

28
Lej

MUERTE O METAMORFOSIS
EN
"MUERTE SIN FIN" DE JOSE GOROSTIZA

MARCELA YOLANDA DEL RIO Y REYES



TESIS DE GRADO PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

★ NOV 19 1987 ★
SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

MEXICO

1987



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está 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.

INDICE

ADVERTENCIA	V
INTRODUCCION	1
CAPITULO I	
RASTREO DE ANTECEDENTES	23
1. LA LUPA PERSONAL	23
1.1. Como poeta	23
1.2. Como crítico.	38
1921-1925	38
1926-1930	44
1931-1935	55
1936-1939	58
CAPITULO II	
INTERPRETACION DE LAS RELACIONES ENTRE SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE	
2.1. SIGNIFICADO	
21.1. Oposiciones y niveles	69
211.1. La metáfora del vaso de agua	72
2111.1. Oposición: Forma/ Contenido Nivel poético.	72
2111.2. Oposición: Cuerpo/ Alma. Salto del ni- vel poético al ni- vel filosófico	83
2.2. RELACION ENTRE FORMA Y CONTENIDO DEL POEMA	92
22.1. Cuerpo del poema	92
22.2. Correspondencia entre Cuerpo y Alma del poema.	95
222.1 Relación entre los párrafos I y VI.	96
222.2. Relación entre los párrafos II y VII	98
222.3. Relación entre los párrafos III y VIII	98

222.4.	Relación entre los párrafos IV y IX.	101
222.5.	Liga formal en eslabones en relación al contenido filosófico	105
2225.1.	Primer bloque de párra- fos: I al IV.	105
2225.2.	Segundo bloque de párra- fos: VI al IX	109
222.6.	Relación entre los párrafos V y X (Bloque farsico)	122
2226.1.	Oposiciones y concordancias con los bloques "trágicos"	122
	a) Lenguaje	122
	b) Combinaciones métricas	125
2226.2.	Forma y contenido del Interludio	126
2226.3.	Forma y contenido del Epílogo	129
	CONCLUSION	137
	BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA	141
	ANEXO: Reproducción de "Muerte sin fin"	

ADVERTENCIA

El presente trabajo al que he titulado **Muerte o Metamorfosis** en "**Muerte sin fin**" de José Gorostiza" no pretende ser una exégesis del poema, en el que se interprete palabra por palabra, metáfora por metáfora lo que el poeta quiso decir. Existen ya numerosos ensayos que abordan la interpretación del poema, a los que este trabajo se suma, pero sólo en lo que respecta a una de sus facetas: la simbiosis que el poeta logra entre la forma y el fondo, o para emplear los términos saussurianos, entre el **significante** y el **significado** del poema.

Debido a que esta tesis busca únicamente establecer ese nexo simbiótico, obviará las explicaciones que no tengan que ver con el tema; investigará aquellos antecedentes que sirvan para la demostración que se busca: la de que la forma del poema es una estructura construida por eslabones -que de uno a otro van evolucionando como vasijas que al llenarse con distintos líquidos, van naciendo y muriendo, en tanto formas diferentes, en una perfecta concatenación-. Así, la muerte y renacimiento de la forma de esos eslabones estructurales además de concordar con el **contenido** del poema, lo nutre y le permite al poeta poner en evidencia una doble cadena de eslabones evolutivos a través de un retorno a la Creación, que confronta la idea de la filosofía idealista sobre lo efímero del cuerpo y lo eterno del alma, con la idea materialista de lo eterno de la materia y lo efímero de la conciencia, lo que da por resultado filosófico, que para el poeta, la **muerte**, sea un sinónimo de la metamorfosis, ya que

la cadena interminable de muerte-renacimiento-muerte-renacimiento, expresada en distintas formas, dentro del poema, da esa cualidad que viene a ser como otra dimensión: la concepción científica -darwiniana- de la muerte, a la que equivale el título que Gorostiza da a su poema: "Muerte sin fin". Basten, por el momento, como ejemplos, aquella metáfora de **planta-semilla-planta**, o aquella otra, cuando alude a que la inteligencia, hace irreconciliables la concepción religiosa y la científica:

"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" (Poesía, p. 120)

Por este motivo, prefiero pasar por alto los datos biográficos que no estén relacionados con las necesidades de la demostración, así como la historia del grupo de Contemporáneos al que pertenecía José Gorostiza, para entresacar de ese entorno únicamente aquel material referente al enfoque que estoy presentando, ya que considero que tanto su biografía, como la historia de su medio literario y social, puede encontrarse en libros especializados, tales como el Diccionario de Escritores Mexicanos y muchos otros de carácter histórico-cultural o en ensayos sobre literatura mexicana o específicamente sobre los Contemporáneos o sobre José Gorostiza.

INTRODUCCION

Un poema no nace por generaci3n espont3nea. Va germinando dentro del poeta, a medida que 3ste va sumando vivencias, inquietudes, turbaciones, dudas, ideas, angustias, interrogantes o amores, hasta que un d3a brota inexorablemente hacia la superficie, como agua de un r3o subterr3neo que al fin encuentra la grieta que habr3 de permitirle emerger y convertirse en manantial.

Es por eso que si se pretende rastrear el camino subterr3neo que recorri3 el poema Muerte sin fin, antes de hallar la luz, habremos de buscar en la producci3n anterior al poema de Jos3 Gorostiza, toda idea que proponga:

- a) La confluencia entre forma y contenido, de suerte que sea casi imposible deslindar la una del otro;
- b) por extensi3n: la amalgama entre alma y cuerpo; Dios y su Creaci3n; poeta y su poema; agua y su cauce (o su vasija);
- c) el concepto de Muerte, en tanto que renacimiento o metamorfosis, es decir, como proceso dentro de la evoluci3n dial3ctica de lo material y lo inmaterial, lo animado y lo inerte, y no como desintegraci3n o desaparici3n de la materia, o del alma, o de lo creado;
- d) la contraposici3n de los conceptos materialista -darwiniano- de la Evoluci3n del Hombre, y del idealista -metaf3sico- de la Creaci3n del Hombre, por Dios;

- e) la preocupación estética sobre la creación del Poema, por el Poeta, en concordancia con la búsqueda retrospectiva de la Creación del mundo, en sus dos modalidades contrapuestas: la que proviene del concepto dialéctico materialista -darwiniano- y la del idealista -de la dialéctica hegeliana-;
- f) la búsqueda de una forma poética en eslabones, cerrados y encadenados, como recurso estructural para hacer crecer al poema, tal como crece la vida en el planeta;
- g) la intención de crear una síntesis entre la poesía culta y la poesía popular;
- h) un trazo de caminos que permitan llegar a construir un universo propio en el que los niveles de lenguaje se correspondan como las etapas de una humanidad en evolución.
- i) la preocupación por la oposición: nacionalismo-universalismo;
- j) y finalmente, tomando las propias palabras de Gorostiza, toda idea que proponga aquello que para el poeta constituía la poesía: "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 esas esencias." (1)

Una vez rastreados los antecedentes pertinentes, el siguiente paso metodológico será el de presentar la interpreta-

1/ José Gorostiza, Poesía, Prólogo, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 10-11.

ción personal del poema con el señalamiento de las oposiciones y niveles de significación -o Contenido-, en primer lugar, y en segundo, las relaciones entre ese Contenido y la estructura -o Significante- del poema, para llegar a la conclusión de que la Forma y el Fondo del poema se determinan recíprocamente y son indisolubles. Esta interpretación del poema no pretende profundizar en un análisis comparativo entre esta propuesta de interpretación y otras propuestas existentes. Así pues, el plan metodológico contiene dos partes, de las cuales, la segunda está dividida a su vez en otras dos:

- 1ª Rastreo de antecedentes
- 2ª Interpretación de las relaciones entre Significado y Significante

a) Significado: oposiciones y niveles
b) Significante: relación entre Forma y Contenido del poema

En un esfuerzo por ubicar el momento histórico en que germina el poema, más que para descubrir influencias, para comprender la naturaleza del terreno de duda metafísica que pisa el poeta durante los años previos a la publicación de *Muerte sin fin*, en 1939, (2) es conveniente hacer un esbozo de las preocupaciones de la época, en los intelectuales de México, tanto por la vertiente universal, que llega de fuera, como por los afluentes puramente nacionales.

El período de transición entre *Canciones para cantar en las barcas* y *Muerte sin fin*, queda enmarcado entre las fechas de publicación de estas obras: 1925-1939, por lo que éste es el período del que nos ocuparemos en el Capítulo I. Esta transición en la obra poética de Gorostiza coincide con una época de transiciones no sólo culturales, en México, como la implantación de la educación socialista, sino con la necesidad de reconstruc-

2/ José Gorostiza, *Muerte sin fin*, Eds. R. Loera y Chávez, núm. 4, Talleres de la Editorial "Cultura", México, 1939.

ción de la cultura universal, una vez que se había dado por liquidada la reconstrucción de las economías de los países que acababan de salir de la Gran Guerra. Período que contiene además de crisis financieras, como la de 1929, otras de orden ideológico como la que produce la ascensión al poder del nazismo y otras de orden político, como la caída de la República Española, hasta que, precisamente en el año en que el poema ve la luz, estalla la Segunda Guerra Mundial, es decir, es el año en que todos esos factores llegan a su punto climático. En el orden de la cultura universal, éste es un período en el que germinan y se desarrollan vanguardias artísticas de señalado extremismo. Enrique Anderson Imbert lo describe así, en una breve sinopsis:

"Tendencias culturales: Después de la primera Guerra Mundial aparecen "literaturas de vanguardia", con una "nueva sensibilidad". Agotado el Modernismo, los estilos son ahora violentos y herméticos. Predominan en ellos la voluntad de romper con todas las normas literarias del pasado. El Ultraísmo y su disolución. Poesía pura y super-realismo." (3)

Tomar en consideración estos factores de influencia nos permite ensanchar un poco la hendidura para asomarnos por ella y no cegarnos con esa densa duda existencial que plantea Gros-

3/ Enrique Anderson Imbert, Historia de la Literatura Hispano Americana II, Capítulo XIII, Fondo de Cultura Económica. Col. Breviarios Nº 156, México, 1980, p. 152.

tiza en su poema. No debemos olvidar que el poeta fue educado en la religión católica; es natural que la idea de la Creación del Hombre, por Dios, entrara en conflicto con la concepción materialista de la evolución darwiniana, que se plantea como preocupación fundamental de la época. Y de esta duda entre su yo creyente y su yo lógico-científico y de esa necesidad existencial de elegir entre una Verdad y otra, nace el poema, como una investigación introspectiva de la propia alma del poeta, que se encuentra en la disyuntiva de una elección inexorable entre lo eterno y lo efímero; entre la muerte, como final del cuerpo mortal y principio del alma inmortal, y la metamorfosis, como final del alma mortal y principio de un nuevo cuerpo que representa la inmortalidad de la materia.

