teoría literaria se remonta a la Poética de Aristóteles y llega hasta las más recientes aportaciones estructuralistas. Además, hay una variedad de posibilidades de encuadre: históricas, antropológicas, filosóficas, sociológicas, psicológicas, lingüísticas. Todas son, en diversas medidas, interesantes y pueden llegar a resultados reveladores. Un punto común y central puede ser el considerarla una forma de expresión artística de ideas y sensaciones por medio de un esmerado empleo del lenguaje. El hacer esta afirmación, tan breve y simple, implica ya el inicio de una polémica sobre las formas de expresión artística, lo expresado por estas formas y el medio utilizado. El

cine o la música, entre otras artes, también son medios de expresión artística de cuestiones humanas y con sus respectivos lenguajes, en mayor o menor medida, relacionados con la escritura. ¿Pero qué es la escritura? Un nuevo término por puntualizar... Por otra parte, ¿Qué es un esmerado empleo del <sup>(1)</sup> lenguaje? Lo estimo como una forma de exigencia para un texto que pretende ser literario; un criterio para dirimir entre cualquier concatenación de palabras y una obra de arte. ¿Qué es una obra de arte?... Cuán complicada se ha tornado la situación, se ha desatado una reacción en cadena derivada de una simple frase. El proyecto, en realidad ambicioso y de enorme atracción, paga un precio muy alto.

Demos un rodeo y veamos el resultado de quebrar a la literatura. Hay tradicionalmente diferentes divisiones genéricas; por ejemplo, una de ellas sería: poesía o prosa. ¿El "o" es exclusivo? La respuesta es no. Pensemos en las mezclas posibles: prosa poética y poesía prosaica expresada en el poema en prosa. Los ejemplos están a flor de piel en la literatura francesa desde el siglo XIX: de Aloysius Bertrand (Gaspard de la nuit) a Baudelaire (Le spleen de Paris) y Rimbaud (Un saison en enfer y Les Illuminations). En nuestro siglo Gide, Jammes, Claudel, Breton o Saint-John Perse han sido los

seguidores de esta, ya centenaria, tradición.

El punto es que los géneros se interceptan, se traslapan, en fin, se mezclan. Esto implica que las subdivisiones -en particular la anterior- tenga sólo en algunos casos validez, en particular, cuando las obras por clasificar se agrupan en los extremos de este "espectro" literario. Aclaremos un poco más este aspecto "espectral". Pensemos en un aspecto tan accesible a cualquiera como es el caso de la edad. ¿Cuándo un hombre deja de ser joven y se convierte en viejo? La pregunta se responde fácilmente cuando se toman ejemplos extremos: el Rimbaud de Une saison en enfer o el Rubinstein de nuestros días; pero en otros muchos casos intermedios la respuesta no es sencilla.

Volviendo a la cuestión prosa-poesía vemos que en el momento en que la poesía abandonó la versificación se establece más claramente esta mezcla. En la actualidad, al referirnos a un poema, ya no exigimos, necesariamente, que sea un conjunto de versos con metro y rima; puede ser un texto en prosa o un texto en el que las palabras se encuentren dispersas (clara secuela derivada de Un coup de dés). Por otra parte, pensemos en las lecturas "poéticas" de las novelas contemporáneas (Ulises), en las que tenemos otro claro ejemplo de

esta mezcla.

Tomemos una nueva desviación. Otra tradicional clasificación posible de la literatura es la que considera las categorías lírica, épica y dramática. Platón y Diómedes, Goethe y Jean Paul, Jakobson y Staiger han considerado estas tres categorías como las formas fundamentales de la literatura. Ya Diómedes, sistematizando a Platón, hace las siguientes relaciones: a la lírica la asocia con la voz del autor; al drama con la de los personajes; y a la épica con la de los personajes y del autor.

Goethe, al hablar de la poesía, afirma lo siguiente:

Sólo hay tres formas naturales auténticas de la poesía: la que cuenta claramente, la de la emoción exaltada y la que se preocupa por lo subjetivo: epopeya, poesía lírica y drama. (2)

Todorov, interpretando a Goethe, efectúa la siguiente relación: yo con la poesía lírica; tú con el drama; y él con la epopeya. Jakobson amplía temporalmente las relaciones:

el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica son la primera persona y el tiempo presente, mientras que los de la epopeya son la tercera persona y el tiempo pasado. (3)

Abundando en esta correspondencia -ya postulada con

anterioridad por Jean Paul-, Staiger agrega la relación dramática-futuro. Otras características que afirma son las siguientes correspondencias: conmoción-Lírica, visión de conjunto-épica y tensión-dramática.

En resumen: diversos teóricos de la literatura han coincidido en establecer clases de relaciones con respecto a los tres tipos o géneros (lírica, épica. drama) de la literatura.

- 1) relación pronominal: yo-lírica, tú-drama y él-épica.
- 2) relación temporal: presente-lírica, pasado-épica y futuro-drama.
- 3) relación expresiva: conmoción-lírica. visión de conjunto-épica y tensión-drama.

Detengamos momentáneamente estas clasificaciones teóricas de la literatura y dispongámonos a dar una ojeada a un importante sub-género literario: el poema extenso.

Desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, el poema extenso ha sido una privilegiada forma literaria. Los poemas homéricos o el Periphyseos; De rerum natura; el Poema del Mio Cid; la Chanson de Roland; la Divina Comedia; The Lost Paradise; Las Soledades; La Araucana; el Fausto son, entre

otros, algunos ejemplos notables de poemas extensos.

De la simple enumeración, uno se puede percatar de las diferencias de estos poemas entre sí. Intentar una clasificación de estos poemas no es una tarea fácil; sin embargo, tradicionalmente y quizás debido a necesidades didácticas, los teóricos y críticos de la literatura los han clasificado de esta manera: los poemas homéricos o el Cid son épicos, Las Soledades son un poema lírico y Fausto una obra dramática; por otra parte, y a diversos niveles, los poemas de Parménides, Lucrecio, Dante y Goethe han sido considerados filosóficos.

Los poemas de estos cuatro autores son, en gran medida, distintos; sin embargo, como dice Santayana con respecto a los tres últimos:

Indeed, the diversity of these three poets passes if I may use the Hegelian dialect, into a unity of a higher kind. Each is typical of an age. Taken together they sum up all European philosophy. (4)

Posteriormente, establece el Naturalismo de Lucrecio, el Supernaturalismo de Dante y el Romanticismo de Goethe.

Una posible gradación literaria sería la siguiente: el poema de Parménides como filosofía en verso; la conciliación de la filosofía atómica de Epicuro con los magníficos hexáme-

tros latinos en De rerum natura; y, por último, el Fausto y la Commedia, dos enormes monumentos literarios.

Un hecho de singular importancia es que la aparición de los poemas antes mencionados coincide con momentos cruciales en la Historia de la Cultura. Algunos se refieren a una época primaria y al establecimiento de una civilización: los poemas homéricos se anteponen al esplendor griego; el Poema del Mio Cid y La Chanson de Roland y La Commedia son el brote de las nuevas lenguas romances (español, francés y toscano, éste como precursor del italiano), y por ende del cambio de civilización; La Araucana, que también coincide con el principio del cambio de una civilización, en este caso de la indígena a la hispanoamericana.

Otros, insertados en épocas de esplendor cultural como Las Soledades o el Fausto (Siglo de Oro y Clasicismo, éste entendido como el punto más alto de la literatura alemana) son indicadores y ejemplos del género en momentos de brillantez literaria.

Pero pensemos en el siglo XX. ¿Hay poemas extensos de gran importancia en nuestros días? Creo que la respuesta es sí. Con el riesgo de hablar de obras literarias cercanas temporalmente y que el tiempo no ha cribado y seleccionado, se

pueden mencionar poemas como:

-Un coup de dés (1897)

-La prose du transiberian et

de la petite Jehanne de France

(1913)

-La jeune parque (1917)

-Le cimetièrè marin (1920)

-The Waste Land (1922)

-Las Soledades (1613) (1927)

-Anabase (1924) (poema en prosa)

-Altazor (1931)

-Muerte sin fin (1939)

-Primero sueño (1692) (1951)

-Piedra de sol (1955)

De inmediato, quisiera aclarar algunos detalles con respecto a esta selección. En primer lugar, se podrá observar que los poemas escogidos aparecieron publicados entre 1897 y 1955. Esto me permite tener un poco más de "distancia crítica" que si hablara de los publicados en años más recientes. En segundo lugar, es indudable que la selección no es completa al nivel de la literatura mundial: hay un predominio de poemas franceses (5) y de otras literaturas sólo aparecen: dos mexicanos un

chileno, y un norteamericano; sin embargo, creo que ninguno de los mencionados está de más, pues su calidad es, hasta hoy en día, innegable. Además, la selección es variada y, en buena medida, representativa. Por último, a un lado de la lista de poemas actuales se han dispuesto: Las Soledades y el Primero Sueño, dos grandes poemas barrocos del siglo XVII. Estos poemas fueron "descubiertos" en nuestro siglo y su importancia fue decisiva para las letras contemporáneas en lengua española. Alfonso Reyes y los miembros agrupados bajo el emblema de la "Generación del 27" rescatan a un Góngora mal comprendido, en quien se confundía lo obscuro con lo difícil. Dámaso Alonso promueve la reivindicación de las supuestas obras oscuras de Góngora: Las Soledades y el Polifemo. Sus trabajos tuvieron eco en México, pues a partir de los estudios de Abreu Gómez (1928) y de las precisas interpretaciones de Alfonso Méndez Plancarte se consolidó, en 1951, el Primero Sueño como una obra cumbre del quehacer poético. El incluir los poemas de Góngora y de Sor Juana en la selección de poemas extensos del siglo XX implica responder a la siguiente pregunta: ¿Qué relación existe entre los poemas extensos de este siglo y los de siglos anteriores?

Antes de responder a esta pregunta, me permitiré hacer

una pequeña digresión de carácter teórico que nos ayudará a es  
tablecer algunos criterios de juicio para el análisis del poe-  
ma extenso.

Una de las opiniones teórico-críticas acerca del poe-  
ma extenso que ha suscitado interesantes polémicas durante más  
de cien años ha sido la ofrecida por Edgar Allan Poe en sus  
dos breves y magníficos ensayos La filosofía de la composición  
(5)  
y El principio poético. En el primero de estos ensayos. Poe  
expone, paso a paso, la forma y método de concebir y realizar  
sus obras literarias; ejemplifica ese modus operandi con su  
poema The Raven. Sin embargo. cuando uno lee el ensayo se pre  
gunta si Poe concibió el poema de manera en que lo expone o  
si, en realidad, esa bella exposición no será, más bien, la  
manera en que él pretende convencernos y convencerse a sí mis-  
mo que lo escribió.

Pero dejemos de lado esta conjetura y pasemos a revi-  
sar algunas de sus ideas de mayor importancia. En primer tér-  
mino, Poe nos dice que la fuerza de un poema reside en la pre  
sentación de un texto que produzca en el lector un único efec-  
to, preparado y desarrollado hasta alcanzar una culminación o  
punto clímax en la conclusión del poema. Este efecto además

deberá ser novedoso y penetrante. Una vez establecida esta base, el autor se encamina a revisar la relación que se presenta entre la extensión de la obra literaria (en particular el poema) y su unidad:

Si una obra literaria es demasiado larga para ser leída de una sola vez, preciso es resignarse a perder el importantísimo efecto que se deriva de la unidad de impresión, ya que si la lectura se hace en dos veces, las actividades mundanas interfieren destruyendo al punto toda totalidad. Pero dado que, ceteris paribus, ningún poeta puede permitirse perder nada que sirva para apoyar su designio, queda por ver si en la extensión hay alguna ventaja que compense la pérdida de unidad que le es intrínseca. Mi respuesta es negativa. Lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. No hay necesidad de demostrar que un poema sólo es tal en la medida en que excita intensamente el alma al elevarla, y una razón psicológica hace que toda excitación intensa sea breve. De aquí que la mitad, por lo menos, del Lost Paradise sea esencialmente prosa -una serie de excitaciones poéticas alternadas, inevitablemente, con depresiones correspondientes-, y el total se ve privado, por su gran extensión, de ese importantísimo elemento artístico que es la totalidad o unidad de efecto. (6)

Podemos observar que en unas cuantas líneas, Poe ha precisado varias cuestiones interesantes: La extensión de la obra y su pérdida de unidad; el poema extenso como suma de breves poemas o efectos poéticos; su criterio para la determina-

ción de un poema en cuanto a su efecto psicológico en el lector; y, finalmente, la ejemplificación de los conceptos anteriores con The Lost Paradise.  
(7)

Antes de pasar a comentar estos conceptos, vale la pena citar un par de afirmaciones que Poe hace ahora en El principio poético. La primera reviste un carácter notablemente categórico:

Sostengo que no existe poema extenso. Afirmo que la expresión "poema extenso" no es más que una tradición de términos. ( )

A continuación elabora un argumento no muy lejano de una forma silogística:

El valor del poema se halla en relación con el estímulo sublime que produce.  
Pero todas las excitaciones son, por necesidad física, efímeras.  
El grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa. (9)

Como se podrá observar con facilidad, las citas de La filosofía de la composición y El principio poético dicen, esencialmente, lo mismo. Sin embargo, copió esta esta última argumentación por su brevedad y precisión y, además, porque refleja, en buena medida, el carácter analítico y lógico de

Poe, que en más de una ocasión aparece en su obra crítica e in  
(10)  
clusive en su narrativa de creación.

Eliot polemiza con Poe de la siguiente forma:

Lo que hemos de tener presente es que él (Poe) era incapaz de escribir un poema largo. Sólo podía con  
cebir un poema como un simple efecto único (11): para él, la totalidad de un poema debe responder a un estado anímico. Sin embargo, lo cierto es que en un poema de cierta extensión caben diversas mo  
dalidades emotivas, porque una diversidad de ellas exige un cierto número de temas o asuntos distintos. los cuales pueden estar relacionados entre sí o pueden guardar relación en la imaginación del po  
eta. Esas partes pueden formar un todo que es algo más que la suma de las partes; de manera que el deleite que nos produce leer una cualquiera de las partes se intensifica al abarcar la totalidad. Se sigue también de ello que en un poema largo tal vez se hayan proyectado deliberadamente que unas partes sean menos "poéticas" que otras; esos pasa  
jes tal vez no resplandezcan al extraerlos de su contexto, pero pueden tener como fin poner de relieve, por contraste, la significación de otras partes y amalgamarlas en un conjunto con mayor sig  
nificado que cualquiera de las partes. (12)

De hecho, Eliot responde en estas breves líneas a las afirmaciones de Poe. En realidad un poema extenso no expresa un simple efecto único. Es obvio que por su extensión se pres  
ta para la expresión de diversos efectos y, en realidad, así es. La argumentación de Poe es correcta si aceptamos que el poema deba de ofrecer un único efecto. pero si uno rechaza o

permite la posibilidad de diversos efectos (para seguir utilizando su terminología), no es posible negar la validez de un poema extenso.

Por otra parte, considerando la salida de Poe al afirmar que el poema extenso es una serie de poemas breves. creo que nuevamente Eliot tiene la razón: el todo es algo más que la suma de las partes. Cuantitativamente hablando, el todo (poema extenso) es la suma de sus partes (poemas breves), pero en el aspecto cualitativo la igualdad no coincide necesariamente. Es difícil (por no decir imposible) medir con exactitud la cualidad.

Además, la pretendida intensidad poética de diversas partes de un poema extenso no tiene necesariamente que coincidir. Un poema extenso permite la posibilidad de diversos matices que ofrezcan distintas intensidades y, por lo tanto, partes que resalten de una manera especial dentro de la totalidad. Esa alternancia de intensidad, que no es necesariamente una desigualdad en su sentido peyorativo, puede resultar variada y más amplia.

Afin de cuentas, buscando en extremo la conciliación con Poe, un poema extenso podría tener un efecto complejo, constituido en la mezcla de diversos efectos simples y su uni-

dad estaría dada en términos de la diversidad. Dos posibilidades, pues: rechazo categórico o elástica conciliación.

En cuanto a la extensión, ahora con respecto al número de versos, que nos permite distinguir entre un poema extenso y uno que no lo sea, hay que ser categórico de principio: no hay un número preciso que lo delimite. Poe en su Filosofía de la composición afirma que The Raven tiene la cifra ideal de 10 versos. Tomando esta cifra como máximo para un poema, podríamos suponer que un texto de 109 versos o más ya sería un poema extenso y por lo tanto una "contradicción" (según Poe). Creo prescindible sacar la regla y medir con tanta precisión.

A decir verdad, la precisión de la longitud de un poema extenso es bastante imprecisa y en este nuevo "espectro", como en el anterior caso de poesía y prosa, la claridad se da conforme uno se acerque a los extremos: un soneto es un poema breve y la Iliada es un poema extenso; no así en la parte central.