Si hemos de lanzar una breve mirada sobre los antecedentes e ingredientes histórico-culturales que contribuyeron para que germinara en el poeta la preocupación que dio nacimiento a Muerte sin fin, podrían señalarse muchos, de distinta índole: a) la difusión en México de la filosofía marxista y su concepto del materialismo histórico, así como de la teoría darwiniana de las especies; b) el vasconcelismo y sus compromisos revolucionarios, entre los cuales figura de manera primordial, la implantación de la educación socialista, en 1934, y que no sólo se discute en todos los niveles, justamente durante los años de gestación del poema, sino que entra en conflicto con la educación religiosa vigente; c) las polémicas en reuniones de literatos y artistas de la época, como las que se realizaban en el Café París, a las que Gorostiza asistía frecuen-

temente; la colaboración del poeta en la Revista Contemporáneos y su participación activa dentro del grupo; d) la importación de las vanguardias europeas, con las que él mantuvo contacto directo durante sus años de viajero diplomático; e) la revisión constante de sus principios literario-creadores, a que lo obligaban, a él y al grupo sin grupo, los ataques a su supuesto antinacionalismo, así como su ejercicio de crítica literario y, entre otros ingredientes más, f) su violenta reacción frente al Modernismo que lo antecede.

Retomando uno por uno los puntos anteriores, no puede pasarse por alto el hecho de que José Gorostiza fue maestro de Historia Moderna en la Escuela Nacional de Maestros, en 1932, precisamente el año en el que el Congreso Pedagógico, reunido en Jalapa, aprobaba entre sus Conclusiones:

1. Fortalecer en los educandos el concepto materialista del mundo.
- ...
3. Combatir los prejuicios religiosos que sólo han servido para matar la iniciativa individual." (4)

Y como para comprobar que el tema saturaba la atmósfera durante el período de gestación del poema, recordaremos que León Díaz Cárdenas, en sus Cartas a los maestros rurales,

4/ Alberto Bremauntz, "I. La Reforma. Los antecedentes inmediatos de la reforma educativa", en la Antología de Gilberto Guevara Niebla, La educación socialista en México (1934-1945), Secretaría de Educación Pública, México, 1985, p. 35.

publicadas el año de 1938, señalaba la importancia de una correcta enseñanza de la historia y hacía explícita la necesidad de poner en práctica una tarea desfanatizadora, a través de hacer conocer las teorías científicas, específicamente la marxista y la darwiniana:⁽⁵⁾

"Así como la física y la química, la anatomía y la cosmografía nos permiten dar al niño un concepto racional y "exacto" del universo, así la historia -y con ella las materias sociales- nos dan la posibilidad de enseñarle el mecanismo de la sociedad humana.

Predicar con gritos e insultos contra los fanatismos es tarea ingrata, peligrosa e inútil. Vale más enseñar al niño -y al adulto, que muchas veces no ha dejado de ser un niño- cómo en la naturaleza no hay "milagros", ni intervención divina, ni cosas extraterrenas. Explicar los fenómenos naturales, hacer que en el laboratorio el niño se sienta un "pequeño dios" provocando rayos, pulverizando piedras, o haciendo llover, es el mejor método para desfanatizar. (...)

Engels dijo en memorable ocasión: "Darwin expulsó a Dios de la naturaleza y Marx expulsó a Dios de la historia". Y en efecto, Darwin, al poner las bases para una interpretación científica del origen humano, descubrió la falsedad

5/ Gilberto Guevara Niebla lo toma de León Díaz Cárdenas, *Cartas a los maestros rurales*, Ediciones encuadernables, El Nacional, México, D.F. 1938, pp. 139-155. *Ibidem*, pp. 153-155.

de la interpretación divina, y Marx -al hacer el examen científico de la sociedad- descubrió todas las mentiras convencionales y los engaños seculares que hacen posible la existencia de las clases explotadoras. (...) La filosofía materialista y la filosofía idealista se combaten desde hace miles de años. Esta polémica filosófica expresa la lucha entre la religión y la ciencia, entre la superstición y el saber, así como la lucha de clases. (...)

Los maestros frente al problema concreto de la enseñanza revolucionaria de la historia se pueden clasificar en cuatro categorías: 1ª Los que han estudiado y comprendido los principios esenciales del materialismo dialéctico y que por lo tanto están en aptitud de aplicarlo..." (6)

Es indudable que José Gorostiza perteneció a esta primera categoría de maestro, y su conocimiento de las teorías científicas marcó indeleblemente su obra poética. Por otra parte, como maestro bien enterado de lo que sucedía en su entorno, debió de estar al día de los conflictos educativos que se planteaban en todos los niveles, como lo demuestra en muchas ocasiones, citemos como ejemplo sus palabras:

"La educación nacional entraña diversos problemas de cierta importancia; pero el más difícil es la educación misma. (...) ...las cuestiones referentes al sistema educacional de nuestros días son sencillas; saber si el sistema cumple con un fin nacional y humano, es otro asunto. (...) Todavía si la escuela primaria llenase con eficiencia sus funciones, menos malo. La educación de los niños, la más importante de las labores escolares, sería un paso definitivo en la instrucción popular..." (6-A)

6/ Ibídem, pp. 158-159.

6-A/ "Recordando a los humildes", Revista El Maestro, Nº 1, 1º de abril de 1921, y en la 1ª edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pp. 31-32.

Igualmente, como hombre bien enterado, debió de estar al día de los conflictos ideológicos y -cuando no participaba directamente en ellos-, de los sucesos culturales que se relacionaban con dichos conflictos y con la educación, tales como el Primer Congreso de Universitarios Mexicanos, que se reunió en la capital mexicana, en septiembre de 1933, en el cual se aprobó, como asunto de mayor trascendencia, el de la: "posición ideológica de la universidad frente a los problemas en el momento actual" (7) que, según señala Alberto Bremauntz, fue de gran importancia para la educación profesional y universitaria:

"La voz de la defensa la llevó el Lic. Lombardo Toledano y la de la oposición el Lic. Antonio Caso, produciéndose un debate de la mayor trascendencia pues significó el choque de la postura ideológica del sector espiritualista, católico, conservador y contrarrevolucionario, representado por el Lic. Caso, en contra de las ideas de renovación de las universidades y de la franca orientación de las mismas de acuerdo con la doctrina socialista.

La ponencia aprobada, por una mayoría absoluta de votos, fue la siguiente:

Primera. Las universidades y los institutos de carácter universitario del país, tienen el deber de orientar el pensamiento de la nación mexicana. (...)

Tercera. Las enseñanzas que forman el plan de estudios correspondientes al bachillerato, obedecerán al principio de la identidad esencial de los diversos fenómenos del universo, y rematarán con la enseñanza de la filosofía basada en la naturaleza. (...)

La resolución del Congreso desplazó la lucha a todos

los centros de cultura de la nación, donde profesores y estudiantes se afiliaron a los dos bandos." (8)

Es evidente que las polémicas se extendieron a todos los ámbitos, como la piedra que cae en el agua y la hace ondear hasta sus más remotos confines. Y la columna vertebral del conflicto no era sólo de orden económico-social, como podría suponerse de una reforma socialista de la educación, sino de orden espiritual, ya que hacía temblar hasta sus cimientos el edificio de la fe cristiana. Edificio, en el que creció el poeta, y por lo tanto, tuvo que sacudirlo. El propio José Vasconcelos, reconoce al final de su vida que las primeras décadas del siglo representaron un choque de concepciones, al decir que:

"...los libros a la moda se llamaban "Los conflictos de la religión y la ciencia"... (9)

El conflicto, como se sabe, desembocó en la institucionalización de la educación socialista, que tenía características específicas, tales como la de pretender ser: científica, orientadora, unificadora, coordinadora, constructora, combativa, vindicadora, coeducadora, previsora social e integral. Jesús de la Rosa P. describe así la primera de dichas características:

"a) Científica. La verdad científica debe ser la única imperante en la escuela, desde el kindergarten hasta la profesional, de acuerdo con lo estatuido por el citado Artículo 3º. Para responder a esta finalidad, el Estado

8/ Ibídem, pp. 43-44.

9/ José Vasconcelos, "En el ocaso de mi vida", p. 67.

debe ir poniendo paulatinamente a las escuelas en condiciones de realizar una función educativa eminentemente científica, como único medio adecuado para desfanatizar y desprejuiciar a las masas y preparar eficientemente a las generaciones futuras..." (10)

Como puede colegirse, el poema de José Gorostiza nace cuando el poeta está inmerso en el conflicto espiritual que es vivencia cotidiana en el México de las décadas de los veinte y los treinta. El autor de *Muerte sin fin* no podía sustraerse al conflicto, dado que él mismo estaba colocado en la disyuntiva entre religión y ciencia, que se planteaba en aquellos momentos como decisión esencial para ser tomado por la sociedad intelectual de la época como parte de un contingente de lucha de signo contrario. Optar por la explicación idealista, significaba ser tachado de retrógrado y contrarrevolucionario. Y optar por la explicación evolucionista-darwiniana de la Naturaleza, era tener que renegar de la educación religiosa recibida. Gorostiza opta por presentar en su poema ambas explicaciones, en simbiosis, a través de la identificación del Creador, con el Poeta, y de la Creación, con el Poema. Tercera disyuntiva no imaginada por los contrincantes de la lucha ideológica.

Las polémicas y los marcos de influencia no se daban solamente en las aulas o en los congresos, los cafés eran, por entonces, centros de reunión donde se discutía, se hacían revistas, se polemizaba o simplemente se intercambiaban ideas,

10/ Jesús de la Rosa P., "Características de la Escuela Socialista Mexicana", en *La educación socialista en México (1934-1945)*, op. cit. pp. 123-124.

Los cafés de esa época eran lugar de encuentro no sólo entre escritores, sino entre intelectuales de diversas disciplinas, y de esos encuentros queda memoria. Celestino Gorostiza, hermano de José, aporta ciertos datos:

"Y el Café París es algo que no se puede pasar por alto en la vida literaria de México correspondiente a la década de 1930 a 1940. Porque la literatura de México se hizo en esa década en el Café París. No creo que haya habido en la historia literaria de México un Café con más vida ni más trascendencia que éste. El Café París fue para los cafés literarios de México lo que el Quijote para las novelas de caballería: su culminación y su muerte. (...)

Allí se reunían en una mesa presidida por Octavio Barreda, siempre alerta, siempre lleno de buen humor, siempre bromista y travieso, pero siempre eficaz y positivo, todos los colaboradores de Letras de México y de El hijo Pródigo. En realidad allí se planeaban y se hacían esas revistas. Entre broma y chiste, entre el humo del café y de los cigarros, allí llegaban sucesiva y alternativamente con sus originales, Ermilo Abreu Gómez, Rodolfo Usigli (...), José Luis Martínez, Octavio Paz, Joaquín Díez-Caneado, Jorge González Durán, Ali Chumacero, Isaac Rojas Rosillo, Adolfo Menéndez Samará y muchísimos más (...). Había también las mesas de los españoles: León Felipe, Gaya, Rejano, Moreno Villa, De la Encina, Domenchina, Max Aub y otros tantos que no formaban en realidad grupos

aparte, sino que alternaban con los mexicanos y circulaban entre ellos. Había otras mesas de los escritores políticos: José Mancisidor, los hermanos Zapata Vela, el Tlacuache Garizurieta, y algunos otros, sin contar a los jóvenes o viejos que aspiraban a alternar con alguna o algunas de las peñas o que tenían la pretensión de que algunos de sus trabajos fueran leídos y publicados.

Los músicos también acudían al Café París, aun cuando Silvestre Revueltas, por ejemplo, prefería alternar con los escritores. Había además pintores, Juan Soriano a la cabeza, periodistas, críticos e historiadores, sin faltar naturalmente, las "fémimas inquietas y andariegas" entre las que destacaban por su asiduidad y por su importancia Lupe Marín, Lola Alvarez Bravo, María Luisa Algarra, Pita Amor y yo no sé cuántas más. De una a otra mesa se veía ir a Rubén Salazar Mallén, siempre afable y sonriente, pero como es de imaginarse, cáustico y mordaz. Y todos éramos amigos y todos intercambiábamos planes e ideas, todos estábamos haciendo alegremente, sin tomarnos muy en serio, la vida literaria del México de los treinta." (11)

Alfonso Sierra Partida agrega a las revistas citadas por Celestino Gorostiza otras que se hacían en el Café París:

"En una mesa estaban los escritores de Letras de México en otra, los de El Hijo Pródigo, más allá los de Taller, Tierra Nueva y los de Ruta y en otra más, los que

11/ Celestino Gorostiza, en El trato con escritores (Segunda serie), Instituto Nacional de Bellas Artes, S.E.P., México, 1964, pp. 111-112.

formaban el grupo de francotiradores en la batalla de la literatura." (12)

Y hace una lista exhaustiva de todos los cafés en donde se realizaban ese género de encuentros, que finalmente han llegado a plasmar una tradición, ya que han existido en México desde la época de la Colonia. Sierra Partida hace un recuento desde aquel café Manrique, el primero que alcanzó prestigio, al que acudió don Miguel Hidalgo y Costilla, situado en la esquina de lo que ahora son las calles de Tacuba y Monte de Piedad, hasta los que hoy sirven para dar cobijo a los desayunos de nuestros actuales políticos, pasando por los cafés: Progreso, frecuentado por Ignacio Rodríguez Galván y Fernando Calderón que discutían con José María Lafragua y Juan Díaz Covarrubias; La Bella Unión, El Cazador, el Café Veroly, al que, allá por 1833, acudía otro Gorostiza: Manuel Eduardo, y en el que se hablaba de la Academia de Letrán y de sus miembros. En la época juarista, el Café Concordia, el Aguila de Oro, frecuentados por los reformistas. Entre los cafés de la época porfiriana y de la Revolución, cita, entre otros: La Copa de Leche, el Jockey Club, en la Casa de los Azulejos, el Café y Pastelería El Globo, donde Amado Nervo recordaba a La amada inmóvil, La Flor de México, el Café Regis, el Madrid, el Café de Nadie, hasta llegar a las décadas de los treinta a los cincuenta, no sólo con el Café París, sino con el Do Brasil, el Café de Bellas Artes, el Palermo, el Café Trevi, el Vendome, La Blanca, el Campoamor y el Café La Habana.

12/ Alfonso Sierra Partida, El café y los cafés, Ed. Cafés Literarios, México, 1966, pp. 65-66.

Aparte de haber acudido a muchos de esos cafés, queda constancia de que Gorostiza frecuentaba el café de chinos que estaba en la esquina de San Ildefonso y la Antigua calle del Reloj, donde se encontraba con Bernardo Ortiz de Montellano: (12-A)

"Dice Eduardo Luquín, que los conocía a ambos, que irremediablemente la conversación giraba en torno a cuestiones literarias. En otras ocasiones, desde la Secretaría de Educación, se les juntaba también Novo, pero entonces iban al Selecty."

Aquí es importante señalar que ya para entonces, 1925, Gorostiza, contando apenas 24 años, tenía ya un prestigio entre sus compañeros de generación, como lo confirma la cita de Luquín, que hace Sheridan:

"Luquín afirma que, en estos años, era Gorostiza quien guiaba a algunos de sus amigos por el camino de la poesía. Las Canciones que publicaba de vez en vez en periódicos y revistas, así como una erudición eficaz, le otorgaban esa autoridad. "José afilaba -dice Luquín- sus finos discursos al contacto de alguna duda o pregunta de Bernardo." Octavio G. Barrera afirma que siempre tuvieron todos "pavor a su lucidez y a su implacable capacidad dialéctica" (subrayado mío) y que era un joven "de inteligencia agudísima". Insinúa, también, que su obra lenta, pausada, siempre en estado de autocrítica, le era saqueada por los jóvenes del "grupo": "Les leía sus textos -dice- y al día siguiente sus amigos le mostraban textitos en los que industrializaban sus hallazgos." (12-B)

12-A/ Guillermo Sheridan, en Los Contemporáneos ayer, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, p. 191.

12-B/ Ibídem.

Sierra Partida resume la vida de los Cafés Literarios y las peñas diciendo que:

"Los intereses, las inquietudes, los afanes, las ambiciones y los sueños de muchos hombres, como ha contado Renato Leduc, se han determinado y hasta inmortalizado en los cafés de México. Al través de grupos singulares y característicos. Específicos. Afamados por escritores, poetas, pintores, artistas. Intelectuales y vagos." (13)

Toda esta disquisición para decir que aparte de "los intereses, las inquietudes, los afanes, las ambiciones y los sueños de muchos hombres", muchas ideas y hasta metáforas llegaron a producirse gracias a esa convivencia, a esa comunicación vivencial, a esa necesidad de explicarse con los amigos, en el café. La propuesta concreta, con respecto a Muerte sin fin, es la de que la metáfora que da cimiento al poema, habría sido diferente, si José Gorostiza hubiera tenido otro entorno. Es muy probable que de la necesidad de explicar a los amigos, esa determinación recíproca entre continente y contenido, entre forma y fondo, entre Poeta y Poema, entre Dios y su Creación, haya nacido, en el Café, el gesto espontáneo de tomar un vaso y ejemplificar esa simbiosis entre el vaso y el agua: vaso que reposaba junto a su café, frente a sus amigos, mientras se discutía la necesidad de implantar la educación socialista. Discusión que, indudablemente, lo orilló a penetrar en su propia duda existencial, obligándolo a remontarse por

los eslabones de la historia, a través de dos cadenas diferentes: la mística, producto de la educación recibida en la infancia, y la científica, producto de su propia conciencia lógica y de su necesidad de investigar, por sí mismo, las verdades universales, utilizando los instrumentos que le proporcionaba la más abstracta de las ciencias: la filosofía, y el más abstracto de los medios literarios de expresión: la poesía. El resultado de aquella búsqueda introspectiva, que duró varios años, fue nada menos que Muerte sin fin: el poema que liquida para siempre su aceptación de la inmutabilidad, propuesta por el dogma cristiano, -representada por la Muerte de la materia-, que sustituye por la aceptación de la transformabilidad, propuesta por la teoría científica -representada por la muerte Sin Fin-, es decir: la evolución eterna de la materia.