Podemos ver fácilmente que los poemas extensos del siglo XX enlistados anteriormente son extensos en diversas medidas, pues no es lo mismo The Waste Land que Altazor. Bajo la aceptación tácita de los anteriores poemas vemos que hay categorías de extensión entre ellos mismos.

Aceptemos, pues, este intervalo dentro del "espectro" y tratemos de justificar la selección de estos poemas mostrando algunas características comunes que aclaran un poco el terreno:

- 1) Condensación de la intensidad poética de los autores en un poema de mayor extensión con respecto al resto de su obra.
- 2) El o un punto clímax de la poesía de sus autores.
- 3) Importancia y avance en cada una de sus literaturas (o en la literatura).
- 4) Poesía culta y de carácter conceptual.
- 5) Poesía difícil hasta llegar, a veces, a ser hermética.
- 6) Abundancia de alusiones y referencias.
- 7) Expresión de una completa visión del mundo.

En todos estos poemas se refleja toda una labor con la palabra que se traduce en una madurez poética. Detrás de cualquiera de ellos se ve el trabajo de muchos años. No es extraño que estos poemas sean los más representativos de sus autores. Se ha establecido una identidad tal entre el poema y el poeta que resulta indistinto referirse a uno u otro; en algunos casos el renombre del poema se ha impuesto al del poeta.

La poesía no es de corte popular, por el contrario, hay un predominio de lo culto expresada por un lenguaje difícil y a veces rebuscado; si se quiere en una palabra: hermética. La realidad circundante no es aprehensible inmediatamente y el poema no lo es tampoco. A veces la sintaxis, barroca, desarticulada o llena de rupturas es muy compleja; otras veces, el concepto es de por sí complejo; las más, la complejidad está en ambas cosas. Como recurso o punto medular de esta expresión, las referencias actúan en diversos campos. En ocasiones son simbólicas, en otras mitológicas o eruditas, (Jeune parque, Soledades, The Waste Land).

El carácter conceptual predomina sobre el sensorial; aunque esto no implica de ninguna manera que no exista un trasfondo sensual: piénsese en los momentos de refinada sensualidad de La jeune parque. Las reflexiones son constantes en todos los poemas: el poeta mira y admira a la naturaleza, al mundo físico, las dos versiones: microcosmos o macrocosmos. Persiste ya la exploración del inconsciente, ya la recreación y reflexión sobre el sueño. El poema extenso es un vehículo propicio para el anhelo de conocimiento del poeta; descubrir y descubrirse. Ese acto nos ofrece su concepción del mundo, la cosmovisión que intenta explicar el movimiento que lo rodea;

el mundo que lo cubre y lo abrume, y del que es partícipe. Sí, y precisamente el poema extenso es la forma más adecuada de expresión de esta amplia visión del mundo.

En este momento es adecuado plantear una pregunta importante: ¿Habrá alguna diferencia entre el poema extenso antiguo y el del siglo XX?

En principio, los temas básicamente se repiten: amor, sueño, conocimiento, muerte. La literatura no es más que un continuo girar alrededor de estos temas. Las diferencias más evidentes se observan en cuanto a la expresión, ya que los poemas extensos actuales mencionados son más breves que los antiguos (Las Soledades y el Primero Sueño sincrónicamente son contemporáneos y de ahí su aparición gloriosa en este siglo) y en el lenguaje, que no puede ser el mismo después de la disgregación mallarmeana y el simultaneísmo de Cendrars.

Sin embargo, una diferencia no tan a flor de piel es aquella que implica a los géneros literarios. Volviendo a lo planteado al inicio de este capítulo, conviene tratar de dirimir la cuestión relativa al género de los poemas del siglo XX que han sido mencionados.

En estos ejemplos no resulta tan sencillo llevar a cabo una clasificación. Y es que precisamente en el siglo XX

nos enfrentamos a una época en la que la mezcla de géneros ha predominado. Ya no podemos afirmar que alguno de los poemas estudiados sea lírico o épico simplemente. En un siglo como el nuestro, la épica no es la misma que en la formación de la sociedad griega o medieval; ni la lírica como en la época del dolce stil nuovo o del romanticismo alemán o inglés. En este siglo son imposibles héroes como Ulises o el Cid, o Werther o el mito de Byron. Un posible héroe actual -aventuro la tesis que quizá peque de romántica- es el intelectual rodeado de libros y heredero de una tradición escrita que busca hacer la suya en aras de la comprensión del mundo que le ha tocado vivir. O quizá sería mejor no decir héroe sino testigo, en cuyo rol también aparece en su obra. Vive y escribe la aventura de su conciencia bajo el predominio de su subjetividad. La (13) épica se convierte en interior, subjetiva, de la conciencia; es una búsqueda de conocimiento en un tono cercano a la meditación filosófica. Epica y lírica se mezclan en una simbiosis que en más de una ocasión revelan un tinte trágico.

## CAPITULO II

### "Nutre de esbeltez a la mirada"

El revisar la crítica que se ha escrito sobre la poesía de José Gorostiza (y principalmente la relativa a Muerte sin fin) resulta una labor tardada, porque el investigador se encuentra ante una enorme cantidad de textos que requieren de una acuciosidad, ya por su localización, ya por su asimilación. Existen, pues, una gran cantidad de escritos que nos ofrecen una amplia gama de opiniones variadas y diversas: desde una breve reseña hasta distintas tesis de considerables extensión, escritos que en más de una ocasión se oponen hasta ser contradictorios.

Gorostiza se ha visto favorecido (a veces lo contrario) por una larga lista de textos críticos desde los años veinte a nuestros días. Ante esta situación, uno se ve obligado actualmente a llevar a cabo alguna selección de material crítico. En las siguientes páginas me referiré a varios artículos, ensayos y tesis que he considerado más significativos y si se quiere ilustrativos, dentro de un enorme arsenal de críticas. Mi criterio de selección, por demás subjetivo y personal, se ha

basado en la riqueza y profundidad. Por último, con respecto al orden de exposición y comentario de los textos, he decidido llevarlo a cabo, en primer término, de acuerdo al género, y a su extensión intensional y, finalmente, después de esta disposición preservaré el orden cronológico de escritura y publicación.

De principio creo conveniente distinguir tres tipos de géneros: reseñas de la aparición de los libros, ensayos (descriptivo y/o interpretativo de la obra, parcial o totalmente) y ensayos extensos o tesis de investigación. No es una coincidencia que esta clasificación se ajuste en cierta medida al orden de publicación, pues es natural que a raíz de la aparición de algún libro lo sigan primero las reseñas, después los ensayos críticos y finalmente las tesis de investigación. Ahora bien, este ciclo ordenado y natural se ve con frecuencia seguido por nuevos ensayos (a veces por un autor que de una reseña pasa a un ensayo, o de alguno que reforma o escribe otro ensayo distinto sobre el tema) y nuevas tesis. Para fines de orden práctico, al mencionar a algún autor que haya escrito varios textos, éstos se comentarán de una buena vez.

1) Reseñas.

Xavier Villaurrutia, a raíz de la aparición de

Canciones para cantar en las barcas, escribe una de las primeras reseñas sobre la poesía de Gorostiza. (1) A éste lo considera un poeta de gran "pureza y deseo de perfección" y "dotado de una cabeza reflexiva, lógica, severa".

Además, Villaurrutia, al referirse a su tipo de poesía, escribe un párrafo que, aparte de su belleza y claridad, emplea una de las imágenes futuras básicas de Gorostiza: (2)

Mejor que la aparente pureza del agua del manantial que se entrega a todas las manos, su hilo de agua pasa, directamente, del filtro a la armoniosa geometría del vaso. Y en cuantas ocasiones la transparente solidez del cristal llega a confundirse con el contenido. (3)

Por su parte, Octavio G. Barreda, recién publicada

Muerte sin fin, escribe lo siguiente:

Muerte sin fin es, evidentemente, un poema de los llamados de "tesis"; y de una tesis, además, filosófica, en la que, sin embargo, el encanto propio de las palabras, la magia de la poesía, de la forma, tiene de por sí tanto o más valor que aquella. Difícil síntesis de lograr, la de la lógica conceptual y la lógica imaginativa: el concepto y la imagen, la lógica y la locura unidas en danza viva de ritmos y pausas ¿Qué otra cosa han hecho Valéry y Eliot, sobre todo? (4)

Otro de los "Contemporáneos", Jorge Cuesta, considera-

do como una de las mentes más lúcidas y adecuadas para el ensayo, y a últimas fechas revalorizado como un excelente poeta, (5) escribió tres reseñas (las dos últimas sobre Muerte sin fin) de gran rigor, que por ello tienden más hacia el ensayo, y que han sido poco estudiadas. En la primera, quizá la más débil debido a la juventud del autor, considera a los poemas de Canciones para cantar en las barcas como poemas de extremada pureza y con una notable cercanía a los "cuentos de hadas". En su segundo texto, indudablemente el mejor, afirma la carencia de unidad de acción y por lo tanto de unidad de género en Muerte sin fin, de lo que desprende la conservación del subtítulo "poesía" del original. Después de hablar de las "imágenes visuales" y de la sensibilidad óptica -como buen científico (químico) que era- nos dice lo siguiente:

La alegoría de Muerte sin fin, que tiene toda su substancia expresiva en un vaso de agua (en el hecho de que un cuerpo líquido esté contenido por un recipiente), lo que se propone es nada menos que demostrar la justicia que asiste a la insatisfacción poética de los ojos. Así, pues, descubre como mundo poético contenido en la figura de que se vale, todo lo que se verifica en una profunda intimidad que los ojos alcanzan a ver. Y descubre un mundo muy distante de la pintura. Se puede decir que se propone lo contrario de lo que antes se proponía el estilo alegórico. Antes la alegoría pintaba, y con ello explicaba, hacía claro su objeto. En la

alegoría del vaso de agua que en Muerte sin fin se desarrolla, la pintura es la que se pinta como misteriosa e inmaterial. (6)

Más adelante veremos lo que Gorostiza menciona en sus Notas de poesía sobre la relación de la pintura y la poesía. (7)

Cuesta pasa, posteriormente, a precisar ciertos detalles sobre el aspecto genérico del poema y su asunto:

Muerte sin fin es una poesía hondamente dramática. Pero su drama es interior y trascendental. Podríamos definir su asunto como los amores de la forma y de la materia, o como los amores del cuerpo y del espíritu, o como los amores de la parte sensible y de la parte ininteligible de la conciencia. Su profundidad mística se presta a diferentes personificaciones. (8)

Y al final redondea su texto afirmando que la unidad de Muerte sin fin es únicamente válida en el sentimiento o la interioridad.

En su último artículo titulado "Una poesía mística" considera que el gran poema de Gorostiza es un "evangelio poético". Y ve la siguiente posibilidad:

Yo recomendaría, de cualquier modo, que a la poesía de Gorostiza se le concediera sin reservas una significación mística. Y que se viera su asunto, su argumento, en una pasión religiosa del alma. (10)

Cuesta estima que existe una filiación entre Muerte sin fin y El cántico espiritual y en el principio de aquel poema ve "la reconciliación de los místicos amantes" que al final llega a convertirse en una exigencia, por parte del alma al amante, de la muerte de Dios.

2) Ensayos.

(11)

Con el texto Muerte sin fin de Octavio Paz aparece realmente el primer ensayo sobre el poema de Gorostiza. Con este ensayo, escrito originalmente como "Introducción" a la segunda edición, publicada en 1952, es colocada la piedra angular de toda la crítica futura de Muerte sin fin. Digo que el texto de Paz es la piedra angular por dos razones: una por su aspecto cronológico y la otra -implicada por la primera- por su decisiva influencia en la crítica posterior. Este texto constituye, dentro de los límites de su extensión, una fuente de gran riqueza de juicios sobre el poema. En él, Paz despliega un profundo conocimiento y una gran afinidad con la obra de Gorostiza -de quien fue gran amigo-. Es asombroso el número y la certeza de tantas importantes afirmaciones que me hacen pensar, sin hacer menos su capacidad interpretativa, de varias conversaciones con el mismo Gorostiza.

Aspectos importantes que son abarcados por el ensayo

serían: el tipo de poesía que es Muerte sin fin, su temporalidad, su ambigüedad, su carácter paradójico, su relación con la caída del hombre en nuestro siglo. Asimismo, ofrece una parte descriptivo-interpretativa del poema.

Discutamos estos aspectos. Considera que la poesía de Gorostiza es "neta y esbelta" y que: "El poema no es sino un minuto enardecido hasta la incandescencia. Su luz no se derrama: ha encontrado su forma". (12) Insiste también en la unidad de Muerte sin fin.

Una de sus afirmaciones que ha suscitado polémicas es la siguiente:

La ambigüedad -gozne sobre el que giran las puertas de todo poema- se expresa en esta poesía (Muerte sin fin) como claridad. (13)

Coincido con Paz; sin embargo, creo que, dado el sentido peyorativo que posee el término "ambigüedad", sería mejor hablar de polisemia, para expresar la posibilidad de diversas facetas o niveles de interpretación.

Siguiendo en la misma línea, Paz, comentando el aspecto temático, nos ofrece otra afirmación también objeto de discusiones:

Los significados de un poema -cuando se trata de un verdadero poema- son múltiples y, acaso, infinitos. De manera semejante a lo que, según Freud, ocurre con los sueños, en cada poema hay diversas capas de signos y sentidos, castillos de ilusiones, forests of mirrors. (14)

Eliminando el término "infinitos", coincido nuevamente y en ello basaré en gran medida mi interpretación de Muerte sin fin.

Antes de seguir comentando las afirmaciones de Paz, insisto en la importancia de éstas, que además de haber servido como caminos para investigaciones y críticas futuras, también, por lo mismo, han desatado diversas polémicas.

En relación al aspecto temporal de la poesía de Gorostiza, Paz nos dice lo siguiente:

es imposible hablar de "evolución": todos sus poemas parecen escritos en un mismo tiempo. O, mejor, fuera del tiempo, en un tiempo que ya no transcurre, que solo es. (15)

Hay que tener cuidado con la interpretación de este párrafo. Es claro que sí hay una evolución (sin comillas) entre la poesía de las Canciones para cantar en las barcas y la de Muerte sin fin. Su precisión y riqueza poéticas llegan a un punto clímax en este último poema. Pero en estas líneas, Paz nos

habla más bien del tiempo interior de los poemas, el reflejado por ellos.

Por otra parte, refiriéndonos ahora al aspecto paradójico, vale la pena citar estas líneas de Paz sobre Muerte sin fin:

Es el poema de la palabra al mismo tiempo que de su destrucción. Himno, es también discurso; canto, es demostración; sátira, es elegía. Canta la muerte de la forma en versos de tal belleza formal que la glorifican. Es un poema filosófico que implica la muerte de la filosofía. Poesía intelectual -en el más alto de los sentidos- proclama el triunfo de lo irracional; vitalista, el de la muerte... Muerte sin fin marca el apogeo de cierto estilo de "poesía pura" y, simultáneamente, es una burla de ese mismo estilo. (16)

A continuación comentaré la exposición descriptivo-interpretativa que Paz hace del poema, pero antes quiero mencionar uno de los temas de Muerte sin fin que él deslinda:

el poema de Gorostiza no es sino una de las versiones modernas de la caída. La caída en sí misma de la conciencia y su Dios. (17)

Esta afirmación es una de las centrales de Paz con respecto a su descripción del poema. Considera que en la primera parte (los cuatro primeros cantos): "asistimos a la creación y a la muerte de Dios" y en la segunda parte: "se repite la mis

ma operación alucinante, solo que ahora no es Dios, sino la criatura, quien se contempla y cae".

Para llegar a estas conclusiones distínque lo que él llama en una parte de su ensayo las "parejas antagónicas": por ejemplo: agua y vaso, substancia y forma, palabra y poema. Y (13) además, ve como Cuesta las bodas de estas parejas.

En el caso de la palabra y el poema, Paz, refiriéndose a los poemas anteriores a Muerte sin fin, hace una afirmación, que, a mi modo de ver, vale también para este poema:

Lo fugitivo e irreplicable constituye el tema del canto: el agua, el tiempo, la palabra misma. En lugar de consumirse en su propio fluir estos elementos aspiran a escapar de la destrucción realizando en una forma: canción, soneto. Así, se precipitan hacia su propia congelación: el agua se vuelve cristal y la palabra, poema. (19)

Creo que la exposición y comentario de este texto no ha sido completa. He procurado seleccionar algunas partes para ofrecer una aproximación y demostrar la importancia para las futuras críticas a la obra de Gorostiza y en particular a Muerte sin fin.

Otro de los críticos que establecen las bases de la crítica sobre la poesía de Gorostiza es Ramón Xirau. En estas

páginas me propongo revisar dos ensayos suyos: "Descarnada  
lección de poesía" y "Muerte sin fin o del poema-objeto". (20)

En su primer ensayo, Xirau presenta su interpretación del poema:

A través de una serie de imágenes continuadas nos dice Gorostiza la zozobra del hombre, la muerte del universo y de Dios y aún sugiere la imposibilidad de la poesía misma. En su poema no sólo el hombre se pone en cuestión, no sólo, forma constante del idealismo, se pone entre paréntesis a las cosas; se duda del poema en un círculo vicioso que es más bien un eterno retorno del ser a la nada, de la palabra al silencio, de la comunicación a la soledad. (21)

Pasa, entonces, a tratar tres aspectos bien definidos: agua y vaso, el universo y el poema.

Primeramente recopila el símbolo del agua de Tales y Heráclito a Homero; de Garcilaso a Machado o Valéry; hasta llegar a Gorostiza, en cuyas Canciones para cantar en las barcas interpreta el agua como fugacidad del tiempo y como parte misma del poeta. En Preludio, "el agua es la imagen del devenir incesante que caracteriza a la vida"; finalmente en Muerte sin fin precisa la aparición del Narciso de "me descubro en la imagen atónita del agua" y lo distingue de aquel del Fragmento de Narciso de Valéry; el primero apesadumbrado, el últi

(22)  
mo, " consciente de su conciencia".

El agua, en Muerte sin fin, es "constreñida por el rigor del vaso que la aclara" y, a partir de esto, Xirau propone como símbolo del vaso a la inteligencia y a la forma. De igual manera que con el agua, busca la tradición del vaso ahora en las Sagradas Escrituras (Lamentaciones) y en la tradición cristiana (San Pablo como "vaso de elección" y María en la Letanía Lauretana). Finalmente ve las relaciones que se dan entre vaso y agua en el poema.

En la sección relativa al universo, afirma que en la parte del poema relativa a la involución hasta la muerte:

Nos encontramos ante el mito del eterno retorno, un eterno retorno sin centro del mundo, sin eje de creencia, sin cosmos que estructure el caos, sin regreso, vuelta a la nada. (23)

Y atribuye este "frenesí de muerte" a que: "El absurdo del hombre y el absurdo de la naturaleza provienen de una  
(24)  
ausencia: la ausencia de Dios".

Xirau se refiere a un último tópico: el poema. Su objeto no es mostrar que Gorostiza "niega la posibilidad de toda poesía y que hace de su propio poema un bellissimo retorno  
(25)  
al silencio, a la nada esencial". Para esto toma ejemplos

de Preludio y de la misma Muerte sin fin.

Por lo que respecta al otro ensayo, "Muerte sin fin o del poema-objeto", el autor nos ofrece otra posible "lectura".

Fundamenta esta tesis con estas palabras:

Cada lector -y el crítico es otro lector- ve en los mundos del poema tanto el mundo que el poema ofrece como el mundo que cada quien tiene en el alma. El poema, uno y el mismo, es también diverso. De ahí que el poema enriquezca nuestra manera de ver la realidad, el paisaje o la naturaleza; de ahí también que cada lectura atenta quiera contribuir a ñadiendo mundo al mundo- con un nuevo vislumbre del poema. (26)

El autor distingue en su texto cinco partes. La primera está a manera de introducción y seguida por cuatro partes en las que sucesivamente se trata la discusión de la temporalidad y las "metáforas centrales" de Muerte sin fin: vaso y agua; el desarrollo variado de éstas; su fracaso que nos lleva a la nada inicial; anulación del mundo y de la palabra; y, finalmente un "montaje" comentado de citas tomadas de las Notas sobre poesía.

Veamos este itinerario. En cuanto a su organización formal, Muerte sin fin "se trata de un poema-río, un poema que crece y progresa con el tiempo", tesis que el autor opone cuando analiza las metáforas y el significado del poema, que "niega la

temporalidad, niega el cambio, se afirma en su permanente ob-  
(27)  
jeto lúcido".

Pasa a considerar las dos metáforas centrales: el agua y el vaso; y las asocia, respectivamente, a lo informe, móvil y vital por una parte y a la forma, esencia e inteligencia. De esto desprende la relación del vaso y el agua; negando la identificación del vaso con el agua, y por ende: "la existencia no alcanza a ser nunca una esencia acabada, plena, hecha y derecha"  
(28)  
cha".

Xirau ahonda en la relación vaso-agua, el vaso le da forma al agua, pero insiste en que el deseo del agua de convertirse en vaso no es más que una "idolatría". El vaso mismo:

se reduce a una mera imagen, una idea humana pasajera y momentánea, una forma de la ilusión. (29)

Se da cuenta, entonces, que se ha "anulado a la divinidad" y que "asistimos a la reducción de todos los seres al no-ser", "hasta la nada inicial", tránsito expresado en los últimos cantos de Muerte sin fin. Esto lo lleva a que "la palabra, anulada por la muerte como por la muerte se ha anulado el mundo, es puro silencio" y llegar a "la imagen de la nada".

Por último, Xirau, sustentándose en las Notas de Goros

tiza concluya que, a pesar del caracter de negación exhibido en el poema, Muerte sin fin es "un poema-milagro: milagro de la permanencia".

Si hacemos una comparación entre los dos ensayos, nos encontramos que esencialmente tocan los mismos aspectos: el vaso y el agua, el universo y el poema. Sin embargo, este último ensayo aborda los temas con mayor profundidad y logra, después de una clara argumentación, una buena síntesis.

En respuesta al Discurso de ingreso a la Academia de Gorostiza, Alfonso Reyes nos hereda un hermoso texto. (30) En ésta, pasa revista a la vida y a la obra poética y en prosa del "contemporáneo". De Muerte sin fin nos obsequia estas maravillosas palabras:

Retorno oterno. El espíritu se materializa. La materia quiere "eterealizarse", como hoy se dice. Y allende la magia y la poesía, se va configurando una segunda naturaleza, tejida de interrogaciones y respuestas, de respuestas e interrogaciones, que se muerden la cola como la serpiente del símbolo. No se la palpa, no se la contempla a través del barro, de las manos o los ojos mortales. Última aspiración de las especies platónicas. sólo cede al rayo de la inteligencia -segura, cruel y hermosa. Gira sobre sí misma la rueda del suceder, que ya fascinó a los pre-socráticos: del fuego al agua, del agua al fuego; y el hombre -haz de temblorosos sentidos- se levanta y quema como una callada llamada llama da inmortal. Ah, pero para merecer el premio defini

tivo, convertido en algo como una estatua de cristal de roca, cuya luminosidad misma ciega y perturba por instantes, la vida se hace muerte sin fin. La substancia, utilizada, se asfixia y perece en la eternidad de la forma. (31)

Reyes comenta la labor del Gorostiza poeta y también con respecto a sus Notas sobre poesía su profunda pluma nos analiza la ambigüedad de la poesía:

porque la virtud de la poesía también está en ese equívoco fecundo mediante el cual provoca otra flor distinta en cada suelo. (32)

A propósito de Muerte sin fin, aunque generalizable a toda la poesía, Reyes nos dice estas palabras que, en mi opinión, resumen aspectos de importancia en la interpretación de la poesía:

La poesía, hecha de palabras, lleva y conlleva a pesar suyo un sentido intelectual directo que le es exclusivo, y que la poesía nunca podrá abandonar, a riesgo de despeñarse en los balbuceos o en las travesuras de la jitanjáfora. Precisamente el esfuerzo del poeta consiste en pasar de ese primer plano intelectual, que ha sido ya modelado por las aplicaciones prácticas del lenguaje, por la operación de las manos, al otro plano de realidades donde ya no se pide nada que nos pueda ser proporcionado mas que por las palabras mismas (y su contenido, claro está). Porque si en la expresión discursiva, por mucho que valga la expresión, ésta es una mera referencia a significados que están fuera de

ella, en la expresión poética el significante y el significado se confunden, como dirían hoy los semánticos. (33)

Raúl Leiva dedica varias páginas a la obra de José Gorostiza. (34)

En su texto nos ofrece una posible "edición" de Muerte sin fin, a veces traduciendo o simplemente incorporando algunos versos en su prosa, a veces citando trozos del poema. Después sugiere una posible comparación entre Muerte sin fin y Nostalgia de la muerte de Villaurrutia, para, ayudándose con los comentarios de Paz, negarla; menciona una lista de grandes autores de los Siglos de Oro, el romanticismo inglés o alemán y el simbolismo francés que escribieron poemas cuyo tema es la muerte; comenta escuetamente los ensayos de Paz y Xirau; y, finalmente, cita algunos párrafos de las Notas sobre poesía.

Uno de los textos críticos más breves y claros sobre Muerte sin fin es el escrito por el poeta Alf Chumacero como presentación del disco de José Gorostiza. (35)

Chumacero se da cuenta de la importancia de los tres epígrafes del libro de los Proverbios que anteceden a Muerte sin fin y concluye:

Por su ansia de saber, la criatura humana ha negado

do el primer principio de la sabiduría que es el temor de Dios.

Llama a Gorostiza "efímero lucifer" y "poeta (que) testimonia el resplandor de un mundo alimentado por su propia combustión, reflejado en una conciencia que se despeña hacia la ceniza". (36)

Considera que en Muerte sin fin se:

empieza a describir el inmutable círculo que todo lo consume, y va del agua -transfiguración inasible de lo temporal- al vaso -conciencia que le da forma provisional-, y del vaso asciende a los objetos de la creación, hasta rebotar al término de las enumeraciones contra Dios mismo. (37)

Presenciamos el "desplome de la soberbia al comprobar la fragilidad de la inteligencia" y la fuerza de Dios que "frustra, ahora sí para siempre, aquél afán de su sabiduría". Todo es "finalmente volver a los orígenes de la nada".

Por su parte, Jaime Labastida nos ofrece una concisa y clara descripción interpretativa de Muerte sin fin. (38)

Complementa esta parte con una serie de argumentos interesantes.

Labastida, difiriendo "parcialmente" de la tesis de Paz, (39) considera que el poema de Gorostiza tiene una significación fundamental,

a partir de la cual se derivan los demás planos de que el poema está, efectivamente compuesto".

Más adelante vuelve a poner en tela de juicio la afirmación de Paz relativa a la "ambigüedad" (40), e insiste que

Muerte sin fin:

no es ambiguo en su significación central, conscientemente buscada por el poeta; el poema no es cristalino ni claro.

Labastida, después de discrepar en varios puntos de la interpretación de Mordecai S. Rubin (41), concluye en la formulación de "una profunda angustia metafísica" en Muerte sin fin, poema en el que:

todo el proceso es un retorno circular, es decir, el regreso a la verdadera muerte, la nada absoluta, "Dios" abandonado a si mismo en su estado en el que "nada ni nadie, nunca, está muriendo"(que debe interpretarse igualmente como "nada ni nadie, nunca, está viviendo"). El transcurrir, el paso continuo de la vida a la muerte y viceversa, es la construcción: la muerte sin fin es la verdadera vida y solo cuando se ahoga la palabra sangrienta se está en la verdadera muerte, en el vacío completo. (42)

En 1973, recién fallecido Gorostiza, Salvador Elizondo publica su ensayo Espacio-tiempo del poema. (43) En esta texto

nos hace patente su admiración y respeto por Muerte sin fin y emprende la tarea de mostrarnos una serie de afirmaciones que pueden ser interesantes. En un principio, nos propone la posibilidad de considerar varias cuestiones sobre el poema: un movimiento general hacia un origen; la concepción de "un espacio, un tiempo en los que la descripción de ese proceso toma forma"; el poema como "figura de una circunvalación en torno al eje inmutable del ser"; como construcción metódica "en torno al significado del ser"; o como "una conjetura que trata de la muerte".  
(44)

Un aspecto interesante que también menciona es el siguiente:

El conocimiento de las leyes de acuerdo a las cuales el poema crece puede ser el tema mismo del poema, la materia que lo conforma como concreción de una tentativa de conocimiento, sin que el conocimiento mismo tenga que ser la materia de la que está hecho el poema. (45)

Con esta afirmación propone "la que podría llamarse Ciencia del Sistema Dinámico del Poema".

Elizondo comenta también algunas críticas anteriores: la supuesta polémica de Paz y Labastida, la "Presentación de Chumacero y la interpretación de Rubin.

A pesar de afirmarnos que:

Un poema como Muerte sin fin no se puede comentar; presentarlo equivale a crear un equívoco en la esperanza de los que no lo conocen y a una necesidad en el recuerdo de quienes ya lo han leído o escuchado alguna vez. Proponer algún significado para el poema sería tanto como proponer un atajo hacia su centro: un centro poético prácticamente inaccesible a las operaciones de la inteligencia, por así decirlo. (46)

Y habiendo comentado, como antes dije, las críticas sobre Muerte sin fin que han pretendido, en mayor o menor medida, explicarlo, nos dice que:

Concibo un significado para Muerte sin fin en el que se concilian todas las interpretaciones de quienes han hecho su crítica. (47)

Con fundamento en las polémicas del Abate Bremond sobre la poesía pura llevadas a cabo en 1926, Elizondo expone su tesis:

Yo creo que Muerte sin fin es un poema sin significado en la medida en que la teoría de la "poesía pura" que nació con Mallarmé suponía una forma, la más alta de su género, en la que la diferencia entre signo y significado, entre forma y fondo, entre expresión y creación, se ve aniquilada. Propongo, pues, considerar a este poema como un poema sin significado, o como un poema en el que el signo y significado son la misma cosa. (48)

Un par de cuestiones se desprenden de estas citas. En primer lugar, no creo que esta tesis concilie las interpretaciones de Muerte sin fin; en mayor o menor medida, las críticas anteriores han propuesto significados, algunas veces opuestos, pero al fin significados ya de algunas partes del poema, ya de su totalidad, y éstas han pretendido darnos la llave comprensiva del poema.

En segundo lugar, con respecto a la afirmación "un poema (Muerte sin fin) en el que el signo y significado son la misma cosa", veamos un ejemplo, el mismo título "Muerte sin fin". Tenemos aquí la concatenación de tres signos lingüísticos, y según Elizondo estos signos coincidirían con su significado; es decir, el significado de "Muerte sin fin" sería a secas Muerte sin fin. Me niego a aceptar esta afirmación, pues, por ejemplo, "Muerte sin fin" entre quizá otras posibles interpretaciones, significa una muerte que no termina. En cuanto a la significación del poema como un todo, ésta será expuesta en páginas posteriores.

Al afirmar lo anterior, estoy consciente de que la poesía no es una actividad puramente racional. Los aspectos rítmicos o fonéticos son empleados de manera distinta que en los textos discursivos. Creo que en la poesía dadaísta o surrealista

ta, por ejemplo, recordando a Eluard: "la terre est bleu comme une orange", por su misma estructura lingüística, no se presta a una consideración más racional de su significado. Pero Muerte sin fin no cae dentro de estos límites. De acuerdo que en Muerte sin fin, ante todo un gran poema, sea tremendamente importante (quizá lo más) su aspecto puramente poético; si leemos el poema a una persona que desconozca el idioma español, lo considerará, por su ritmo y su eufonía, un gran poema. Pero los aspectos tanto retóricos como de significado son también de gran importancia.

Finalmente, Elizondo propone lo siguiente:

Pero no es solamente en los últimos cantos de Muerte sin fin en donde la estructura particular del tiempo del poema se manifiesta espectacularmente. La circularidad de ese tiempo que fluye por la imagen no solo subraya la condición escatológica dentro de la que el poema discurre como alegoría del fin de los tiempos, sino que además tiene una particularidad notable; la de que avanza hacia su origen, un origen que en todo tiempo está teniendo lugar. (49)

¿Cómo puede hablar Elizondo de la circularidad del tiempo en el poema -por demás sin discusión- si el poema carece de significado?

3) Ensayos extensos o tesis de grado.

Con visibles intenciones de profundizar en la interpretación de Muerte sin fin, tenemos a la mano varios trabajos críticos de mayor extensión. Uno de los primeros es el escrito por Emma Godoy, titulado "Muerte sin fin, de Gorostiza". (50) La autora, en una prosa emotiva y nerviosa, nos ofrece una descripción interpretativa del poema, desde un punto de vista filosófico.

Andrew P. Debicki, en su libro La poesía de José Gorostiza, (51) nos presenta una clara exposición crítica de toda la obra poética del "contemporáneo" rematada por una detallada explicación de Muerte sin fin. Sus afirmaciones son las más de las veces certeras y aclarativas.