Es obvio que otro de los ingredientes de influencia sobre el poeta, en esos años, fue su contacto con los miembros del grupo de Contemporáneos, que poseían como característica común el rigor de pensamiento y la sistematización de sus propias ideas. Gorostiza no escapa a ese rigor y a esa sistematización, de ahí que su poema tenga esa rigurosidad lógica en su estructura interna y externa, solidificada por correspondencias y lazos irrompibles, entre ambas.

Como consecuencia de ese contacto con el grupo sin grupo como se le llamó al de los Contemporáneos, es la afiliación

que mantiene Gorostiza, durante años, dentro de las vanguardias literarias europeas de la época. Filiación que rompe intempestivamente, en los momentos culminantes del conflicto entre mexicanismo y universalismo, al declarar el 10 de marzo de 1932, precisamente cuando es maestro de Historia moderna, que a partir de ese momento él no seguirá más vanguardia que la de su propia conciencia literaria, como expresión de su yo original y único:

"La crisis se ha manifestado hace tiempo. La prueba está en que todos estamos callados, silenciosos. Este silencio es vigilante en algunos; en otros es punto final a una buena o mala aventura, pero de resultados poco satisfactorios. Hemos estado equivocados. Y yo me dispongo a rectificar. Quiero desandar lo andado y encontrarme de nuevo con lo viejo que he dejado. Nos habíamos perdido. Las modas "europeas" sólo nos proporcionaban una satisfacción temporal. Pero hay que ser demasiado frívolo, hay que carecer en absoluto de cualidades personales para ser esclavo de las modas y estar siempre en torturante caza del último figurín importado. No. Hay que rectificar. Estamos en crisis; crisis de transición para unos, de muerte para otros. Allá cada uno con su experiencia. Yo saqué la mía del vanguardismo y quiero aprovecharla haciendo acto de contrición. De ahora en adelante en lo mío, en lo auténticamente mío, bueno o malo, pero que será mío.

originalmente y, además, mexicano, que responda al medio que vivimos, que sentimos, que esté fuertemente ligado, entrañable y cordialmente unido a nuestra inquietud, a nuestro conflicto, a nuestra sensibilidad, a nuestra mentalidad. La "universalidad" en la literatura cuando no es sentida y aún siéndolo, corre el peligro de quedar en mimetismo. Lo verdaderamente "universal" es lo original, y lo original es lo que cada uno lleva en sí, en origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir. Yo rectifico mi actitud "europeizante". (14)

Y aunque Gorostiza haya hecho después una rectificación sobre las acusaciones contra Villaurrutia y Torres Bodet, que el periodista Ortega puso en su boca, en esa entrevista, no rectificó sobre su cambio de posición, por lo que tal declaración, podría tomarse como un acto de fe, y considerarse como la piedra angular de la Catedral-Laboratorio que constituyó para él -su Creador-: Muerte sin fin.

14/ Esta declaración, la publicó Ortega sin la autorización de Gorostiza en una entrevista aparecida en *El Universal Ilustrado*, 773, 10 de marzo de 1932, p. 21, con la que revivió antiguas discordias y provocó nuevas desavenencias entre los miembros del grupo, tantas que, como consecuencia, en agosto del mismo año, desaparece la Revista *Contemporáneos*. Para datos más abundantes sobre el suceso, consúltese: Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 371-373.

Volviendo a los ingredientes de influencia, preciso es relacionar el hecho de que al partir rumbo a Londres en su primera misión diplomática, el 5 de agosto de 1927, José Gorostiza debió de acercarse aún más a la literatura que la llamada generación del 27 estaba produciendo en España. Miguel Capistrán advierte cómo ambas generaciones, la de los Contemporáneos y la del 27, fueron influidas por los autores franceses, y señala, como ejemplo específico, la afinidad de interés en las oposiciones vaso-agua y forma-contenido, entre el poema de Muerte sin fin y un madrigal de Gerardo Diego:

Quisiera ser convexo
 para tu mano cóncava.
 Y como un tronco hueco
 para acogerte en mi regazo
 y darle sombra y sueño.
 Suave y horizontal e interminable
 para la huella eterna y presurosa
 de tu pie izquierdo
 y de tu pie derecho
 Ser de todas las formas
 como agua siempre a gusto en cualquier vaso
 siempre abrazándote por dentro.
 Y también como vaso
 para abrazar por fuera al mismo tiempo.
 Como el agua hecha vaso
 tu confin -dentro y fuera- siempre exacto. (15)

¿Hasta donde el madrigal de Gerardo Diego es influencia y desde dónde es concordancia? Es difícil señalar las fronteras, como lo atestiguan los mismos poemas: ¿hasta dónde el agua da forma al vaso, al completarlo? o ¿hasta dónde el vaso da contenido al agua, al erguirla? y ¿desde dónde comienza la transparencia del agua y desde dónde la del vaso?

15/ Miguel Capistrán, en la Introducción a la Recopilación de la Prosa de José Gorostiza, Universidad de Guanajuato, (Recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán, Epílogo de Alfonso Reyes), Guanajuato, 1969, p. XIII.

En cuanto a la revisión constante de sus principios literario-creadores, a que antes se hizo referencia, en el Capítulo I -sobre el rastreo de antecedentes de Muerte sin fin que aparecen en su obra anterior- habrá de comprobarse cómo José Gorostiza mantuvo durante toda su vida un ojo alerta, capaz no sólo de estar al día en los aconteceres de la cultura universal y nacional, sino de aprovechar sus lecturas como el necesario alimento de su rigor crítico y, sobre todo, autocrítico. Nunca se permitió a sí mismo el camino fácil de la línea de menor resistencia, muy por el contrario, pecando quizá de exceso de autocrítica, sometió siempre sus juicios al más exigente rigor analítico.

Finalmente, es interesante calibrar su distancia con el Modernismo. Por haber sido alumno de un miembro del Ateneo de México, Alberto Vázquez del Mercado, en la clase de Literatura Mexicana, en la Preparatoria -1914-, fue instruido en el gusto por los modernistas, especialmente, por la poesía de González Martínez, Nervo y Rebolledo. Por otra parte, el amigo más cercano a él, dentro del Ateneo de la Juventud, fue Enrique González Rojo, hijo de González Martínez, y esta amistad tuvo que retenerlo cerca del poeta que, finalmente, reniega del modernismo, desde su famoso soneto de *Túrcele el cuello al cisne*. No obstante, se cumple en él aquello de que una generación reacciona casi siempre violentamente en contra de la que le precede. Si se compara la poesía de Gorostiza, con la de los

modernistas, se verá que hay en Gorostiza una voluntad de rechazo de lo que él definió como "la suntuosa vacuidad modernista" (16), a pesar de que al dirigir la Revista Nueva, en sus años de primera juventud -1919-, contando sólo 18 años, haya mantenido todavía su dependencia hacia el modernismo que estaba ya en decadencia, en un intento, como dice Sheridan, de conservar "su fidelidad al panteón literario consagrado y un espíritu de continuidad que sólo puede ser atenuado por la inmadurez de sus patrocinadores." (17)

Poco tiempo le dura aquella docilidad hacia sus maestros ateneístas y antecesores modernistas, a los dos años, desde las páginas de la revista México Moderno, que aparece el primero de agosto de 1920, y que resultó ser el último órgano del Ateneo de México, en donde comienza a colaborar, a invitación de Enrique González Martínez, a pesar de compartir espacios con él y con José Vasconcelos, Antonio Caso, Genaro Estrada, Julio Torri, Antonio Castro Leal y con el músico Manuel M. Ponce, así como con sus compañeros de generación: Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano y otros, empieza a mostrar, Gorostiza, su inconformidad con las corrientes imperantes, hasta que cuando ya lleva tres años de haber puesto en marcha su proyecto de escribir su libro de Canciones para cantar en las barcas, suelta su primer grito de protesta, al hacer la crítica de la obra de un poeta, aún más joven que él, Jesús S. Soto:

16/ "La poesía actual de México. Torres Bodet Cripta", El Nacional, II, 321, 27 de julio de 1937, p. 2. Recopilado en Prosa, por Miguel Capistrán, op. cit. pp. 177-190.

17/ Guillermo Sheridan, op. cit., p. 70.

"Como casi todos los jóvenes de estos días, Soto manifiesta una vejez inexplicable, una grave desilusión, un dudar infinito que llegan a límites verdaderamente penosos (...). Dos mil años de tradición literaria pesan sobre nosotros y restan pureza a las impresiones de los sentidos, que ya sólo pueden advertir la belleza en formas estereotipadas. Ante la desolación de nuestra juventud (la mía no es diferente) me entran deseos irresistibles de romper el pasado literario; de mirar las cosas con una primera y limpia mirada, y de formular mi pensamiento en gritos que llamaría: Poemas." (18)

Y esto es, ni más ni menos, lo que hace Gorostiza al escribir su libro de Canciones para cantar en las barcas. Adviértase que a un grito de protesta semejante, el de aquella funesta entrevista con Ortega, siguió también otro cambio de rumbo que dio por resultado Muerte sin fin. En ambos momentos, el rompimiento con lo establecido favoreció su creación personal, haciendo posible que su poesía siguiera el camino de su propia conciencia creadora. El primer grito iba dirigido contra sus antecesores, el segundo contra el derrotero por el que se habían encaminado sus propios compañeros de generación: los contemporáneos. En ambos casos el resultado fue un libro en el que él asentó sus propias y originales reflexiones sobre las esencias significativas para él, dejando de lado los ismos, las modas y los compromisos cenaculares.

18/ José Gorostiza, "Jesús S. Soto", México Moderno, I, 10, 1º de mayo de 1921, p. 226. Citado por Guillermo Sheridan, op. cit., p. 95.