Por su parte, Mordecai S. Rubin escribe una tesis sobre Muerte sin fin que es publicada en 1966 con el título Una poética moderna. (52) Aquí, Rubin nos ofrece otra explicación (demasiado detallada), y quizá también podríamos decir prosificación del poema. Tengo la impresión que tanto Debicki como Rubin, y más este último, llevaron a cabo "prosificaciones" del poema siguiendo la línea de Dámaso Alonso (Las Soledades y El Polifemo) y de Alfonso Méndez Plancarte (Primero Sueño), sin darse cuenta que, si bien estos poemas, como antes lo di-

je, acusan una enorme frescura y modernidad en nuestro siglo, sus respectivos lenguajes, por su sintaxis alterada y sus abundantes referencias mitológicas, permiten un reordenamiento sintáctico más fácil y la explicación de los diversos personajes mitológicos; no así en Muerte sin fin un poema con un lenguaje moserno, cuyas referencias, como bien dice Xirau, muchas veces no son directas a los objetos del mundo físico y, además, posee en muchas partes distintos planos de significación, sin que esto último pretenda negar esta diversidad en los poemas del siglo XVII mencionados, que los poseen, aunque de otra forma. No pretendo con estos comentarios negar la filiación de Muerte sin fin y Las Soledades o el Primero Sueño, pues, como antes lo he dicho, tienen varios puntos en común.

Sobre este aspecto comparativo, vale la pena hacer notar que Rubin es el primero que emprende un estudio de tipo comparativo, en el que busca correspondencias entre el poema de Gorostiza y los poemas barrocos antes mencionados, e inclusive con poetas como Valéry y Eliot. A mi modo de ver, este capítulo de su libro es el que resulta más novedoso e importante. Con respecto a su explicación del contenido de Muerte sin fin como un "ideario oriental", sólo puedo decir que

no me acaba de convencer y en cuanto a su equiparación de Muerte sin fin con una estructura musical sinfónica, creo que con ella abusa de una metaforización musical que considero errónea. (53)  
Más adelante la discutiré con mayor detalle.

El trabajo crítico extenso más reciente es el efectuado por Elsa Dehennin cuyo título es Antithese, Oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza. (54)  
Tengo la impresión que en este libro, la Dehennin se inspiró en el aspecto paradójico del poema que antes he señalado en el texto de Paz. El trabajo consiste en un magnífico estudio de las principales figuras retóricas de oposición que se dan en el poema de Gorostiza, para cuyo efecto emplea las recientes teorías en el campo retórico formuladas por Jean Cohen y el grupo  $\mu$ . Su libro, claro y quizá hasta exacto, deja a un lado el aspecto "impresionista" del análisis poético, para ahondar en un solo aspecto determinado: el estudio retórico.

No quisiera terminar esta sección de la tesis sin mencionar los cuidadosos trabajos de Merlin Forster (55) y de Frank Dauster, (56) quienes han llegado a resultados interesantes en relación a la generación de los "Contemporáneos" y sobre todo, por el tema de esta tesis, el último, quien ha publicado va-

rias páginas de interés sobre la obra de Gorostiza.

El objetivo de esta sección ha sido pasar revista a las críticas más significativas que a mi modo de ver se han hecho sobre Muerte sin fin. No creo de ninguna manera que mis reseñas de cada uno de los autores resuman de una manera total el pensamiento de cada uno de ellos sobre el poema; no ha sido esta mi intención. Sólo he procurado seleccionar las partes que me han parecido más relevantes y que, en mayor o menor medida, contribuyeron a mi comprensión del poema. Lamento no haber podido discutir con mayor detenimiento los trabajos más extensos a los que, paradójicamente he dedicado menos líneas, pero me hubiera obligado a escribir una tesis de las tesis. En lugar de esto prefiero presentar mi particular interpretación del poema.

Espero no haber abusado de la paciencia del lector al presentar este capítulo en el que hay críticas de la crítica de la crítica del poema (¡), pero me resultaba necesario al menos esbozar el camino que recorrí al comparar mis juicios personales del poema con los de otros críticos.

### CAPITULO III

#### "A través de su nítida substancia"

En el año de 1955, José Gorostiza ingresa a la Academia Mexicana de la Lengua. Acompaña su discurso de recepción con un "manejo de apuntes sobre poesía": sus Notas sobre poesía. En las siguientes páginas trataré de deslindar los puntos esenciales de este trabajo.

Hay varias preguntas que se anteponen a cualquier análisis: ¿Cuál es el contenido de estas Notas sobre poesía? ¿Qué importancia tienen? ¿Por qué estudiar este trabajo en prosa?

La primera respuesta es simple. José Gorostiza reúne en unas cuantas páginas su concepto de poesía. La importancia de su trabajo reside en que esas páginas descubrimos al Gorostiza teórico, quien, en la madurez de su carrera como escritor, nos muestra la culminación de su pensamiento poético; o dicho de otra manera: su "poética". La razón del estudio de este texto teórico, además de su plena justificación en cuanto a la importancia de las ideas expresadas en él, es que gracias a estas Notas se tiene a la mano una poderosa arma de análisis para una

mayor comprensión y, posteriormente, una interpretación de su poema Muerte sin fin.

En las líneas anteriores se ha considerado que este texto es la poética de Gorostiza; se antoja imprescindible aclarar y fundamentar esta afirmación. Al través de la historia de la literatura, el término "poética" ha expresado diversos sentidos. Revisemos un primer sentido. La primera Poética de la que se tiene noticia en la cultura occidental es la aristotélica. Todorov se refiera a esta Poética como: "el primer tratado sistemático" y agrega: "toda la historia de la poética no es sino la reinterpretación del texto aristotélico". Considera que:

aspira explícitamente a la constitución de una teoría general de la literatura, que desarrolla sólo a propósito de dos géneros: "la tragedia y la epopeya" (2)

Otras poéticas importantes de la Antigüedad fueron el tratado De lo Sublime y el Arte poética de Horacio. Posteriormente, en el Renacimiento destacan las de Escalígero y Castelvetro; después las de Herder y Lessing; las del Romanticismo: los Schlegel, Novalis, Hölderlin, Coleridge; y los simbolistas: desde Poe hasta Mallarmé y Valéry.

El punto común de todas las anteriores consiste en que

en estos casos el término "poética" designa una teoría general de la literatura. Este significado, de notable importancia, no es el único. El mismo Todorov nos refiere otras significaciones del término. (3)

-los códigos normativos construídos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligatorio (ej. Los manifiestos surrealistas).

-la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias. (4)

El empleo utilizado al hablar de la poética de Gorostiza coincide con esta última afirmación. Gorostiza, en sus Notas, nos presentará la temática, la composición y el estilo que predominan en su obra, en un esfuerzo por establecer y aclarar su concepto de poesía. Es indispensable distinguir que sus reflexiones poéticas no pretenden establecer una normativa de carácter objetivo; por el contrario, el poeta nos muestra su normativa; es decir, nos ofrece su teoría poética acumulada durante sus años de experiencia como poeta.

El texto de Gorostiza consta de diez partes (5) cuidadosamente ordenadas y estructuradas. Su contenido comprende un "prólogo" claratorio, las "definiciones de poesía", las relaciones de la poesía con el canto y la arquitectura, el desarrollo del poema y una bella conclusión. El proceso de exposición

es ordenado pues primero define el objeto de estudio (la poesía), para conseguir de inmediato la relación de ésta, otras artes y su conformación anterior. Además, el texto ofrece una estructura de gran equilibrio ya que la quinta parte, "Paréntesis", termina una primera sección de exposición y permite un breve respiro para pasar, en las siguientes partes, (6) a una segunda sección, donde se desarrollarán los conceptos antes establecidos.

Desde ña ó, era eración del texto, Gorostiza nos propone el objeto de su estudio.

El poeta tiene ideas acerca de la poesía en las que manifiesta la relación que existe entre él, como inteligencia, y la misteriosa substancia que elabora.  
(7)

De esta afirmación se desprenden dos conceptos básicos: delimitación y relación. El poeta, identificado como inteligencia, tiene ahora ante sí, como materia de análisis, una "misteriosa substancia", la que más adelante considerará como "substancia poética" y aún más lejos, como poesía. El término poesía tendrá dos posibles referencias en el texto de Gorostiza. Baste en este momento dirigir la atención sobre un primer sentido: la equivalencia de los términos "substancia poética" y "poesía". Este enfrentamiento primero sujeto (poeta-inteligencia) y objeto (poesía-misteriosa substancia), implica una rela-

ción de nivel teórico. Gorostiza, como poeta que estudia la poesía, posee una serie de ideas sobre la poesía y la relación que vincula al poeta con su poesía. Dos planos de exposición que el "contemporáneo" nos ofrece: artesano y su materia prima. y eficiencia de sus herramientas.

Gorostiza precisa también sus "ideas" poéticas. Distinque entre la capacidad del filósofo y la del poeta. El primero debe "aplicar el rigor del pensamiento", el otro "la conoce (o reconoce) y la ama". Una pregunta fundamental se plantea de inmediato: ¿En qué tesitura se sitúa Gorostiza? El nos aclara en sus Notas la importancia de alcanzar una articulación y un método. Esto implica la preocupación y la conciencia de su papel en la redacción de las Notas como texto teórico. Sí, aunque Gorostiza no es un filósofo profesional, en su exposición nos mostrará la persecución de un alto grado de rigor: que quizá no el del científico, pero sí el de un ser pensante que, sin olvidar su posición primordial de poeta, procede de una manera sistemática. Buen ejemplo de esto son, precisamente, este par de disquisiciones que hace patente en su prólogo.

Para Gorostiza, el poeta en un "andar a ciegas" (8), persigue una substancia poética que:

La reconoce en cada una de sus fugaces aparicio-

nes y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes.

Esta afirmación nos da una clara relación: la del poeta y la poesía. El poeta, inteligencia sensible, ve la poesía y la captura en esa red de palabras: el poema. (9) Red brillante, precisa, formal.

¿Cómo ve Gorostiza la relación poeta-poesía (sujeto-objeto)? El poeta ve, conoce y reconoce, descubre, la poesía. Posteriormente, la captura con y el el lenguaje y aparece escrita en el poema.

Dadas las anteriores afirmaciones, Gorostiza se da cuenta de la necesidad de precisar sus conceptos: en particular, el de substancia poética. Reduce la cuestión al tratar de ubicar la poesía: ¿Dónde está?, ¿Cuál es su lugar? Gorostiza responde.

Me gusta pensar en la poesía no como en un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que tuviese una existencia propia en el mundo exterior.

Gorostiza en estas líneas reclama para la poesía (o substancia poética) una existencia per se en el mundo, con libertad y sin sujeción o "inherencia" humana. La poesía esta alrededor de hombre, pero es para el hombre y en particular pa

ra el poeta, pues:

la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes, al alcance de todas las miradas que la quieren ver.

Todavía más. la verdad, como la poesía, "está en el universo que gira en derredor". Ambas (quizá son lo mismo) ponen este atributo de exterioridad y ubicuidad para la mirada atenta del hombre sensible y con afán de conocimiento.

Gorostiza avanza en sus delimitaciones y considera nuevas precisiones de la substancia poética:

Imagino así una substancia poética, semejante a la luz en el comportamiento, que revela matices sorprendentes en todo cuanto baña.

Esta misteriosa substancia poética se compara a la luz. Esto remite a dos puntos. uno desde el punto de vista "material" y otro de carácter "iluminador". En el primero la substancia poética y la luz poseen una "inasibilidad" común. Por su consistencia, la luz tiene una serie de cualidades en cuanto a su constitución propia que son equiparadas a lo intangible y móvil de la substancia poética que Gorostiza pretende aclarar. La característica de iluminación es explicada de la siguiente forma:

La poesía no es esencial al sonido, al color o la forma, así como la luz no lo es a los objetos que ilumina, sin embargo, cuando incide en una obra de arte -en el cuadro o escultura, en la música o el poema en seguida se advierte su presencia por la nitidez y como sobrenatural transparencia que les infunde.

Aquí vemos como se distingue en la misma obra de arte -musica, artes plásticas, arquitectura, poema- la presencia o ausencia de la poesía. Como esta substancia poética o poesía hasta este momento conserva un carácter vaporoso, etéreo, como la misma luz.

La afirmación apunta hacia una cuestión de carácter estético: la esencialidad de la poesía en la obra de arte. Gorostiza acepta dos posibilidades: la obra artística con y sin el hálito de la poesía. Esto, en su grado extremo de sede de la poesía, en el poema, preve la posibilidad de un poema sin poesía. Un conjunto de versos en los que la poesía está ausente. Una estructura o complejo que permanece en la obscuridad u opacidad. Un poema que, en realidad sería la negación del poema. Según la tesis de Gorostiza, pues recuérdese que el poema es un recipiente, o mejor dicho, el recipiente por excelencia de la poesía.

Los ejemplos ofrecidos para explicar lo anterior son el Partenón y el Taj Mahal: la pura arquitectura, la estructu-

ra escueta y el monumento invadido de la inspiración poética.

Con los ejemplos se hace evidente un aspecto. Piénsese nuevamente en el poema. Para Gorostiza el poema, ya como realidad de la poesía, no es la pura estructura o forma. Este requiere la presencia material de la substancia poética. La profunda unión de la parte formal y material. El poema que contenga la substancia poética será el poema logrado, el que Gorostiza pretende.

Cuando Gorostiza nos dice

La substancia poética, según esta mi fantasía, que derivo tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta,

se puede observar un aspecto de notoria importancia en la formación del poeta: la formación religiosa. Gorostiza desprende sus proposiciones de un punto de vista teológico. En particular, dota a la substancia poética de una propiedad exclusivamente divina : la omnipresencia. ¿Qué tan aventurado puede ser el pensar que la dicha substancia poética es una parte de Dios?: de un ser misterioso para el conocimiento humano, más de fe que de razón, como la misma "misteriosa substancia". Substancia que "reconocemos por (una ) emoción singular", por el amor.

Anteriormente, se ha diferenciado la substancia poética del objeto que es invadido por ella. La palabra es el instrumento de la poesía. Sin embargo, para el poeta es importante responder a la cuestión de ¿cómo se da ese tránsito de la poesía a la palabra? Las palabras, por su misma cualidad de objeto de comunicación diaria, se desgastan. ¿Cómo es posible entonces que se den palabras que contengan poesía? Gorostiza no responde categóricamente a las preguntas, en realidad sólo describe el efecto de la poesía en la palabra:

La poesía al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla.

La poesía invade y enriquece la palabra, hace brotar más de un nivel de significación; de un uso general, limado y agotado, la transforma y la hace plena. La palabra se transforma en cristal, más todavía, es cristal que deja ver la substancia poética y una plenitud de significación: pluralidad en una unidad. Cristal que permite ver: el decir y significar se logra lo poético: decir lo inefable. Poema que es la ruptura del misterio y es camino de conocimiento.



FILOSOFIA  
Y LETRAS

Paso a paso, Gorostiza a preparado su definición de poesía, definición bajo olvidadas influencias, desde Platón a Valéry:

es una investigación de ciertas esencias -el amor, la vida, la muerte, Dios- que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de las esencias.

Dos etapas de un proceso que plasma una realidad: investigación y escritura poética. (11) Investigación de temas o "esencias" susceptibles de interés por parte del filósofo o del poeta, que, al ser objeto del tratamiento por este último, deberán lograr una alteración en el lenguaje (quebrantamiento) y la búsqueda de una nueva expresión poética. Lenguaje que en su trastocamiento ofrece nuevas posibilidades fonéticas, rítmicas y semánticas. En particular, con respecto a esta última, la palabra, dicho sea de nuevo, ofrece un plano más amplio de significación y por lo tanto el círculo se cierra en sí mismo al descubrirse nuevas cualidades en las esencias. Lenguaje que es aprehensión y conocimiento.

Gorostiza, con respecto a esta definición de poesía y a otra segunda, se muestra precavido y poco pretencioso. Se da cuenta de la dificultad de dar una definición categórica de

una materia inasible. Veamos pues, su segundo intento;

La poesía es una especulación, en juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá.

¿Especulación como conocimiento? ¿Especulación lúdica?

Dos caras de una moneda. Palabra-espejo, las palabras son espejos que se reflejan entre sí en un juego ad-infinitum, componiendo (12) (o recomponiendo) el mundo, trastocamiento y reordenación. El poeta, hombre elegido, tiene la palabra, "poder escondido" que le permite llegar a El, a Dios.

Para Gorostiza, la segunda definición

tampoco se sostiene en pie ni podrá, en su dolorosa invalidez, servir a ningún propósito sensato.

A pesar de que Gorostiza le resta importancia a sus definiciones de poesía, a las que además considera dos formas de decir lo mismo, es indudable la enorme cantidad de luz que ha vertido sobre la esencia de la poesía. Acéptense o no sus concepciones, siempre hay un mínimo resultado deslindable en el plano personal o subjetivo, la concepción de y en su obra poé

tica. Obra que es un viaje inmóvil, paradoja que le permite, "crear sin hacer", permanecer y viajar. Herencia de Lao-Tsé, evolucionada para, como agrega él, "trazarme caminos de salvación".