I. RASTREO DE ANTECEDENTES

1. LA LUPA PERSONAL

1.1. COMO POETA

José Gorostiza fue un poeta sin prisa. Fijeza en la observación. Paciencia en el andar. Y una meta a tiro de los ojos. Cuando tomaba un tema, lo analizaba desde todos sus ángulos, midiendo cada una de sus aristas y sus profundidades; sus relaciones, intensidad, contradicciones, sus fisuras y sus conjunciones, antes de entregar lo escrito al dominio público de la letra impresa y especialmente del libro. No buscó nunca publicar como medio para ganar la fama o el halago. Era impulsado a escribir por esa misma necesidad del científico por la investigación. Su microscopio era la poesía y su objeto de indagación, él mismo: se preguntaba, se descubría. Su introspección le proporcionaba los hallazgos que plasmaba en sus poemas. Subía sus propias cumbres y se desplomaba en sus propios abismos, para volver a ascender sus nuevos everest. Su clave personal, como la huella dactilar que delata la individualidad es: el rigor en la reflexión, quizá de ahí, de esa necesidad de reflexionar sobre las cosas concretas y abstractas que lo rodean haya nacido su admiración por Enrique González Martínez, de quien admira, precisamente, su capacidad de reflexión. En varias ocasiones Gorostiza reconoce esa admiración por González Martínez o sale en su defensa, como cuando en su crítica de *Cripta* de Torres Bodet afirma que esta obra: "evoca el discurso metó-

.....

dico y tranquilo de antiguos maestros, como González Martínez, a quien tanto debe nuestra poesía actual,..." (19); o cuando desde el México Moderno responde a los ataques de los estridentistas, con Maples Arce a la cabeza, en contra de González Martínez, diciendo que estaría bien ir en contra de González Martínez, siempre y cuando el autor de Andamios interiores -cuyo autor es Manuel Maples Arce-: "edifique una lírica tan poderosa como la del autor de Silenter". (20)

Esta admiración se traduce en una influencia cierta de González Martínez sobre la poesía juvenil de Gorostiza. Influencia que señala Guillermo Sheridan, cuando dice que:

"A partir de 1919, Gorostiza había estado publicando, muy de vez en cuando, algunos poemas en revistas populares que, (...) acusaban rasgos claros de una voluntad de estilo -incluso dentro del patrón impuesto por González Martínez- mucho más refinada que la de sus compañeros y más exigente." (21)

Y entre esos poemas, que nunca recogió en las Canciones para cantar en las barcas, aunque debieron nacer muchas de ellas dentro del proyecto del libro, Sheridan escoge la siguiente, que denota ese patrón de reflexión interna en el poeta, heredado de González Martínez, pero ya con su sello propio, que habrá de desarrollar hasta sus máximas consecuencias en Muerte sin fin: la de la secuencia muerte-renacimiento, que destacaré con un subrayado mío:

19/ Prosa, Universidad de Guanajuato, op. cit., p. 189.

20/ Guillermo Sheridan, op. cit., p. 128.

21/ Ibidem, p. 107.

YO NO SE DONDE...

Yo no sé dónde empezará la senda
ni si hallaremos paz en su blancura...
Mas el umbral inmóvil nos ofrenda,
entre nobles montañas, la llanura
como campo viril de una contienda.

Y es justo suspender nuestros cariños,
alejarse sin fuerza, sin alinos,
y siendo viejo, regresar más niños!

Estamos hacia el margen de la vida
como una perla en su collar pendiente
y sólo encanta la emoción suspensa
un murmullo de fronda estremecida
al canto silencioso de la fuente
de claro arrullo y soledad inmensa.

Acaso la amargura nos espante
y más padezca el corazón mezquino
cuando la sed advierta al caminante
la falta de posada en su camino.

Mas junto a la montaña sin asombros
verá con ojos de inquietud ufana
la carga de crepúsculos, liviana
y vibrante de amor sobre sus hombros. (22) (Subrayado mío)

En este poema, si bien se advierte, como dice Sheridan:
"toda esta administración de la serenidad y el asordinado
deslumbramiento de las cosas que, junto a una tristeza sin
pretensiones, advierte ya el tono límpido de las Canciones",⁽²³⁾

22/ El Heraldo Ilustrado, I, 17, 17 de agosto de 1919, p. 3.
Cf. Guillermo Sheridan, op. cit., pp. 107-108.

23/ Guillermo Sheridan, op. cit., p. 108.

encontramos el mejor ejemplo de esa combinación de influencia y originalidad, ya que si bien su serenidad en la reflexión, puede tomarse como herencia de González Martínez, sus preocupaciones, en cambio, por el retorno a manera de renacimiento: de la vejez a la niñez, nos lanza de nuevo hacia secuencias futuras como aquella de: planta-semilla-planta. Ya en este poema, que por un sentido de autocrítica eliminó de su libro de Canciones..., quizá porque advirtió, él antes que nadie, la influencia gonzález-martinesca, está la semilla-planta-semilla de su originalidad como poeta.

Asimismo, en su segundo poema del libro de Canciones... "La orilla del mar", ya se advierte su preocupación por el deslinde de fronteras entre el agua y el vaso, en este caso, vaso natural, al decir:

No es agua ni arena
la orilla del mar. (24)

y en la imposibilidad de lograr la forma con una sola de las dos sustancias que integran la orilla, Gorostiza nos remite directamente, ya desde este poema de juventud, hasta la preocupación consustancial a su madurez como poeta, que es la de la imposibilidad de separar la forma de su contenido, o al Creador de su Creación:

el agua no puede
formarse la orilla.

lo mismo que el agua de Muerte sin fin no puede erguirse sin el vaso; ni el vaso puede llenarse, por sí mismo, de contenido.

24/ Todas las citas de las "Canciones para cantar en las barcas", están tomadas de la recopilación aparecida bajo el título de Poesía, de la Colección de Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica, op. cit., pp. 31-77.

Algunos poemas de las Canciones... parece que fueran respuesta a poemas de otros poetas, como por ejemplo, el "Nocturno" con el que parece querer decirle a González Martínez que no hay que aceptar la invitación al viaje de la muerte, ni dejarse consumir por el dolor, ese dolor bien recibido por González Martínez:

Dolor, si por acaso a llamar a mi puerta
llegas sé bien venido; de par en par abierta
la dejé para que entres... No turbarás la santa
placidez de mi espíritu... (25)

y aunque Gorostiza teme, en este "Nocturno", no tener la mano fuerte para resistir, se rebela, porque no está dispuesto a dejarse llevar por la tristeza ni por la muerte:

Esta noche sin luces aguardo ante mi puerta
los tres toques de aldaba que tocará un viajero,
(...)
porque siempre me busca cuando yo no lo quiero.
(...)
me contará su historia agradable y sencilla,
y a sus labios, ocultos por la barba amarilla,
ha de fluir el canto mortal de las sirenas.
Ya no podré vencerle, ya no tendré la mano
fuerte para arrojarle de mi casa tranquila
si apenas el relámpago negro de su pupila
le da el pequeño orgullo de llamarme su hermano,
(...)
Pero tú, que de nobles éxtasis te revistes,
no abras nunca la puerta para dar hospedaje.
Ten el oído sordo cuando ceda un ramaje
bajo la taciturna pisada de los tristes,
o busca el más secreto bálsamo si resistes
a no probar el ímpetu fantástico del viaje. (26)

25/ Enrique González Martínez, en *Tuércele el cuello al cisne y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, Lecturas Mexicanas Nº 67, SEP, México, 1984, p. 41,

26/ José Gorostiza, *Poesías*, op. cit., pp. 47-48.

En este "Nocturno", Gorostiza delata su rechazo a la muerte, el viajero; y este rechazo habrá de conducirlo a la necesidad de transformar su concepto de la muerte en el de renacimiento o metamorfosis, a lo largo de los años que van desde las Canciones..., hasta Muerte sin fin.

Ya en los poemas recogidos de periódicos y revistas, bajo el título de Del poema frustrado, comenzamos a ver cómo el poeta va construyendo, como el agua sus muros de cristal, la profundidad de su reflexión a propósito del Ser de las esencias que más le interesan. En el "Preludio", el amor, nombrado apenas,

¡Qué muros de cristal, amor, qué muros!
Ay ¿para qué silencios de agua? (27)

aborda el barco de cristal de la palabra, y en él no sólo navega, se licúa, hasta que, convertido en agua, en la que toda vida se recrea, se hace uno solo con el muro y acaba gestándose a sí mismo:

Esa palabra que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfalleciente,
que se hiela en el aire de tu voz,
sí, como una respiración de flautas
contra un aire de vidrio evaporada,
¡mírala, ay tócala!
¡mírala ahora!

Aflora ya, aquí, la necesidad de ver y tocar el agua, que en Muerte sin fin habrá de convertirse en la necesidad de enfatizar sus características de inolora, transparente e insaborosa. Y al amor-agua, lo convierte en Creador del Universo, cuando dice:

Esa palabra, sí, esa palabra

(...)

inaudible.

¿Quién, si ella no,

pudo fraguar este universo insigne

que nace como un héroe en tu boca?

Además, la palabra es "inaudible", como el agua es "insabora" y se ahoga en el humo, como en Muerte sin fin, se ahoga "en la red de cristal que la estrangula", y como se ahoga el alma del poeta en el vaso de Dios:

Esa palabra, sí, esa palabra,

esa, desfalleciente,

que se ahoga en el humo de una sombra,

esa que gira -como un soplo- cauta

sobre bisagras de secreta lama,

esa en que el aura de la voz se astilla,

desalentada,

como si rebotara

en una bella Úlcera de plata,

esa que baña sus vocales ácidas

en la espuma de las palomas sacrificadas,

esa que se congela hasta la fiebre

cuando no, ensimismada, se calcina

en la brusca intemperie de una lágrima,

imírala, ay, tócala!

imírala ahora!

imírala, ausente toda de palabra,

sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,

mírala cómo traza

en muros de cristal amores de agua!