Gorostiza, en esta primera parte de sus Notas, nos ha llevado cuidadosamente hacia su "punto de vista" teórico sobre la poesía. En la sección "Paréntesis", aborda temas de los "alrededores" de la poesía: la supuesta impopularidad de ésta, su público minoritario interesado en ella y el reto que constituye de por sí la poesía. Disciplina artística cuyo vehículo es el lenguaje, instrumento de diaria comunicación que nos haría pensar que podría ser asimilada por cualquier persona.

Después de su "Paréntesis", Gorostiza continúa su exposición con una serie de aspectos básicos: música, arquitectura, desarrollo poético, ambiente y otros temas estéticos de la poesía. Se interesa vivamente por el aspecto auditivo de la poesía: "la poesía es música y, de un modo más preciso, canto". Y

cuando ya pudo andar por su propio pie, sin el sostén directo de la música, se debe a que el poeta, a fuerza de trabajar el idioma, lo ha adaptado ya a la condición musical de la poesía, sometiéndolo a medida, acentuación, periodicidad, correspondencia.

Hay que distinguir en estas líneas la importancia de este aspecto auditivo o musical. Gorostiza no afirma la coincidencia ("es música") entre la poesía y la música desde el punto de vista formal o estructural de esta última. Creo que resulta inadecuado y erróneo pensar que sus poemas y en particular Muerte sin fin son una sinfonía o cualquier forma musical. (13) La relación que él precisa se refiere directamente a la poesía y al canto, unidas en un principio. Posteriormente, ante la separación de ambas, la poesía ha conservado una de sus más importantes cualidades: la musicalidad. Punto medular en ese trabajo de adaptación del idioma a la poesía. Tres aspectos, pues, de una relación musical: forma, canto y musicalidad.

La música y la musicalidad han sido términos muy cercanos en diversas épocas. Intentemos precisarlos. La música, cuya materia son los sonidos emitidos por instrumentos y voces, posee, tradicionalmente, ciertas cualidades: ritmo, melodía y armonía. La musicalidad a la que aludo en la poesía, la concibo en el poema; tiene correspondencias con aspectos de la música como el ritmo, cadencia, entonación. Sin embargo, la diferencia es la siguiente: el término "música" se refiere a un arte, la musicalidad es una característica; el primero es

el hecho artístico per-se, el segundo se aplica a un hecho ar  
tístico: el poema en este momento, aunque puede estar y está  
(14)  
en la misma música.

Creo que el sentido que he pretendido asignarle al tér  
mino musicalidad puede acercarnos al que Gorostiza utiliza. El  
autor, en una acotación de tipo histórico-literario, alude un  
punto en común de su generación: la lucha contra el "gigante  
del Modernismo". Estima que sus contemporáneos se vieron obli  
gados a reaccionar contra dos características de la poesía mo  
(15)  
dernista: la idolatría de la forma y el exceso u orgía de  
musicalidad. Sin embargo, se da cuenta de una necesidad: "si  
no librarse de la musicalidad, sí apagarla, resistirse a ser  
virla". No ser siervo sino señor de ella.

Anteriormente se mencionó la separación de la poesía  
y el canto. Esta separación no es definitiva, muchas veces se  
da el reencuentro. De acuerdo que la poesía, como dice Goros-  
tiza, se apartó en un momento dado del canto y logró una li-  
bertad. No obstante, en determinados momentos son capaces de  
volverse a fundir pues su afinidad

habrá de durar siempre, porque no radica en el len  
guaje... sino en la voz humana misma.

Ambas artes requieren de la voz y ésta, precisamente, diferencia la prosa de la poesía:

una no pide al lector sino que le preste sus ojos,  
la otra necesita (...) que le entregue la voz.

Esta última afirmación, así como el interés por el desarrollo poético son conceptos que Gorostiza comparte con Valéry. El "contemporáneo" está muy atento con respecto al crecimiento y conclusión del poema. Antes de revisar los tres proce dimientos del desarrollo del poema que él nos expone, conviene detenerse en el concepto que ofrece del poema. Este es la "unidad de medida de la poesía". Unidad de medida de la substancia poética; esto es, dicho de otra manera, el recipiente espacio-temporal.

El primer desarrollo del poema es el plástico. En este caso el poema es como el marco del cuadro, una superficie por llenar. Tiene un plano anterior insertado en un fondo de perspectivas. Debe ajustarse a una forma prevista por el autor; espacio que implica agotamiento y finitud. Desarrollo estático y cerrado.

Una segunda manera de desarrollo es la llamada por el autor dinámica. En ella, se ve el movimiento de la parábola:

crecimiento, clímax y caída. En la abertura de la curva el autor dispone su poema. Esto permite que

las posibilidades de crecimiento resulten inagotables y el poema pueda prolongarse indefinidamente, ya sea por acumulación o porque se establece un círculo vicioso.

Desarrollo opuesto al primero, abierto y móvil, en el que el poeta cuida las proporciones y él determina la misma forma y extensión.

Una tercera manera, llamémosla "natural" sin pretender que las otras dos no lo sean, es en la que no se nota el crecimiento. El poema

crece y va tomando cuerpo insensiblemente como en el desarrollo de un ser vivo, de un fruto o de una flor,

hasta llegar a su propia estatura. Poema que se hace a sí mismo, ejemplificado por el Madrigal de Cetina.

Por otra parte, a partir de la afirmación de Shelley:

las partes de una composición pueden ser poéticas sin que la composición, como un todo, sea un poema. (16)

Gorostiza dirige su atención hacia la relevancia del

aspecto arquitectónico del poema.

Una obra poética como la referida por Shelley es, según Gorostiza, una obra fallida por negligencia en su unidad arquitectónica. Se lamenta, a su vez, del escaso cuidado en la construcción. En ocasiones, mediante el uso del arte poético tradicional, el poeta levanta un poema-edificio que se sostiene "si la unidad interior es profunda" y "no a la solidez de los materiales empleados" deberá su consistencia. A partir de estas dos afirmaciones se puede observar lo que el autor considera un poema logrado. Esta no está únicamente constituido por una parte sólida: el contenido de las ideas (materia); el poema es más que eso: una fuerte unidad entre forma y contenido, estructura y materia temática. Un modelo o ejemplo notable es, precisamente, el soneto.

Con motivo del análisis de la construcción, el "contemporáneo" nos expresa una de sus graves preocupaciones: la fatal ausencia de poemas extensos.

El caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir que lo siento como una enorme pérdida para la poesía.

¿A qué lo atribuye? Sigamos su razonamiento:

Estamos bajo el imperio de la lírica. La poesía ha abandonado una gran parte del territorio que dominó en otros tiempos como suyo. El diálogo, la descripción, el relato, así como otras muchas maneras de poesía, que con tan notoria eficacia se combinaron en los libros como -por ejemplo- el del Buen Amor del Arcipreste de Hita, se han ido a engrosar los recursos del teatro y de la novela.

Problema de géneros: de la épica a la lírica. Con claridad se podrá observar una razón de Gorostiza para escribir un poema extenso, Muerte sin fin. En las citas anteriores se pueden ver sus motivos, por demás claros y de peso. ¿Muerte sin fin es un poema épico o lírico?

(17)

Gorostiza está contra la lírica que concibe al poema de artificios autobiográficos; del poema "romántico" y de la vida personal que se convierte en una "emanación o efluvio poético". Para él, estas composiciones no son un poema, lo será aquel que "implica organización inteligente de la materia poética". De nueva cuenta inteligencia y poesía. Le interesa la capacidad ordenadora, la construcción que determine la diferencia entre un poema extenso o corpus poético y el "horrible libro de versos". O como el mismo autor dice: "La suma de treinta momentos musicales no hará nunca el total de una sinfonía"; y, finalmente su respuesta a Shelley es conclusiva:

(18)

¿sería mucho exigir que las partes de una composición sean todas poéticas y que la composición, en su conjunto, resulte un poema?

Más adelante, al plantearse la cuestión del ambiente poético, el contemporáneo principia por establecer la relación entre belleza y poesía. Afirma que la poesía manifiesta la belleza. Pero esta belleza:

no es la belleza natural de la nube o de la flor, sino la belleza artificial, poética, que la poesía presta transitoriamente, para sus propios fines, a la rosa y a la nube.

Se observan dos tipos de belleza: la que los seres del mundo físico poseen, la natural, y aquella que la poesía "presta" a los descritos en la obra, la poética. Una dada en la naturaleza, otra dada por el poeta y reflejada en el poema.

Precisamente los hombres de letras ven la poesía como una huida hacia "el esplendor de lo bello". Gorostiza coincide con esta tesis generalizada; sin embargo, difiere con otro "lugar común":

la poesía no tiene otro objeto que el de captar y cohibir la magnificencia del orbe.

Rechaza esta concepción en cuanto a que ha empleado

para realizar en fin un "lenguaje suntuario", de sólo materias preciosas, y ha aprovechado una serie de ambientes determinados, muy de moda en su tiempo; por ejemplo: el pastoril de la Edad de Oro, el oriental del salón turco, dados, ya en el Renacimiento, ya en el Romanticismo. La poesía no es ese decorado ambiental. La apariencia exterior no afecta la verdadera esencia de la poesía para Gorostiza:

una apariencia de actualidad es, como cualquier otra apariencia, extraña a la naturaleza misma de la poesía que está hecha toda de esencia e interioridad.

Gorostiza remata sus Notas con una serie de nociones poéticas que redondean su concepción de poesía.

Veamos como se refiere a la labor del poeta. "Se trabaja en común para la poesía, aunque cada poeta se encierre en su torre de marfil". Torre de marfil, propicia para soledad creadora del poeta, forma necesaria e idónea para la creación.

El poema

no resulta de un encuentro repentino con la poesía. Hubo poetas que, a través de toda su obra, no buscaron sino perfeccionar un poema; y hay poemas que, en el dilatado proceso de su maduración, debieron consumir los afanes de muchos poetas.

El "contemporáneo" no cree en un encuentro romántico con la poesía o una pura inspiración momentánea. Por el contrario, su poesía es intelectual, llena de reflexión; el poema es el resultado de una continua persecución en busca de un alto grado de profundidad y perfección, que, condensará, sin el mínimo ripio, en Muerte sin fin.

Al principio de este capítulo se mencionó el empleo doble de Gorostiza con respecto al sentido del término "poesía". En primer lugar, se consideró su empleo como sinónimo de substancia poética. En varias partes de este trabajo, se habrá observado que "poesía" tiene otro sentido. Veamos lo que el mismo Gorostiza nos dice:

Porque la poesía -no la increada, no, la que ya se contaminó de vida- ha de morir también. Le matan los instrumentos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela.

Deslindemos un poco. La substancia poética es la poesía "increada". El término "increada" se refiere a la participación del poeta o creador. La que se contaminó de vida es la que resultó del proceso creativo del poeta: éste, una vez que aprisionó la abstracta substancia poética y la "introdujo" en el poema, la convierte en poesía (segunda acepción del térmi-

no), resultado de su labor como poeta. O si se quiere: poesía natural (existente per se) y poesía humana (transformada por el poeta y hecha poema). Dos partes de un proceso posible: - poesía natural, en potencia de transformarse en poesía humana.

En el mismo párrafo se alude a la muerte de la poesía hecha poema; o dicho más explícitamente, del poema. El poema, forma o recipiente de la poesía, estilos, gustos y escuelas, es ta condenado al envejecimiento y a la muerte. En mayor o menor medida va muriendo con el transcurrir del tiempo. Gorostiza, in tenta sustraerlo a la acción del tiempo. Anticipándome un poco a la interpretación de Muerte sin fin, pienso, aceptando la división saussuriana del signo en significante y significado, que - Gorostiza trata de sustraer temporalmente su poema en la expresión del significado, ante la imposibilidad de hacerlo con el - significante. El poema permanece en cuanto a su posible verificación en cualquier momento del tiempo o, como dice Paz, está "fuera del tiempo".  
(19)

A raíz de esta preocupación por la permanencia de la poesía, Gorostiza delimita el destino de la poesía. Dos son las alternativas: a la sabiduría popular, o al engrosamiento de las bibliotecas para curiosidad de estudiosos e inspiración de otros - poetas: poesía popular y poesía intelectual. Sin embargo, creo

que la separación no es, en ningún momento tajante, al contrario, las alternativas no son excluyentes.

Con respecto al conocimiento teórico de la poesía y en particular sobre lo que Gorostiza ha abordado en sus Notas, resulta importante lo siguiente;

Todas estas cosas el poeta no tiene por que saberlas y, si las sabe, no tiene para que recordarlas. La conciencia histórica asesinaría a la musa dentro de él.

La cita resulta irónica. El autor ha manifestado sus principios teórico-poéticos durante varias páginas, para finalmente afirmar lo innecesario que es para el poeta -y Gorostiza es ante todo poeta- el conocimiento de esos conceptos. Por otra parte, ¿en qué medida la preocupación por el conocimiento de estos conceptos teóricos determinó su escasa producción poética y finalmente su silencio de los últimos años? Gorostiza, en más de una ocasión, atribuyó su silencio como poeta a sus labores diplomáticas. Sin embargo, a partir de las líneas anteriores podemos suponer que tal abandono de su labor poética se produjo, en alguna medida, como resultado de sus autocuestionamientos teóricos y de su "conciencia histórica", esta última entendida como un situarse en la evolución literaria.

En las últimas líneas, Gorostiza reincide en su afirmación del poeta como soledad creadora y "a quien se concedió por mera vez la dicha de dar nombres a todas las cosas", don que al nombrar le permite crear.

Además, el poeta tiene una obligación:

Debe estar seguro de poseer un mensaje que sólo él sabrá traducir en el momento preciso, a la palabra justa e imperecedera.

En dos renglones presenta la regla para todo escritor: tener algo propio e importante que comunicar y saber cuándo y sobre todo cómo comunicarlo. Requisitos que más de un escritor debería de tener siempre presente, pues la misión del poeta no es fácil, y cuál puede ser sino: "sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía".

Esta misión tiene en su dificultad el premio: lo convierte en un elegido o como textualmente dice Gorostiza, en "un hombre de Dios".

#### CAPITULO IV

##### "El poema de diáfanas espigas"

La obra poética de José Gorostiza tiene dos características principales: brevedad y calidad. Para su obra valen las palabras de Gracián: "Si breve y bueno, dos veces bueno". Su labor poética está prácticamente recopilada en el volumen Poesía.<sup>(1)</sup> Este libro, que Gorostiza personalmente seleccionó y reordenó, está dividido en tres secciones: Canciones para cantar en las barcas, Del poema frustrado y Muerte sin fin. De esta ordenación, que además es cronológica,<sup>(2)</sup> y de la misma voz de Gorostiza<sup>(3)</sup> podemos inferir tres momentos en su obra:

1) El libro Canciones para cantar en las barcas representa la época juvenil del poeta. En este libro vemos la recopilación de sus primeros intentos poéticos desde sus años de estudiante en la Preparatoria hasta su publicación en 1925.

2) El título Del poema frustrado reúne los poemas posteriores a las Canciones y anteriores a Muerte sin fin (1939). Esta etapa de escasa producción repartida en diversas revistas constituye una época de búsqueda de su posterior y definitiva palabra poética. Ejemplos idóneos de esto son "Preludio" y los

cuatro sonetos de "Presencia y fuga".

3) Muerte sin fin es la cristalización de sus búsquedas en una obra maestra: el climax de una intensa labor poética.

He mencionado el término "etapa" al referirme a las tres divisiones de su obra. Este término no debe ser entendido como en el caso, por ejemplo, de la obra poética de Pablo Neruda, pues su obra experimenta cambios violentos de su época juvenil a su madurez. Creo que toda la primera obra poética de Gorostiza es una preparación de Muerte sin fin. Temas como el agua, la muerte, la forma y la poesía misma aparecen desde los poemas de Canciones. Sus romances, sonetos y composiciones varias muestran una poesía refinada, rigurosa, bien construida y no fácil. Por desgracia no me dedicare a revisar las dos primeras épocas de su obra y me restringiré únicamente a discutir Muerte sin fin.

Antes de pasar a exponer mi interpretación del poema, creo conveniente citar las propias palabras del autor sobre su poema:

No se que es ni que quiere decir Muerte sin fin. Las especulaciones de estudiosos que han querido desentrañar este punto - haciendo favor inmerecido a mi obra - cuentan en mí con su primer lector estupefacto. A mí sencillamente se me ocurrió - y no era ninguna novedad - que la vida y la muerte constituyen un solo proceso unitario y que cada una de ellas, muerte y vida, podía ser admirada en toda la esplendidez de su desarrollo desde la orilla opuesta. (4)

¿Modestia? ¿Gentil ironía? Lo ignoro. Hoy en día Gorostiza ya ha muerto y conjeturo que aunque viviese nos repetiría las mismas palabras.