El amor-palabra, informe como el agua, atrapado en el muro de cristal -como otro vaso- presagia ya la metáfora definitivamente gorostiana. El amor-palabra-agua vive y no vive, es "palabra sin voz", con la efemeridez de las múltiples formas del agua. Como siempre: la muerte en transformación de vida, que "traza amores", en la eterna conjunción de continente y contenido, y en aglutinamiento de significantes y significados, que no sólo se siguen unos a otros "como el día y la noche", sino que se transforman dialécticamente unos en otros.

En el poema que sigue al "Preludio": "Adán", ya el poeta se identifica con ese habitante de su Jardín de otoño que es el "bello paraíso" y señala la alegría del camino que escapa del Jardín.

En otro poema, "Mancha", Gorostiza nuevamente se estremece con un cambio de forma, porque para él, toda forma que deja de ser, muere, aunque esta muerte la haga renacer en una nueva forma:

Mancha, pequeña mancha repentina,
y el horizonte roto
a mis pies.
¡No tirar piedras, niño,
contra la superficie de un estanque!

Gorostiza aglutina aquí, a través del agua: la muerte de la forma del paisaje -Naturaleza-, a través de la rotura del horizonte que se refleja en el agua del estanque, y la muerte de la forma misma del agua en el estanque, que es otro vaso para el agua. Así, el agua, que es contenido del estanque, se transmuta en la forma que tiene como contenido al paisaje.

Este mismo acumulamiento de transformaciones de formas-contenido-formas, como la forma deshaciéndose a sí misma, aunque todavía no haya conciencia del renacimiento, volvemos a encontrarlo en el poema que sigue al de "Adán": "Espejo no", en el que las formas se presentan siempre relativas al agua con su distinto vaso, esta vez: el espejo.

Espejo no: marea luminosa,
marea blanca

Conforme en todo al movimiento
con que respira el agua

(...)

desnuda ya de peso,
ya de eminente claridad helada!

Conforme en todo a la molicie
con que reposa el agua,

icómo se vuelve hondura, hondura,
marea baja,

y más cristal que luz, más ojo,

intenta una mirada

en la que -espectros de color- las formas,
las claras, bellas, mal heridas, sangran!

Presagiando la muerte del agua en el vaso de **Muerte sin fin**, y del vaso en el agua, en este poema también el agua se vuelve hondura, profundidad en el hueco del espejo y ojo-conciencia-alma, y "desnuda de peso" y de "claridad helada", sus formas, sus efímeras formas, mal heridas: sangran.

En otro poema "Elementos", va gestándose ya ese concepto de la muerte como trasmutación producida por un continuo y recíproco devorarse de los dos elementos: forma-contenido, desdoblados en este caso en las dos personas que al compartir el amor lo con-forman a través de la amalgama indisoluble de sus dos elementos, que uno a otro se consumen, en una trasmutación eterna, como la del símbolo de la serpiente que se muerde la cola. (28) Así, en este poema de los "Elementos":

Tus ojos eran mi aire y mi fuego,
 pero también mi agua,
 y los tres entre sí
 jugaban uno a consumir el otro, manteniéndose.
 (...)
 tengo transida de rumor el alma
 como el árbol de pino la madera,
 y tengo más: las raíces
 anudadas a ti,
 porque tus ojos eran mi aire
 mi fuego
 y mi agua,
 pero también
 mi tierra. (28-A)

descubrimos el antecedente del parágrafo IX de Muerte sin fin:

cuando la forma en sí, la forma pura,
 se entrega a la delicia de su muerte
 y en su sed de agotaría a grandes luces
 apura en una llama
 el aceite ritual de los sentidos,
 que sin labios, sin dedos, sin retinas,

28/ Gorostiza habla de este símbolo a propósito de cómo la crítica "da nacimiento a la obra, como ésta a su vez es la fuente de toda crítica" en "Morfología de La rueca del aire, recopilada en Prosa, op. cit., p. 143.

28-A "Elementos", en Poesía, op. cit., pp. 94-95.

sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,
 se acogen a sus tómidas 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
 (...)
 donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
 (...) (29)

no sólo se ve el antecedente en ese mutuo devorarse, también
 volvemos a encontrar aquí, ese descarnamiento de la forma, al
 ser privada del contenido que le es inherente, que ya había
 aparecido, en el "Preludio": esa palabra "ausente toda de
 palabra, sin voz, sin eco, sin idioma"; que es el mismo descarna-
 miento de estos sentidos "sin labios, sin dedos, sin retinas"
 que se devoran unos a otros, tal como los elementos entre sí y
 como esta secuencia del retorno de lo humano a lo animal, a lo ve-
 getal, para llegar no sólo a lo inorgánico, sino hasta la
 fuente de la energía: el sol, que guarda el planeta en sus "en-
 trañas mismas", el magma que nos da vida; y por ello, porque la
 muerte es la metamorfosis que todo elemento sufre antes de su re-
 nacimiento, es por lo que "nada ni nadie, nunca, está muriendo".

En el poema "Presencia y fuga" se atisba ya la voluntad de buscar el retorno y la de identificarse él mismo -el alma del poeta-, con el agua estrangulada por el vaso, el cual le va imponiendo su forma, imposición que el poeta vive como una forma de muerte:

En el espacio insomne que separa
el fruto de la flor, el pensamiento
del acto en que germina su aislamiento,
una muerte de agujas me acapara.

Febрил, abeja de la carne, avara,
algo estrangula en mí a cada momento.
Usa mi voz, se nutre de mi aliento,
impone muecas turbias a mi cara. (30)

¿Cómo está presente aquí la voluntad del retorno? Por la inversión de la secuencia de ese espacio "que separa el fruto de la flor", cuando, en la Naturaleza la secuencia se presenta: flor-fruto, y en el hombre el aislamiento es el "acto" que favorece la producción del pensamiento, y el poeta presenta el espacio invertido, como el que separa "el pensamiento del acto". Y en ese espacio, es donde comienza a sentir que "algo" lo estrangula. Algo todavía no identificado, sino hasta Muerte sin fin, en que se plasma en el vaso que es Dios, el cual da forma a su contenido, es decir, a su alma. Aunque ya aquí, en "Presencia y fuga", ese "algo" usa su voz, se nutre de su aliento, y le impone muecas a su cara, tal como el vaso le impone una forma al agua y funde su transparencia divina -la del vaso-, con la de su alma -la del agua-, y así, el vaso

providente rinde "puntual, una rotunda flor de transparencia al agua, un ojo proyectil" y una ventana a ese pensamiento, a esa alma, a "esa libertad enardecida que se agobia en cándidas prisiones! (31) que son las prisiones del vaso-Dios que le absorbe su sustancia:

¿Qué amor, no obstante, en su rigor acierta
a destruir este hálito enemigo
que a compás con mi pulso me desierta?

¡Templado hielo, sí, glacial abrigo!
¡Cuánto -para que dure en él- liberta
en mí que ya no morirá conmigo! (32)

Esa conjunción de opuestos que es ese "templado hielo" y ese "glacial abrigo" ¿no nos remite, acaso, hacia ese Dios contradictorio que simboliza el vaso de Muerte sin fin que le absorbe su transparencia?:

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.

(...) (33)

Y ¿por qué tiñe la noción de El de azul, sino porque al absorber la transparencia del agua, El mismo se convierte en contenido de otra forma? De igual manera que el agua del estanque se transmutó en forma de otro contenido el del paisaje reflejado en ella.

31/ "Muerte sin fin", ibídem, p. 108.

32/ "Presencia y fuga", ibídem, p. 96.

33/ "Muerte sin fin", ibídem, p. 109.

Es de advertirse que Gorostiza relaciona la forma con cualidades propias del cristal: dureza, frialdad, transparencia. Relación que también se aprecia en el poema "Presencia y fuga":

Te contienen, oh Forma, en el suntuoso
muro que opones de encarnada espuma

(...)

¡Isla del cielo, viva, en las mortales
congojas de tus bellos litorales!
Igual a ti, si fiel a tu diseño,

colmas el cauce de tu ausencia fría;
igual, si emanas de otra tú, la mía,
que nace a sus insomnios en mi sueño. (34)

Aquí, con una aparentemente contradictoria diafanidad hermética, va identificando a la Forma, con una "Isla del cielo", y la hace emanar de otra Forma, la del propio poeta, al soñarla, que equivale a escribirla como poema, y que lo hace exclamar más adelante:

¡Agua, no huyas de la sed, detente!
Detente, oh claro insomnio, en la llanura
de este sueño sin párpados que apura
el idioma febril de la corriente.

(...)

Detén, agua, tu prisa, porque en tanto
te ciegue el ojo y te estrangule el canto,
dictar debieras a la muerte zonas;

que por tu propia muerte concebida,
sólo me das la piel endurecida
¡oh movimiento, sierpe! que abandonas. (35)

34/ "Presencia y fuga", Ibidem, p. 97.

35/ ibídem, p. 99.

Y todos estos aglutinamientos de significantes que se transforman en significados, para de nuevo convertirse en significantes de otros significados, son los mismos que al hablar de Dios-vaso-Forma se vuelven:

"sólo un cándido sueño que recorre
 las estaciones todas de su ruta
 tan amorosamente
 que no elude seguirla a sus infiernos,
 ay, y con qué 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 la uñas
 y en la raíz de la palabra esconde
 el frondoso discurso de ancha copa
 y el poema de diáfanas espigas. (36)

Y así la Forma, cree, cándidamente, que nace o muere, sin percatarse de que al nacer, muere, y al morir nace. Por eso le dice a la Forma, en "Presencia y fuga", palabras que podrían ir dirigidas al Dios-vaso-Forma de "Muerte sin fin":

Te miro ya morir en la caricia
 de tus ecos, en esa ardiente flora
 que, nacida en tu ausencia, la devora
 para mentir la luz de tu delicia.