La interpretación que a continuación ofrezco no será verso por verso, sino que respetaré la división formal de Gorostiza, y al final de cada parte expondré mi breve comentario. En relación a los tres epígrafes que anteceden al poema:

Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza.

Proverbios, 8, 14.

Con él estaba yo ordenandolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo.

Proverbios, 8, 30.

Más el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte.

Proverbios, 8, 36.,

veo en ellos un anticipo, una clave para entender el futuro fracaso de la inteligencia humana y, desde luego, la actitud consciente del poeta sobre este fracaso.

Muerte sin fin (5)

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis  
por un dios inasible que me ahoga,  
mentido acaso  
por su radiante atmósfera de luces  
que oculta mi conciencia derramada,  
mis alas rotas en esquirlas de aire,  
mi torpe andar a tientas por el lodo;  
lleno de mí - ahito - me descubro  
en la imagen atónita del agua,  
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,  
un desplome de angeles 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 sólo prisa de acosada espuma.  
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.  
En la red de cristal que la estrangula,  
allí, como en el agua de un espejo,  
se reconoce;  
atada allí, gota con gota,  
marchito el tropo de espuma en la garganta  
¡qué desnudez de agua tan intensa,  
qué agua tan agua,  
está en su orbe tornasol soñando,  
cantando ya una sed de hielo justo!  
¡Mas que vaso - también - mas providente

éste que así se hinche  
como una estrella en grano,  
que así, en heroica promisión, se enciende  
como un seno habitado por la dicha,  
y rinde así, puntual,  
una rotunda flor  
de transparencia al agua,  
un ojo proyectil que cobra alturas  
y una ventana a gritos luminosos  
sobre esa libertad enardecida  
que se agobia de cándidas prisiones!

Se inicia el poema con el sonido de la solitaria voz del poeta confuso, angustiado, oprimido por una fuerza limitativa ( un dios ). Llega entonces el momento del descubrimiento ("me descubro/ en la imagen atónita del agua"). Este "me descubro" nos da dos posibilidades: el poeta, Narciso angustiado, ve el reflejo de su imagen sorprendida o como dice Xirau, <sup>(6)</sup> imagen sin tono; o el poeta, representante del hombre sensible, se identifica como materia con el agua, con su rostro sorprendido o incoloro. El agua es movimiento, vitalidad; está presente en la nube o en el mar. Y sobreviene el encuentro: el agua se amolda en el vaso; la conciencia derramada se halla bajo la fuerza ordenadora de la inteligencia; el movimiento encuentra el reposo; la vida descubre a la muerte; la materia recibe a la forma. Presenciamos entonces otro descubrimiento en el acto de reconocer: el agua se refleja en el vaso; el agua sueña la próxi

ma solidez del hielo, la dureza del vaso. La conciencia derramada se da cuenta de su cambio. Pero el vaso también comparte la dicha del agua, es estrella luminosa, ardiente seno, flor transparente, ojo de la conciencia, ventana para mirar el mundo.

Situandonos en un nivel más profundo, en esta primera parte podemos presenciar la realización del poema. El poeta mismo, tentaleante, descubre, conforme escribe, la cristalización de la substancia poética o poesía en el poema, su molde formal.  
(7)

En este primer canto, fundamental para la futura interpretación del poema, hemos asistido al encuentro dichoso de varias parejas de elementos, parejas que aerán la clave interpretativa.

¿Mas que vaso - también - más providente!  
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 El, de azul.  
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.  
¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!  
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.  
¿Qué puede ser - si no - si un vaso no?  
Un minuto quizá que se enardece  
hasta la incandescencia,  
que alarga el arretrato 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  
- 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.  
¿También - mejor que un lecho - para el agua  
no es un vaso el minuto incandescente  
de su maduración?  
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,  
como el de esas eléctricas palabras  
- nunca aprehendidas,

siempre nuestras -  
que eluden el amor de la memoria,  
pero que a cada instante nos sonríen  
desde sus claros huecos  
en nuestras propias frases despobladas.  
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.  
Pero en las zonas ínfimas del ojo,  
en su nimio saber,  
no ocurre nada, no, sólo esta luz,  
esta febril diafanidad tirante,  
hecha toda de pura exaltación,  
que a través de su nítida substancia,  
nos permite mirar,  
sin verlo a El, a Dios,  
lo que detras de El 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.

La oquedad que nos estrecha es Dios, es el vaso del alma humana perdida. El hombre lo encuentra por doquier, pues es el aire mismo que en grandes cantidades toma el color azul. En sus presencias tímidas ( el aire transparente, el vaso etéreo que rodea al hombre ), Dios nos resulta invisible al ojo de la inteligencia; sin embargo, sensible. Es, precisamente, el mar fantasma que rodea a sus peces, los hombres mismos. Dios es el circundante amor, el dador de forma a la criatura; pero también es el eterno mínimo, el minuto, vaso del fluído tiempo;

tiempo de Dios que se repite estérilmente, como también lo hacen las palabras que, en el segundo plano interpretativo, constituyen el desgaste del idioma y, otra posibilidad, son la imposibilidad del poema. Ahora el vaso de tiempo 9 forma espacio-temporal ) nos encarcela en una máscara que, si bien, tolera un ojo para mirar sin ver la ocurrencia única de la luz, la claridad, el aire diáfano, en fin ese El ( Dios ); realmente sólo ve la realidad material de Dios en las presencias físicas del mundo: el tintero, la silla, el calendario.

Pero en las zonas ínfimas del ojo,  
no ocurre nada, no, sólo esta luz  
- ay, hermano Francisco,  
esta alegría,  
única riente claridad del alma.  
Un disfrutar en corro de presencias,  
de todos los pronombres - antes turbios  
por la gruesa efusión de su egoismo -  
de mí y de El y de nosotros tres  
¡siempre tres!  
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 del 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.  
Mirad con que pueril austeridad grandiosa  
distribuye los mundos en el caos,  
los echa a andar acordes como autómatas;

al impulso didáctico del índice  
oscuramente  
¡HOP!  
los apostrofa  
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!  
su tierna brisa, sus follajes tiernos,  
su luna azul, descalza, entre la nieve,  
sus mares plácidos de cobre  
y mil y un encantadores gorgoritos.  
Después, en un crescendo insostenible,  
mirad como dispara cielo arriba,  
desde el mar,  
el tiro prodigioso de la carne  
que aún a la alta nube menoscaba  
con el vuelo del pájaro,  
estalla en él como un cohete herido  
y en sonoras estrellas precipita  
su desbandada pólvora de plumas.

El poeta ( Gorostiza ), invocando al santo-poeta Francisco de Asis, hace notar, candorosamente, la presencia luminosa de Dios: la alegría que actúa sobre el alma. Alegría que reúne los pronombres antes dispersos: el yo y el El en el nosotros; encuentro dichoso del poeta con Dios, ahora unidos en agradable comunión. La conciencia del poeta se ve ordenada y en una ensombrecida alegría goza el sueño de la creación: el pasado y el futuro se imbrican en un amplio presente: encuentra en un juego de espejos, como el del vaso y el agua, la respuesta. Es testigo de la distribución de los mundos en el caos primero; como Dios, el gran mago, da la señal con su índice, saca las cintas

de sorpresas, emite la orden armoniosa de los ritmos: planta-semilla-planta y crea así el orbe. Después, hace brotar del agua la vida animal, poseedora de movimiento, como el pájaro que en su movilidad deja una cauda de plumas.

Más en la médula de esta alegría,  
no ocurre nada, no;  
solo un cándido sueño que recorre  
las estaciones todas de su ruta  
tan amorosamente  
que no elude seguirla a sus infiernos,  
ay, y con que miradas de atropina,  
tumefactas e inmóviles, escruta  
el curso de la luz, su instante fúlgido,  
en la piel de una gota de rocío:  
concibe el ojo  
y el intangible aceite  
que nutre de esbeltez a la mirada;  
gobierna el crecimiento de las uñas  
y en la raíz de la palabra esconde  
el frondoso discurso de ancha copa  
y el poema de diáfanas espigas.  
Pero aún ,ás - porque en su cielo impío  
nada es tan cruel como este puro goce -  
somere sus imágenes al fuego  
de espaciosas torturas que imagina  
- 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 substancia de su gozo  
con rudos alfileres:  
piensa el tumor, la úlcera y el chancro

que habrán de festonar la tez pulida,  
toma en su mano eterea 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.

Insiste el poeta en la fijeza e inmovilidad de la que sólo el sueño escapa. El sueño lo lleva a completar la visión de la creación. Estamos ante una reincidencia en la característica visual para ver y admirar, aunque también para descubrir el dolor y el sufrimiento. Dios, creador de la vida, crea también la destrucción. Permite la aparición del odio y del rencor; como su bondad, su crueldad es ilimitada. Piensa para el hombre los dolores y las enfermedades destructoras. Dios es también la forma que enjuta, hincha y demacra: los brazos glaciales, mortales, de la fiebre que estrechan y deforman a la criatura, ésta que es como la cera sudorosa, susceptible de conformación y deformación.

En el segundo plano interpretativo antes propuesto, afirmo, a fin de cuentas, el tema de la creación poética y de la poesía misma - poesía de ( o dentro )de la poesía. Corostiza habla en el poema de la "raíz de la palabra", de su posibilidad de ser "frondoso discurso de ancha copa", la abundancia del dis

curso ya político, ya literario, y del "poema de diáfanas espigas", poesía esbelta y refinada.  
(8)

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño  
desorbitado  
que se mira a sí mismo en plena marcha.  
presume, pues, su termino inminente  
y adereza en el acto  
el plan de su fatiga,  
su justa vacación,  
su domingo de gracia allá en el campo,  
al fresco albor de las camisas flojas.  
¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla,  
se regala en el ánimo  
para gustar la miel de sus vigiliass!  
Pero el ritmo es su norma, el solo paso,  
la sola marcha en círculo, sin ojos;  
así, aún 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 se repite,  
irresponsable, eterno,  
muerte sin fin de una obstinada muerte,  
sueño de garza anochecido a plomo  
que cambia síde 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,  
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.

Y sólo ocurre el sueño de la creación y destrucción,  
que ahora se mira a si mismo; la criatura lo ve en el mundo y  
en su propio reflejo. Sueño que vislumbra la destrucción y, aun  
que intenta la epicúrea evasión, sabe y se ve impedido por el  
ritmo divino que también es destrucción y muerte. Ve el contí-  
nuo girar de la vida y la muerte. Asiste al espectáculo de un  
vivir que es morir en una "muerte sin fin de una obstinada mu-  
erte". Dios le ha dado al hombre la vida y también se la quita,  
la inteligencia ha hecho consciente a una conciencia derramada  
e ingenua. La inteligencia es un sueño que consume al mundo que  
sueña el sueño. El poeta, por medio de la inteligencia, busca  
(9)  
la fruta prohibida, la tentación humana.

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,  
que todo lo concibe sin crearlo!  
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 recreandose en sí misma,  
única en El, inmaculada, sólo en El,  
reticencia indecible,  
amoroso temor de la materia,

angélico egoísmo que se escapa  
como un grito de júbilo sobre la muerte.  
- ¡oh inteligencia, páramo de espejos! -  
helada emanación de rosa pétreas  
en la cumbre de un tiempo paralítico;  
pulso sellado;  
como una red de arterias temblorosas,  
hermético sistema de eslabones  
que apenas se apresura o se retarda  
según la intensidad de su deleite;  
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 esteril,  
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,  
siguiéndose una a otra  
como el día y la noche,  
una y otra acampadas en la célula  
como en un tardo tiempo de crepúsculo,  
ay, una nada más, estéril, agria  
con El, 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!

La inteligencia humana es reducida, es sólo concebir y  
no crear; no puede dar la vida, carece del soplo divino. En el  
segundo plano, la inteligencia congela la poesía en un poema,

un ser inanimado. Porque la inteligencia es atributo único de Dios. La inteligencia humana es un vano reflejar de espejos; un pulso cerrado sin un índice creador; una ilusión de crear el dolor; incapaz de expresar el lenguaje divino; mera absorbedora de esencias dentro de un plano puramente mental e imposibilitado para la creación carnal; anhelo de perfección de una realidad imperfecta que presencia lo irreconciliable y contínuo de la vida y la muerte, ambas en potencia dentro de la célula.  
(10)  
La inteligencia es una sóla en cuanto a su esterilidad y amargura; presente en Dios, en el poeta y en la comunión de ambos; en la unidad del vaso y del agua; es silencio blanco en la palabra, negación de la palabra: silencio del hombre.

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."

Ay, pero el agua,  
ay, si no huele a nada.

Tiene la noche un árbol  
con frutos de ambar;  
tiene una tez la tierra,  
ay, de esmeraldas.

El tesón de la sangre  
anda de rojo;  
anda de añil el sueño;  
la dicha, de oro.

Tiene el amor feroces  
galgos morados;  
pero también sus mieses,  
también sus pájaros.

Ay, pero el agua,  
ay, si no luce a nada.

Sabe a luz, a luz fría,  
sí, la manzana.  
¡Qué amanecida fruta  
tan de mañana!

¡Qué anochecido sabes,  
tú, sinsabor!  
¡cómo pica en la entraña  
tu picaflor!

Sabe la muerte a tierra,  
la angustia a hiel.  
Este morir a gotas  
me sabe a miel.

Ay, pero el agua,  
ay, si no sabe a nada.

Baile

Pobrecilla del agua,

ay, que no tiene nada  
ay, amor, que se ahoga,  
ay, en un vaso de agua.

En esta parte, el poeta aligera la tensión dramática del poema. En una forma poética más sencilla y breve, vemos como aflora la ironía, la burla, el juego. El agua, símbolo de vida, movimiento, materia: no huele a nada, no luce a nada, no sabe a nada. Carece de los atributos sensoriales: no tiene los aromas de las flores; la tonalidad de los seres del mundo vegetal o animal; el sabor de las frutas, de los sinsabores, del dulce morir. La pobrecilla, ¡oh vanalidad!, se ahoga en un simple vaso de agua.

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.  
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!  
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.  
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.  
En el nítido rostro sin facciones  
el agua, poseída,  
siente cuajar la máscara de espejos  
que el dibujo del vaso procura.  
Ha encontrado, por fin,  
en su correr sonámbulo,  
una bella, puntual fisonomía.  
Ya puede estar de pie frente a las cosas.  
Ya es, ella también, aunque por arte  
de estas limpias metáforas cruzadas,  
un encendido vaso de figuras.  
El camino, la barda, los castaño,  
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.

El vaso le da forma al agua sedienta y desesperada. la conciencia se ha aclarado, conoce el mundo bajo el rigor de la inteligencia. El agua, la materia, ama a la forma hasta llegar a la idolatría. Asombro, admiración ante el radiante fulgor de la forma. Sólo la pura idolatría. Idolatría de la substancia

poética ante la realidad maravillosa de tener sede en el poema. Pero también la materia ambiciosa quiere ver y oír; aspira a oír en el sordo respiro, a ver a quien la mira. Por doquier, en el lago, en la charca, en el estanque, en la cuenca de la mano se verifica el enlace diabólico, la tentación del amor hasta el pecado. El agua tiene forma bajo una luminosa máscara. Posee la capacidad de erigirse, de erguirse; como el hombre bajo la orden divina; como la poesía bajo la forma del poema. Los seres del mundo físico alcanzan una imagen, su imagen, a pesar de ingresar, por ello mismo, en la futura muerte. Así, tímidos a la descarnada lección de poesía, a la tentación infernal, al "eterno mínimo" de creación y por lo tanto de destrucción: nacer es morir.

Pero el vaso en sí mismo no se cumple.  
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.  
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.  
Hau algo en él no obstante, acaso un alma,  
el instinto augural de las arenas,

una llaga tal vez que debe al fuego,  
en donde la 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;  
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.

Sin embargo, el vaso en sí mismo no se cumple. Es la pura forma, hueca, vacía, sin sentido. La inteligencia es una pura inútil lucidez, llena de vanidad ególatra, sólo una estéril contemplación narcisista. El poema es únicamente un contorno hueco. El vaso tiene una única esperanza: ser colmado por un contenido; la forma necesita la materia; la inteligencia una conciencia que ordenar; el poema la substancia poética. El vaso solo se liquida a sí mismo.

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.  
¿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!  
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,  
estremoso fanal,  
rojo timbre de alarma en los cruceros  
La rosa edad que esmalta su epidermis  
- senil recién nacida -  
envejece por dentro a grandes siglo.  
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.  
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 el soplo infantil de un parpadeo,  
la egregia masa de ademán ilustre  
podrá caer de golpe hecha cenizas.