Pues no eres tú, fluente, a ti anudada
 (...)
 Es tu muerte, no más, que se adelanta,
 que al habitar tu huella te suplanta
 con audaces resúmenes de espuma. (37)

36/ "Muerte sin fin", ibídem, p.115.

37/ "Presencia y fuga", ibídem, p. 98.

Vemos así cómo, a través de toda la poesía anterior a Muerte sin fin, hay un lazo de unión que va denunciando la maduración que va ocurriendo dentro del poeta y con la suya, la de sus ideas poéticas, sus preocupaciones sobre la contaminación entre Forma y Fondo, contaminación que va convirtiéndose en más que determinación de una sobre la otra, en metamorfosis de Forma en Fondo y en Forma nuevamente, es decir, en muertes y renacimientos sucesivos que habrán de hacer germinar en Gorostiza un concepto de la muerte, diferente al de sus Contemporáneos: el de la muerte, como metamorfosis.

1.2. COMO CRITICO

En la producción no poética de Gorostiza, la que desarrolló como crítico, a lo largo de su vida, anterior a Muerte sin fin, hay también un sinnúmero de indicios de esa maduración que va operándose en él, de los conceptos que maneja en su poema Muerte sin fin, y de su concepto de la poesía.

Gorostiza no fue nunca un escritor improvisado, sus lecturas lo atestiguan, su labor como crítico lo confirma. Y por los autores que cita, puede avanzarse, como con el hilo de Ariadna, por el camino que seguían sus lecturas, que fueron conformando su cultura, de la que él era el único Minotauro.

1921-1925

Ya se dijo que contando apenas veinte años, al escribir la crítica sobre una obra de Jesús S. Soto, lanzó su primer grito de rebeldía, pero cuando lo hizo, Gorostiza tenía formada ya una cultura y sabía lo que decía al exclamar:

"Dos mil años de tradición literaria pesan sobre nosotros y restan pureza a las impresiones de los sentidos, que ya sólo pueden advertir la belleza en forma estereotipada por el tiempo." (38)

Por esta razón, Gorostiza procuró siempre evadirse del estereotipo y buscar en lo más íntimo de su razón, de su pensamiento y de su capacidad de observación, la definición poética, la metáfora, la imagen, no fiándose de la pura emoción, pero buscando en la introspección de sí mismo, el elemento vivo que diera proyección universal a su poesía.

Gorostiza no se preocupó sólo por las obras de los poetas o dramaturgos o escritores de la literatura europea o norteamericana, sino también, y profundamente, por la literatura mexicana de todas las épocas y, muy especialmente, por la de sus contemporáneos y por la de los escritores y poetas o dramaturgos de las generaciones posteriores a la suya. Así, en las páginas de *México Moderno* aparece ya en 1921 la crítica a *El corazón juglar* de Luis G. Urbina, destacando de entre los poemas que contenía: *El Beso de la Sombra*, *El Dolor Cansado* y *El Cementerio*, "por su profunda melancolía de gran intensidad emotiva". (39) Al año siguiente, hace la presentación del tomo de *Cultura* dedicado a Rabindranath Tagore, en donde expresa ya esa filiación a la filosofía materialista, y a las leyes dialécticas de la evolución universal, a pesar de que entra en conflicto con su formación católica, conflicto que habrá de encontrar su idónea forma de plasmarse, en *Muerte sin fin*:

38/ *México Moderno*, Tomo II, 10, mayo de 1921. Citado en *Prosa*, Universidad de Guanajuato, op. cit., p. 95.

"Todo cuento presenta, con más o menos intensidad, un conflicto. Su justa solución es ineludible y la queremos siempre, aunque las majaderías literarias cuentan con numerosos amigos.

No creo que pase inadvertida para nadie, esta idea de justicia que acompaña a las obras de arte y, más aún, a la vida misma. De la piedra al árbol, del árbol a la carne, de la carne al espíritu, igualmente nobles todos, se prosigue una obra de justicia." (39)

Estamos aquí en 1922, cuando el poeta tiene sólo 21 años, y ya puede compararse con aquel retorno de "la carne-animal" a la piedra-magma que nos conduce hasta el sol, pasaje ya citado de Muerte sin fin:

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

poema publicado hasta 1939, pero, como se trata de demostrar, gestado, o en estado de gestación, como un río subterráneo antes de emerger a la superficie, desde la juventud misma del poeta. Y aquí hay que agregar la segunda parte del párrafo de Gorostiza, relativo a Tagore:

"Aun cuando, en apariencia, el conflicto se resuelva

39/ Presentación de Cultura, dedicado a Tagore. Azulejos, I, 7, mayo 1922, p. 15. Recopilado en Prosa, op. cit., p. 97.

injustamente o deje de resolverse, reserva el cumplimiento de la justicia para otra encarnación o en otro mundo; y el necio corazón humano se da por satisfecho." (40)

Este pasaje denota lecturas complementarias a Tagore, sobre la reencarnación, que habrán de dejar profunda huella en su concepción de la muerte como paso para una nueva vida. Es indudable que ya para entonces ha leído a Keats, a quien cita en su ensayo crítico sobre Tagore, así como a filósofos de muy distintas escuelas y corrientes, que lo hacen renegar de la "teosofía, complicada y absurda, de algunos escritores europeos" y en cambio, aceptar postulados de credos indios, al decir:

"Una enseñanza más nos da la obra de Tagore: que no debemos pensar en la India como de un país cerrado a nuestro conocimiento o distante de nuestra comprensión.

Al contrario, de ella obtendremos la verdad, por gracia de la religión que dice: Aquél que se ve a sí mismo en todos los seres, que concibe todos los seres como a sí mismo, conoce la verdad." (41)

Otra influencia que habrá de persistir en su obra, proveniente de esas lecturas, será su "dialéctica de las hierofanías", tal como es descrita por Mircea Eliade, y que bien puede encontrarse en esa necesidad de Gorostiza de oponer, incorporándolos, lo sagrado con lo profano.

Ese año, 1922, y el siguiente, aparecen otros ensayos críticos, uno es sobre un libro de Nahui-Olin: *Optica cerebral*, otro, sobre *Desolación* de Gabriela Mistral. Gorostiza no sólo admiró a Ramón López Velarde, fue su amigo entrañable, y en 1924, publica un artículo en *México Moderno* sobre su obra, en el que

40/ *Ibidem.*

41/ *Ibidem*, p. 98.

nos descubre su afinidad con López Velarde, específicamente en lo que se refiere a la armonía del lenguaje que es creada por el ritmo, cuando hay amor entre las palabras mismas:

"...el amor como armonía de elementos opuestos en apariencia; las sílabas largas y las breves, (...), se aman en cuanto dejan de oponerse para producir una armonía: el ritmo." (42)

En ese mismo ensayo Corostiza nos confiesa su rechazo al hermetismo, cuando responde a quienes atacaban el estilo raro de López Velarde:

"...lo raro fue un accidente de la evolución de su lenguaje, y no el fin propuesto de su obra, que nadie se propondrá nunca, teniendo la honradez artística y personal de Ramón, escribir con el único objeto de que no se le entienda." (43)

Y así como rechaza el hermetismo, en lo que tiene de exceso de complicación poética, rechaza también los ataques de extranjerizante que se le han lanzado a él y a su grupo de amigos, sólo por poseer una cultura universal, al decir que:

"...López Velarde nos enseña otra cosa: Tenemos tierra y cielo propios, es decir paisaje; tenemos maneras de expresarnos, es decir idioma, y por último, costumbres o vida regular e inconfundible. Los tres elementos, paisaje, idioma y costumbres son la mejor base para un mexicanismo de dentro a afuera." (44)

42/ Revista de Revistas, XIV, 738, junio 29 de 1924, pp. 28-29. Recopilado en Prosa, op. cit., pp. 101-109.

43/ Ibidem, p. 102.

44/ Ibidem, p. 107.

Para terminar reafirmando con una frase que nos lanza como un proyectil hacia el espíritu-agua de Muerte sin fin, que sólo puede eruirse al llenar la forma que le proporciona el vaso, y que, en este caso, es el de la patria:

"El espíritu no nos pertenece ni nos pertenecerá mientras la forma no se anime con la poesía del suelo." (45)

para llegar a una conclusión: la de que los ataques hacia la falta de nacionalismo del grupo, son resultado de dos extremos: "desconocimiento y egoísmo" (46), acusando directamente de lo primero a Sálado Alvarez y de lo segundo a Jiménez Rueda.

Si se hace un recuento de todos los autores y las obras que cita, allá por el año de 1925, veremos que su interés abarca además de la poesía y el nacionalismo, el teatro, y no sólo el teatro serio: Shakespeare, Ibsen - habla de Peer Gynt y Brand-, también las revistas del Follies y el bataclán. Cuando escribe sus "Glosas al momento teatral", cita, "entre los mejores nombres del teatro moderno" a Antoine, Reinhardt, Stanislavsky, O'Neill. Descubre que el teatro camina hacia dos rumbos: la tradición española por un lado, y el naturalismo, por el otro, para acabar aceptando que: "México vive con un par de años de diferencia todos los momentos de la vida intelectual" (47), en lo que toca a la poesía o a la pintura, no obstante, esta ley artística no se cumple en el teatro, donde el retraso es aún mayor y revela

45/ "Ramón López Velarde", ibídem, p. 107.

46/ "Juventud contra molinos de viento", La Antorcha I, 17, enero 24 de 1925, pp. 27-28. Recopilado en Prosa, op. cit., pp. 110-113.