Si, la forma por sí misma carece de sentido. La atractiva forma, magnánima, deífica, orgullosa, vanidosa deslumbra a la materia, pero, es una vana ilusión. La poesía que humilde se postra a los pies de la forma vive una pura ilusión; el poema es una quimera. Porque la materia que se incorpora a la forma se entrega a su destrucción, a su muerte; recién nacida, envejece aceleradamente. La muerte avanza y se apodera de ella, que es sólo vida efímera. Ya se ve el veloz tránsito a la muerte en

sólo un breve minuto, la forma temporal. Se abre la puerta de la destrucción.

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 marchoto del espectro  
que engendra, aletragada, su costilla.  
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.  
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.  
El sueño es cruel,  
ay, punza, roe, quema, sangra, duele.  
Tanto ignora infusiones como unguentos.  
En los sordos martillos que la afligen,  
la forma da en el gozo de la llaga  
y el oscuro deleite del cólapso.  
Temprana madre de esa muerte niña  
que nutre en sus escombros paulatino,  
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 deslía.  
Por un aire de espejos inminentes  
¡oh impalpables dettotas del delirio!  
cruza entonces, a velas desgarradas,  
la airosa teoría de una nube.

El agua toma forma, se transforma como también lo ha-

ce el vaso. Ahora el vaso cede a la condición informe del agua: la dureza de la fombra del vaso y ya también en el agua reposada, se pierde; para que se pueda "en el mínimo/perpetuo instante del quebrano" separarse del vaso de agua y dejarse llevar por la muerte. Es el instante de la destrucción de todos los seres, el regreso al origen; se apagan las luces de las estrellas, se extingue la luz, que había sido el primer acto de la creación. Se involuciona hacia la nada inicial.

Porque en el lento instante del quebrano,  
cuando los seres todos se repliegan  
hacia el sopor primero  
y en la pira arrogante de la forma  
se abrasa, consumidos por su muerte  
-¡ay, ojos, dedos, labio,  
etéreas llamas del atroz incendio!"-  
el hombre ahoga con sus manos misma,  
en un negro sabor de tierra amarga,  
los himnos claros y los roncós trenos  
con que cantaba la belleza,  
entre tambores de gangoso idioma  
y esbeltos címbalos que dan al aire  
sus golondrinas de latón agudo;  
ay, los trenos e himnos que loaban  
la rosa marinera  
que consuma el periplo del jardín  
con sus velas henchidas de fregancia  
y el malsano crepúsculo de herrumbre,  
amapola del aire lacerado  
que se pincha en las púas de un gorjeo;  
y la febril estrella, lis de calosfrío  
punto sobre las íes  
de las tinieblas;  
y el rojo cáliz del pezón macizo,  
sola flor de granado

en la cima angustiosa del deseo,  
y la mandrágora del sueño amigo  
que crece en los escombros cotidianos  
- ay, todo el esplendor de la belleza  
y el bello amor que la concierta toda  
en un orbe de imanes arrobados.

El instante del quebranto inicia la pira de la ardiente  
consumación. El hombre calla sus himnos y cánticos al esplendor  
de la belleza: la rosa fragante, la amapola, la estrella, el  
granado, la mandrágora.

Porque el tambor rotundo  
y las ricas bengalas que los címbalos  
tremolan en la altura de los cantos,  
se aniegan, ay, en un sabor de tierra amarga,  
cuando el hombre descubre en sus silencios  
que su hermosos lenguaje se le agosta,  
se le quema -confuso- en la garganta,  
exhausto de sentido;  
ay, su aéreo lenguaje de colores,  
que así se jacta del matiz estricto  
en el humo aterrado de sus sienes  
o en el sol de sus tibios bermellones.  
él, que discurre en la ansiedad del labio  
como una lenta rosa enamorada:  
él, que cincela, sus celos de paloma  
y modula sus látigos feroces:  
que salta en sus caídas  
con un ruidoso síncope de espumas.  
que prolonga el insomnio de su brasa  
en las mustias cenizas del oído;  
que oscuramente repta  
e hinca enfurecido la palabra  
de hiel, la tuerta frase de ponzoña:  
él, que labra el amor del sacrificio  
en columnas de ritmos espirales,  
sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,

se le ahoga - confuso - en la garganta  
y de su gracia original no queda  
dino el horror de un poso desecado  
que sostiene su mueca de agonía.

El canoto y la música se ahogan en la tierra mortal.

El hombre entonces descubre que su gran don, la palabra, se  
seca en su garganta. Su lenguaje multicolor, amoroso, celoso y  
sarcástico, furibundo, ardiente, cruel, de la plegaria, del rito  
mo espiral del poema muere en su estéril garganta, en una mueca  
agónica.

Porque el hombre descubre en sus silencios  
que su hermoso lenguaje se le agosta  
en el minuto mismo del quebranto,  
cuando los peces todos  
que en cautelosas órbitas discurren  
como estrellas de escamas, diminutas,  
por la entumida noche submarina,  
cuando los peces todos  
y el ulises salmón de los regresos;  
y el delfín apolíneo, pez de dioses,  
deshacen su camino hacia las algas;  
cuando el tigre que huella  
la castidad del musgo  
con secretas pisadas de resorte  
y el bóreas de los ciervos presurosos  
y el cordero Luis XV, gemebundo,  
y el león babilónico  
que añora el alabastro de los frisos  
- ¡flores de sangre, eternas,  
en el racimo inmemorial de las especies! -  
cuando todas inician el regreso  
a sus mudós letargos vegetales;  
cuando la aguda alondra se deslía  
en el agua del alba,

mientras las aves todas  
y el solitario buho que medita  
con su antifaz de fósforo en la sombra,  
la golondrina de escritura hebrea  
y el pequeño gorrión, habre en la nieve,  
mientras todas las aves se disipan  
en la noche enroscada del reptil;  
cuando todo - por fin - lo que anda o reptar  
y todo lo que vuela o nada, todo,  
se extingue en un crujir de mariposas,  
regresa a sus orígenes  
y al origen fatal de sus orígenes,  
hasta que su eco mismo se reinstala  
en el primer silencio tenebroso.

El hombre descubre la muerte de la palabra y ahora todos los peces, ya el salmón, ya el delfín, regresan al origen: los cuadrúpedos - el tigre y el ciervo, el cordero y el león viajan al silencio vegetal; la alondra, el búho, la golondrina, el gorrión, todas las aves regresan al punto inicial. Todos los seres del reino animal, desde los que nadan o reptan hasta los que andan o vuelan mueren en el tenebroso silencio.

Porque los bellos seres que transitan  
por el sopor añoso de la tierra  
- ¡tragos de sangre, libres,  
en la pantalla de su sueño impuro! -  
todos se dan a un frenesí de muerte,  
ay, cuando el sauce  
acumula su llanto  
para urdir la substancia de un delirio  
en que - ¡tú! ¡yo! ¡nosotros! - de repente,  
a fuerza de atar nombres destemplados,  
ay, no le queda sino el tronco prieto,

desnudo de oración ante su estrella;  
cuando con él, desnudos, se sonrojan  
el álamo temblón de encanecida barba  
y el eucalipto rumoroso,  
témpano de follaje  
y el tornillo sin fin de la estatura  
que se pierde en las nubes, persiguiéndose;  
y también el cerezo y el durazno  
en su loca efusión de adolescentes  
y la angustia espantosa de la ceiba  
y todo cuanto nace de raíces,  
desde el heroico roble  
hasta la impúbera menta de boca helada;  
cuando las plantas de sumisas plantas  
retiran el ramaje presuntuoso,  
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 cementerio de talladas rosas!  
en los duros jardines de la piedra.

Todos se entregan al frenesí de la muerte. Los árboles  
antes alabados: el sauce, el álamo, el eucalipto, el cerezo, el  
durazno, la ceiba, el roble se esconden en sus raíces como todas  
las demás plantas, regresan a una inmovilidad pétrea en la semi-  
lla.

Porque desde el anciano roble heroico  
hasta la impúbera  
menta de boca helada,  
ay, todo cuanto nace de raíces  
establece sus tallos paralíticos  
en los duros jardines de la piedra,  
cuando el rubí de angélicos melindres

y el diamante iracundo  
que fulmina a la luz con un reflejo,  
más el ario zafir de ojos azules  
y la geórgica esmeralda que se aniega  
en el abril de su robusta clorofila,  
una a una, las piedras delirantes,  
con sus lindas hermanas cenicientas,  
turquesa, lapislázuli, alabastro,  
pero también el oro prisionero  
y la plata de lengua fidedigna,  
ingenuo ruiseñor de los metales  
que se ahoga en el agua de su canto:  
cuando las piedras finas  
y los metales exquisitos, todos,  
regresan a sus nidos dubterráneos  
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.

Los vegetales se han paralizado en la piedra. Y ahora,  
las multicolores piedra preciosas: el rubí y el diamante, el za  
firo y la esmeralda; la turquesa, el lapislázuli y el alabastro;  
el oro y la plata, los metales exquisitos, regresan a las obscu  
ras minas, todos sin brillo ante la destrucción.

Porque raro metal o piedra rara,  
así como la roca escueta, lisa,  
que figura castillos  
con sólo naipes de aridez y escarcha,  
y así la arena de arrugados pechos  
y el humus maternal de entraña tibia,

ay, todo se consume  
como un mohino crepitar de gozo,  
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,  
que sin labios, sin dedos, sin retinas,  
sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,  
se acogen a sus túmidas matrices,  
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  
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  
y solo ya, sobre las grandes aguas,  
flota el espíritu de Dios que gime  
como si herido - ¡ay, El también! - por un cabello,  
por el ojo en almendra de esa muerte  
que emana de su boca,  
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.  
¡Aleluya, aleluya!.

Así como los finos metales y las piedras preciosas, las rocas y todas las substancias minerales se consumen cuando la forma muere. En una locura mortal todos los seres se devoran: la planta al animal, la piedra al vegetal, el fuego a la piedra,

el mar al fuego, la nube al mar, el sol a la nube, hasta llegar a la nada primigenia, la negación del mundo en donde solamente queda el Espíritu de Dios, el que fuera Padre Creador en el Génesis ahora ahoga en el llanto su primera palabra bajo la mue te que emana de su boca.

¡Tan - Tan! ¿Quién es? Es el Diablo,  
es una espesa fatiga,  
un ansia de trasponer  
estas lindes enemigas,  
este morir incesante,  
tenaz, esta muerte viva,  
¡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.

¡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,  
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.

¡Tan- Tan! ¿Quién es? Es el Diablo  
es una muerte de hormigas

incansables, que pululan  
¡oh Dios! sobre tus astillas;  
que acaso te han muerto allá,  
siglos de edades arriba,  
sin advertirlo nosotros,  
migajas, borra, cenizas  
de ti, que sigues presente  
como una estrella mentida  
por su sola luz, por una  
luz sin estrella, vacía,  
que llega al mundo escondiendo  
su catástrofe infinita.

Baile

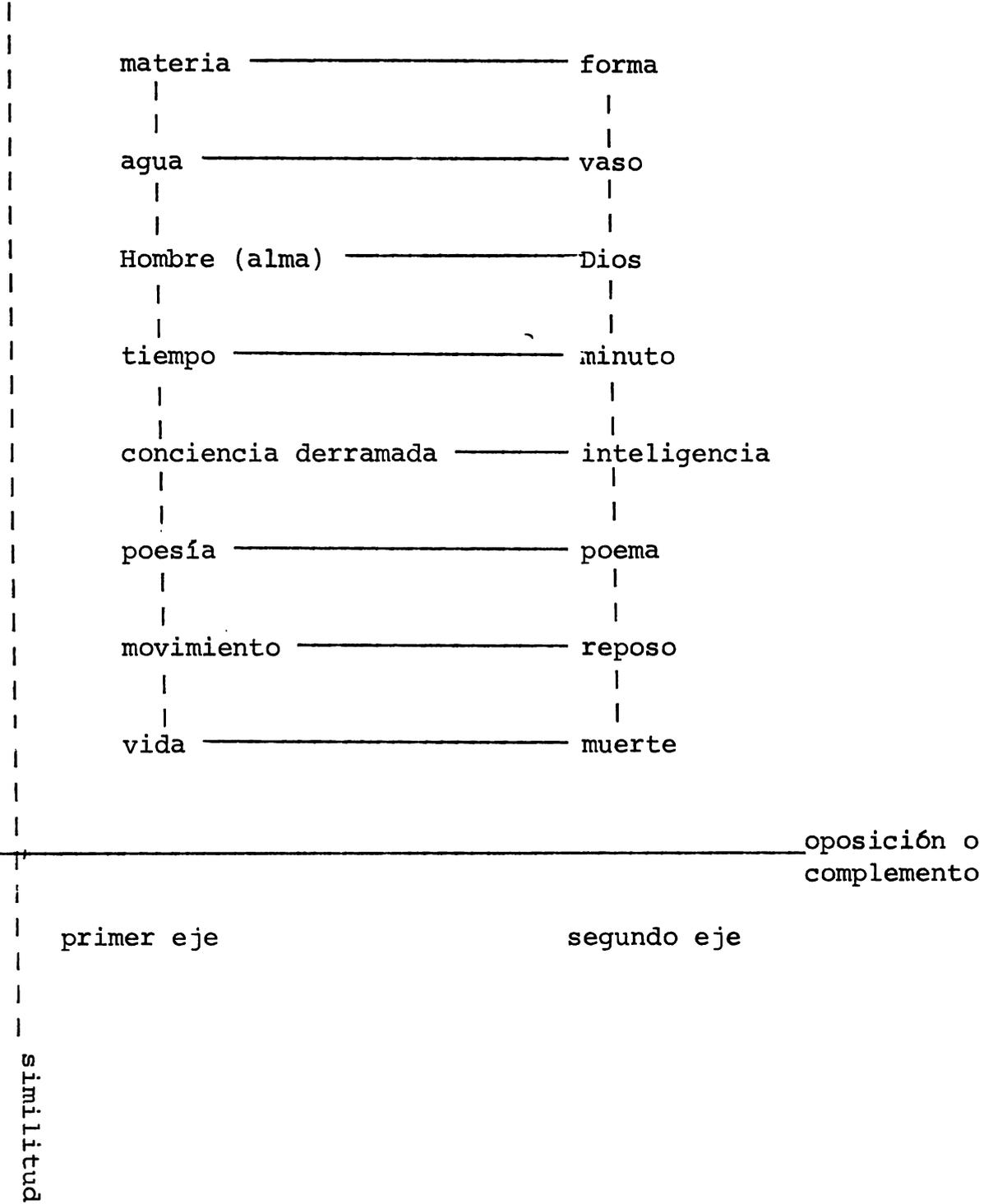
Desde mis ojos insomnes  
la muerte me está acechando,  
me acecha, sí, me enamora  
con su ojo lánguido.  
¡Anda, putilla del rubor helado,  
anda, vámonos al diablo!

Como contrapartida a la quinta parte, en ésta última Gorostiza emplea metros más breves (octosílabos). Leemos como llama a la puerta el Diablo, la tentación, el pecado. Es un ardiente afán de vivir, de gozar de los sentidos, de burlarse de la muerte que corroe. Es la duda de Dios, quizá muerto hace muchos siglos como una estrella sin vida, de la que recibimos los engañosos resplandores de otro tiempo.

Gorostiza, después de haber tratado las grandes preocupaciones humanas, termina, despreocupadamente, con un abrupto burlón.

En mi comentario al primer canto de Muerte sin fin mencioné varios binomios extraídos del mismo poema. Estos pares de elementos que llamaré, como Paz lo ha hecho, parejas antagónicas, algunas de ellas ya habían sido marcadas por diversos críticos.<sup>(11)</sup> Lo que sostengo básicamente es que estas parejas antagónicas son, en buena medida, la clave para la comprensión e interpretación del poema. Desde luego que el poema no se reduce a esta serie de oposiciones; éstas sólo nos dan un posible hilo conductor: Muerte sin fin es mucho más que estas asociaciones.

Ofrezco a continuación un esquema con los ejes o polos en los que se congregan los diversos elementos de las parejas:



En el esquema anterior se disponen los elementos de acuerdo a dos relaciones: la primera, la horizontal, representada por las líneas continuas, es una relación de oposición y complemento; la segunda, la vertical, representada por las líneas punteadas, es una relación de similitud que no implica una identificación. El querer hacer una identificación no es conveniente ni posible. El esquema antes descrito no pretende axiomatizar el poema; tampoco aspira a ser completo, busca únicamente un grado de consistencia.

El agua es una imagen visual de la materia, el vaso representa una forma. Con esto quiero hacer notar esta imposibilidad de plena identificación o igualdad; sin embargo, el agua y el vaso son un par de símbolos de gran "transparencia" para ser asignados a otras parejas. La conciencia está derramada como el agua, la inteligencia limita y ordena como el vaso; el tiempo fluye como el agua, el minuto lo constriñe como el vaso; el hombre es amoldado y limitado por Dios; la poesía se congela en el poema; el movimiento cede ante el reposo; la vida es limitada por la muerte.

Estas parejas antagónicas nos hacen más claro también un punto esencial en el poema: la diversidad y superposición de pla

nos. De estas relaciones se desprenden posibles significaciones, en particular la quizá menos obvia es la de la poesía de (o dentro de) la poesía. Creo que en Muerte sin fin se da una discusión de la poesía y de la creación poética dentro del poema mismo. Para hacer más claro este punto convendría revisar el capítulo relativo a las Notas sobre poesía y ver los ejemplos en las partes señaladas en la interpretación del poema.

Quisiera pasar ahora a discutir la construcción del poema. Muerte sin fin es un poema cuidadosamente equilibrado: los cuatro primeros cantos son seguidos por un quinto que, tanto métrica como conceptualmente, es más ligero que los precedentes; en la segunda gran parte del poema observamos la misma disposición.

También con respecto a la estructura arquitectónica del poema, me interesaría mostrar mi desacuerdo con el criterio de Rubin. El afirma que Muerte sin fin tiene la estructura de una sinfonía e inclusive le da títulos de diversos tempi a algunas partes del poema: al quinto canto lo considera un Intermezzo en forma de Rondo, al décimo canto lo llama Vivace con percusión como Coda. Además, corrobora su tesis del poema como sinfonía al afirmar con respecto a "Lleno de mí" que:

Estas cuatro sílabas forman un anuncio fuerte, sin preludio, que recuerda los cuatro acordes impresionantes que inician la quinta sinfonía de Beethoven.

(12)

Creo, decididamente, que esto constituye una exagerada y e r ó n e a "metaforización musical". En rigor, Muerte sin fin tiene muy poco que ver con una simfonía. Quizá en otras obras sí se da una fuerte relación entre música y literatura; un caso posible sería El acoso de Alejo Carpentier.

Otra disposición estructural detectable en Muerte sin fin es el anuncio o adelanto y, en fin, la repetición de ciertos versos clave. Esto, nuevamente, pienso que se hace más claro en cuanto a su significación, si pensamos de acuerdo a la descripción de las parejas antagónicas.

## CONCLUSIONES

Escribir sobre Muerte sin fin ha sido una aventura y un desafío. Es una obra maestra que no necesita de la crítica; sin embargo, la tentación ha sido enorme e inevitable: descubrir el poema.

Muerte sin fin es un poema extenso y traté de mostrar cómo forma parte ya de una tradición literaria de primera línea de ese género. La relación con otros grandes poemas extensos da una posibilidad: la apertura. Muerte sin fin no es un poema únicamente de la literatura mexicana; es mucho más.

Interpretar el poema ha sido el punto culminante de este trabajo, porque la interpretación es una cualidad inherente a la poesía y Muerte sin fin es pura poesía. A diferencia de la ciencia, cuyo lenguaje es unívoco por necesidad y fin, la poesía es y no es igual para los lectores. La interpretación de la poesía es -valga la rudimentaria metáfora inspirada en Gorostiza- un caminar por la orilla del mar: asentar el pie en el terreno racional y dejarse llevar por la corriente poética.

La historia de la crítica de Muerte sin fin ha corro-

borado que es un poema susceptible a diversas interpretaciones. En esto reside su magnificencia que, como en las obras clásicas, perdura en el tiempo y permite que diversas generaciones extraigan de su enorme riqueza diversas ideas y sensaciones.

Claramente, mi interpretación no es la única; sería un sueño y una enorme vanidad. Pero sí he procurado que sea lo más breve y clara posible. Creo molesto leer interpretaciones que, en un vano prurito de "refinamiento", emplean un lenguaje obscuro y abusivo para terminar haciendo el texto más complicado. Mediante el estudio de las parejas antagónicas, traté de encontrar un hilo conductor para la comprensión del poema.

Muerte sin fin no es un tratado de filosofía, pero sí tiene un profundo tono filosófico: es un enorme deseo de búsqueda del conocimiento del mundo y su mecánica; una angustiada delimitación de la trascendencia del ser; una preocupación por el fenómeno estético, reflejada en la persecución del poema. También posee un trasfondo religioso y místico que tiene un eco de la tradición cristiana.

Estos aspectos son, en principio, los grandes temas del poema. Sobre ellos brotan las diversas eclosiones interpretativas que confieren diversas facetas a la obra.

Estoy consciente que este trabajo solamente ha comprendido un aspecto del poema: la interpretación de si significado. Pero el poema no sólo significa algo, sino que es algo que nunca puede ser traducido completamente. El buen poema -y Muerte sin fin lo es- está pleno de riquezas rítmicas y fonéticas.

Gorostiza dedicó su vida al quehacer poético y de ella se puede hablar como un sacerdocio de la poesía. Muerte sin fin es un poema redondo y pulido, ejemplo de la pureza de la poesía.

Notas

INTRODUCCION

- 1) José Luis Martínez, Literatura Mexicana Siglo XX, pp. 4-5.
- 2) Ibid., p.5.
- 3) Los futuros "Contemporáneos".
- 4) Merlin H. Foster, Los contemporáneos.
- 5) Véase Manuel Durán, "Introducción" en Antología de la Revista "Contemporáneos", pp. 32-39.
- 6) Ob. cit., p. 31.
- 7) Raúl Leiva, Imagen de la poesía mexicana contemporánea, pp. 77-78.
- 8) Véase Andrés Henestrosa, "Veinticinco años de poesía mexicana" en Letras de México, III, mayo de 1952 y Emilio Uribe Romano, "Comentario" en Crisol, VI, enero de 1931.
- 9) Ermilo Abreu Gómez, "Contemporáneos" en Las revistas literarias de México, p. 165.
- 10) Emmanuel Carballo, 19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX, p. 185.
- 11) Jaime Torres Bodet, "Semblanza de José Gorostiza" en José Gorostiza, p. 60.

CAPITULO I

- 1) Discúlpese el término "esmerado", hoy en día tan caído en desuso, pero bastante claro para mis intenciones.
- 2) Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, p. 183.
- 3) Ibid., p. 183.
- 4) George Santayana, Three Philosophical Poets, p.12.
- 5) He empleado el volumen: Edgar Allan Poe, Ensayos y críticas, véase la Bibliografía.
- 6) Edgar Allan Poe, "La filosofía de la composición" en Ensayos y críticas, pp. 67-68.
- 7) The Lost Paradise y la Iliáda fueron los textos poéticos extensos que Poe tuvo a la mano cuando escribió sus ensayos sobre el tema.
- 8) E.A.Poe, "El principio poético" en Ob. cit., p.81.
- 9) Ibid., p. 81.
- 10) Recuérdese la larga introducción a su cuento Los crímenes de la calle Morgue.
- 11) Subrayado mío.

- 12) T.S. Eliot, "De Poe a Valéry" en Criticar al crítico, p. 41.
- 13) No he sido yo el primero en emplear el término "épica interior". Andrew P. Debicki en su libro La poesía de José Gorostiza lo menciona en la página 114. Ramón Xirau lo usa más claramente en su ensayo "Cuatro lecturas" (Homero Aridjis) en Mito y poesía, p. 178. Discutí personalmente con Xirau su empleo.

## CAPITULO II

- 1) Xavier Villaurrutia, "Un poeta" en José Gorostiza, pp. 12-13.
- 2) Ibid., p. 12.
- 3) Es asombroso este comentario por la premonición de Villaurrutia del uso de agua y vaso por parte de Gorostiza en Muerte sin fin, pues el artículo "Un poeta" apareció publicado originalmente en El Universal Gráfico de la Ciudad de México el 8 de octubre de 1925.
- 4) Octavio G. Barreda, "Inteligencia y poesía" en José Gorostiza, p. 16.
- 5) Véase "Canciones para cantar en las barcas de José Gorostiza", "Muerte sin fin de José Gorostiza" y "Una poesía mística" en

Jorge Cuesta, Poemas y ensayos, T. II y III.

- 6) "Muerte sin fin de José Gorostiza", T. III, p. 328.
- 7) Véase el Capítulo III.
- 8) Ob. cit., p. 329.
- 9) "Una poesía mística", T. III, pp. 363-367.
- 10) Ibid., p. 363.
- 11) Octavio Paz, "Muerte sin fin" en José Gorostiza. Sigo esta edición.
- 12) Ob. cit., pp. 28 y ss.
- 13) Ibid., p. 28.
- 14) Ibid., p. 30.
- 15) Ibid., p. 29.
- 16) Ibid., p. 30.
- 17) Ibid., p. 30.
- 18) Véase p. 46.
- 19) Ob. cit., p. 29.
- 20) Ramón Xirau, "Descarnada lección de poesía" en Tres poetas de la soledad, pp. 12-20 y "Muerte sin fin o del poema-objeto" en José Gorostiza, pp. 44-47.
- 21) Ob. cit., p. 13.
- 22) Ibid., p. 15.

- 23) Ibid., p. 18.
- 24) Ibid., p. 18.
- 25) Ibid., p. 19.
- 26) Ob. cit., p. 44.
- 27) Ibid., p. 44.
- 28) Ibid., p. 45.
- 29) Ibid., p. 45.
- 30) Alfonso Reyes, "Contestación al discurso" en José Gorostiza, pp. 20-24.
- 31) Ibid., p. 20.
- 32) Ibid., p. 21.
- 33) Ibid., p. 22.
- 34) Véase la cita num. 7 de la Introducción.
- 35) Alí Cumacero, "Presentación" del disco de José Gorostiza grabado dentro de la serie Voz viva de México, pp. 1-2.
- 36) Ibid., p. 1.
- 37) Ibid., p. 2.
- 38) Jaime Labastida, "Introducción" a El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana, pp. 76-82.
- 39) Considero que tal polémica, en realidad, es sólo aparente.
- 40) Esta "significación central" es referida por Paz al mencio

nar su "Sumaria descripción del tema central"; la polémica creo que es de nuevo aparente.

- 41) Cf. Mordecai S. Rubin, ob. cit.
- 42) Ob. cit., p. 82.
- 43) Salvador Elizondo, "Espacio-tiempo del poema" en José Gorostiza, pp. 33-40.
- 44) Ibid., p. 34.
- 45) Ibid., p. 34-35.
- 46) Ibid., p. 35.
- 47) Ibid., p. 37.
- 48) Ibid., p. 38.
- 49) Ibid., p. 39.
- 50) Emma Godoy, "Muerte sin fin, de Gorostiza" en Sombras de magia, pp. 9-69.
- 51) Andrew P. Debicki, La poesía de José Gorostiza.
- 52) Véase cita 41.
- 53) Véase p. 129.
- 54) Elsa Dehennin, Antithese, oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza.
- 55) Véase la cita 4 de la Introducción.
- 56) Frank Dauster, "Notas sobre Muerte sin fin" en Revista Ibe-

roamericana, Vol. XXV, núm., 50, jul-dic, 1960, pp. 273-288.

### CAPITULO III

- 1) José Gorostiza, "Notas sobre poesía" en Prosa, pp. 196-218.
- 2) Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, p. 100.
- 3) Aparte de las designaciones que Todorov menciona a continuación, es importante recordar la formulada por Roman Jakobson en su Linguistics and Poetics.
- 4) Ob. cit., p. 98.
- 5) Feliz coincidencia con Muerte sin fin, también constituida por diez partes o cantos.
- 6) Insisto en un paralelo "arquitectónico" con Muerte sin fin.
- 7) José Gorostiza, "Notas sobre poesía" en Prosa, p. 196. A partir de este momento, evitaré las notas relativas a las citas de este texto, con el objeto de aligerar esta lista de notas.
- 8) Comparese con "mi torpe andar a tientas por el lodo" de Muerte sin fin.
- 9) Esta afirmación la hace Octavio Paz en su ensayo antes mencionado, fechado en 1951, cuatro años antes de la lectura del Discurso y su consiguiente publicación (1955).

- 10) La luz como ondas o como fotones.
- 11) Uso la palabra escritura en su sentido más lato.
- 12) Tómese el término "componer" como "composición", con el sentido valeriano de "composer".
- 13) Tesis sostenida por Rubin en su obra ya mencionada. Más adelante, en el Capítulo IV, se discutirá esta tesis.
- 14) Piensese en el valor musical de la pura palabra en la música contemporánea; por ejemplo, en el "Homaggio a Joyce" de Luciano Berio.
- 15) Asíciase al tratamiento de la forma en Muerte sin fin  
- germen del trueno olímpico  
en sus netos contornos fascinados.  
¡Idolatría, sí, idolatría!
- 16) Percy Shelley, Defensa de la poesía, en José Gorostiza, "Notas sobre poesía" en Prosa, p. 212.
- 17) Véase el Capítulo I.
- 18) Compárese esta tesis con las de Poe y Eliot, anteriormente mencionadas.
- 19) Octavio Paz, Ob. cit., p. 30.

#### CAPITULO IV

- 1) José Gorostiza, Poesía.

- 2) Aunque "Declaración de Bogotá" es la versión corregida de "Nocturno en Bogotá", publicado por primera vez en América, núm. 58, nov-dic, 1948.
- 3) Cf. Emmanuel Carballo, ob. cit., pp. 203 y ss.
- 4) Ibid., pp. 208-209.
- 5) Tomado del volumen Poesía.
- 6) Ramón Xirau, "Descarnada lección de poesía", p. 15.
- 7) Véase el capítulo anterior.
- 8) ¿Coincidencia autobiográfica?
- 9) Compárese esta interpretación con los epígrafes que anteceden a Muerte sin fin.
- 10) Recuerdense las palabras de Gorostiza sobre su poema antes citadas.
- 11) Véase el capítulo anterior.
- 12) Ob. cit., p. 160.

BIBLIOGRAFIA

Directa

José Gorostiza, Poesía, México, Fondo de Cultura Económica,  
1971, 2a. ed.

José Gorostiza, Prosa, México, Universidad de Guanajuato,  
1969.

Indirecta

Sobre "Contemporáneos"

Emmanuel Carballo, 19 protagonistas de la literatura mexicana  
del siglo XX, México, Empresas Editoriales,  
1965.

Manuel Durán, Antología de la revista "Contemporáneos", Méxi-  
co, Fondo de Cultura Económica, 1973.

Merlin H. Forster, Los contemporáneos, México, Eds. de Andrea,  
1964.

José Luis Martínez, Literatura Mexicana Siglo XX Primera parte,  
México, Antigua Librería Robredo, 1949.

Varios, Las revistas literarias de México, México, INBA, 1963.  
Sobre Gorostiza.

Jorge Cuesta, Poemas y ensayos, México, UNAM, 1964, T. II y III.

Alí Chumacero, "Presentación" del disco de José Gorostiza de la serie Voz viva de México, UNAM, 1960.

Andrew P. Debicki, La poesía de José Gorostiza, México, Eds. de Andrea, 1962.

Elsa Dehennin, Antithese, oxymore et paradoxisme, approches rhétoriques de la poésie de Jose Gorostiza, Paris, Didier, 1973.

Emma Godoy, Sombras de magia, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

Jaime Labastida, El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana, México, Ed. Novaro, 1973.

Raúl Leiva, Imagen de la poesía mexicana contemporánea, México, UNAM, 1959.

Mordecai S. Rubin, Una poética moderna, México, UNAM, 1966.

Varios, José Gorostiza, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

#### General

Dante Alighieri, La divina comedia, Editora Nacional, 1962.

Sor Juana Inés de la Cruz, Obras completas, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 1a. reimp.,

T. I.

Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1974.

Thomas S. Eliot, The Complete Poems and Plays, New York, Harcourt, Brace and Company, 1952.

Thomas S. Eliot, Criticar al crítico, Madrid, Alianza Editorial, 1967.

Johann W. Goethe, Obras completas, Madrid, Aguilar, 1957, T. II.

Vicente Huidobro, Altazor, Madrid, Visor Madrid, 1973.

Roman Jakobson, Ensayos de lingüística general, Barcelona, Seix Barral, 1975.

Lucrecio, De la naturaleza, Madrid, Ciencia Nueva, 1968.

Stephane Mallarmé, Oeuvres completes, Paris, Gallimard, 1970.

Ernesto Mejía Sánchez, Los comienzos del poema en prosa en hispanoamérica, México,

Aurora M. Ocampo y Enrique Prado V., Diccionario de escritores mexicanos, México, UNAM, 1967.

Monique Parent, Saint-John Perse et quelques devanciers, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1960.

Octavio Paz, Libertad bajo palabra, México, Fondo de Cultura E-

conómica, 1970, 1a. reimp.

Edgar Allan Poe, Ensayos y críticas, Madrid, Alianza Editorial,  
1967.

Saint-John Perse, Eloges, Paris, Gallimard, 1972.

George Santayana, Three Philosophical Poets, New York, Double-  
day and Company, 1938.

Paul Valéry, Oeuvres, Paris, Gallimard, 1970, T. I y II.

Rene Wellek y Austin Warren, Theory of Literature, New York,  
Harvest Book, 1970, third edition.