47/ "Glosas al momento teatral", El Universal Ilustrado, IX, 448, diciembre 10, 1925, pp. 31 y 63. Recopilado en Prosa, op. cit., pp. 3-6.

una "falta de cultura donde filtrar la tradición". (48) En ese mismo ensayo, Gorostiza llama la atención hacia el teatro sintético, lo cual revela sus lecturas de Molnar, especialmente. Recuérdese que el único teatro que él escribió fue teatro sintético, precisamente al estilo de Molnar. Y, también a propósito del teatro, Gorostiza insiste en su concepto de la muerte como renacimiento, al asentar que:

"El teatro nace y muere cada día. Muere, repetido hasta la fatiga, en los teatros comerciales. Nace, nuevo, en el "pequeño teatro" o "teatro experimental", (49)

1926-1930

En este lustro, inmediato posterior a la gestación y publicación de Canciones para cantar en las barcas, se encuentran numerosos rastros de los conceptos en los que habrá de profundizar en Muerte sin fin. Sus artículos críticos se ocupan de "Biombo, de Jaime Torres Bodet" (50), de La raza cósmica de José Vasconcelos (51), de la novela de Salvador Novo: Return Ticket (52), de "Escalera" de Genaro Estrada (53), también de la novela "De Paula y Paulita", de Benjamín Jarnés (54), de "Luna de copas",

49/ Ibidem.

50/ En El Universal Ilustrado, enero 7, 1926, recopilado en Prosa, op. cit., pp. 114-117.

51/ "Un hombre, un libro", en El Universal Ilustrado, marzo 18, 1926, pp. 49 y 66, ibidem, pp. 118-121.

52/ En Mexican Folkways, 4, 4, october-december 1928, pp. 242-243, ibidem, pp. 123-126.

53/ Contemporáneos, julio 1929, ibidem, pp. 127-130.

54/ Contemporáneos, agosto 1929, ibidem, pp. 131-135.

de Antonio Espina (55), de La rueda de aire, de José Martínez Sotomayor (56) -en cuyo ensayo nos da tantos datos sobre su propia técnica y metodología poética, así como otros conceptos sobre el nacionalismo en la literatura-, de "Porfirio Barba-Jacob" (57), de "Monterrey, de Alfonso Reyes" (58), de Eduardo Luquín (59) y de la revista Campo, que dirige Emmanuel Palacios (60), pero, además de ocuparse de todos estos escritores, en este período pronuncia juicios de indudable trascendencia, a propósito de su propia obra poética, así como de la de otros poetas, entre ellos, de la de Góngora, y crea, ya para siempre formalizada su metáfora del agua y el vaso.

Comencemos pues con la revisión de estos varios factores: el primer juicio sobre su propia obra, aparece en la autopresentación que hace en Madrid de una selección de sus poemas, incluidos en la antología Galería de Poetas Nuevos de México, realizada por Gabriel García Maroto, para La Gaceta Literaria de la capital española, en 1928. En ella reconoce que en los poemas de sus Canciones hay todavía influencias producidas por "la lectura de mayores poetas;" (61), sin embargo, expresa ya una voluntad de encontrar su propia verdad poética, original y única, al explicar que si buscó la influencia de los clásicos, fue para descubrir un tono nuevo:

-
- 55/ En Contemporáneos, septiembre 1929, ibidem, pp. 136-138.
56/ "Morfología de La rueda de aire", en Contemporáneos, Junio 1930, ibidem, pp. 139-147.
57/ El Universal Ilustrado, Sección "Torre de señales", noviembre 6, 1930, ibidem, pp. 148-152.
58/ Ibidem.
59/ El Universal... dic., 11 y 25, 1930, ibidem, pp. 153-158.
60/ El Universal... dic. 11, 1930, ibidem, pp. 159-160.
61/ Ibidem, p. 122.

"muchos (poemas) vaciados en moldes viejos, y en los más viejos quizá, con el deseo de producir -aun por paradoja- un tono nuevo." (62)

Para finalmente acceder a la conclusión de que Canciones para cantar en las barcas no sólo era un libro que cerraba una época de su poesía, sino que encerraba algo más trascendente aún: el germen de su obra futura, que habría de ser: Muerte sin fin:

"Mi libro (Canciones para...) es un libro de liquidación espiritual. Lo poco que hay en él de mi gusto de ahora fue puesto entonces (se refiere a la época de gestación del libro: 1918-1924), cuando hube de preferir entre lo mío de antes. No condeno mi obra sin embargo. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura." (63)

Como se ve, ya desde que escribe esta presentación de su poesía, es decir, desde 1928, ya rechaza, como parte de su propia Poética, el que la "emoción directa" se plasme en el poema, y busca, por el contrario, que la emoción se sirva sólo como punto de partida para medir, probar, analizar el objeto -o emoción- que quiere definir o describir. Esta búsqueda de ir más allá de la superficie, de profundizar en las dimensiones del "nombre" de las cosas, la confiesa, en el curso de su ensayo sobre Return Ticket -ya citado-, de Salvador Novo:

62/ Ibidem.

63/ Ibidem.

"...los nombres representan a los objetos, en sólo dos dimensiones y son como su fotografía. Les falta espesor, es decir, sentido. Por eso su primer movimiento (de Novo) es de repugnancia hacia los nombres y prefiere examinar directamente las cosas, que mide, prueba, analiza, recorriendo todos los grados de gestación del nombre, hasta que al fin lo pronuncia, pero cargado de aquella profundidad que haría caber un poco de agua, por ejemplo, entre las paredes de la palabra vaso." (64)

de aquí en adelante, la metáfora del agua-vaso se irá complementando con mediciones, pruebas, análisis hasta aglutinarla de significados.

También en este período aparece de manera insistente su interés por el Génesis bíblico y los conceptos de: paraíso, Adán-Hombre, virginidad -como sinónimo de eternidad-, pecado -como sinónimo de muerte-: la muerte que provoca la mordedura en la manzana; pero también de Adán-Poeta-Creador, puesto que es él quien define y crea los "nombres" de las cosas que contiene su paraíso, acumulamiento ya de significados que no sólo presagian, sino conducen directamente a los aglutinamientos en constante estado de mutación, de Muerte sin fin:

"...este Adán (el de Return Ticket) recorre una y otra vez su paraíso, nombra al león, bautiza al árbol, apoda a sus amigos. Ocasionalmente compone también apéndices y voca-

bularios. (...) Recordemos que en tanto que el nombre es la definición del objeto y el definir una función estrictamente intelectual, el adjetivo es una apreciación ya no del objeto, sino de sus propiedades y la sensibilidad el órgano que las abstrae o desprende del objeto a que se hallan momentáneamente adheridas. De ahí que el adjetivo se produzca en ese plano ideal como espejado de la realidad, pero desprendido de ella, en que se produce la poesía. (...) Estas dos actitudes del espíritu, la que designa y la que acepta o rechaza, son las que Novo adopta preferentemente para el relato de su viaje, pero no olvidemos que las adopta con un sentimiento personalísimo de la inocencia. Actitudes vírgenes las llamamos. Lo repetimos ahora: Virginitad de Adán, que toma el primer contacto con la creación y que además la alaba en un arranque de sorpresa o la censura con un leve gesto de desagrado, pero sin perversidad y sin constancia siquiera, como obediencia tan sólo a la simple relación mecánica que ata y desata los sentidos y el paisaje. No la pasión, el pecado o el remordimiento. Virginitad, semilla de todo eso." (65)

Esa "inocencia" del Poeta y de Adán - que, como creadores de los nombres, se identifican con Dios, por su acto creador-, ¿no nos remite acaso a la "inocencia" de Dios, como Creador de los hombres?:

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. (66)

Estas identificaciones clarifican el significado de esa "inocencia", ya que para Gorostiza, "crear" es un acto de inocencia, producto de una virginidad que aún no conoce la muerte, porque no ha pecado, y si no ha pecado, es porque no ha amado. Y al llegar a este punto, Gorostiza añade otro más: la creación es el producto de un sueño: el del poeta, o el de Dios, por ello, en este ensayo sobre Novo, dice:

"Pero un día se puso Novo a soñar frente a Torreón. Y así como de una falsa postura que tomara durante el sueño, nacía de una costilla de Marcel Proust el ensueño; del ensueño de Novo nació una costilla: la novela; Return Ticket anuncia el advenimiento de la novela." (67)

asimismo, el Dios de Muerte sin fin, se pone a soñar y sueña su Creación:

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 qué pueril austeridad graciosa
 distribuye los mundos en el caos, (68)

66/ "Muerte sin fin", Poesía, op. cit., p. 109.

67/ "Return Ticket", Prosa, op. cit., p. 125.

68/ "Muerte sin fin", Poesía, op. cit., p. 113.

Es interesante observar la dosis de influencia que pudieron tener entre sí los autores, al gestar Return Ticket y Muerte sin fin. Ya el nombre mismo, traducido: boleto de regreso, y de retorno precisamente a la Creación del Hombre y la Mujer, a la Creación del Mundo, es indicador de ese propósito de hacer y deshacer el mundo, de regresar a los orígenes, que es, ni más ni menos, el recurso poético que pone en juego Gorostiza, al crear Muerte sin fin, y que parece ya esbozado en este ensayo sobre el libro de Novo, como cuando dice:

"...una novela en que los personajes (...) hacen y deshacen situaciones. (Steve Passeur, joven dramaturgo francés, ha intentado en su reciente comedia A quoi penses-tu? un regreso a la acción en el sentido de que sucedan cosas, por oposición al tipo de obra demasiado realista en que no sucede nada.) (...)El argumento es viajar, desplazarse. Por eso hay además en Return Ticket un encadenamiento continuo de relatos". (69) (El subrayado es mío)

Asimismo, en Muerte sin fin el retorno, realizado a través de un encadenamiento continuo, en el que las cosas se hacen y deshacen, las formas se llenan y se descarnan, acaba por ser un ciclo en el que "no ocurre nada", al mismo tiempo que todo "marcha en círculo", como nos dice el poeta en el párrafo noveno.

Pero no es Novo el único que toca el tema del viaje y del retorno, aparte de Gorostiza. El tema del viaje, ya lo ha seña-

lado Sheridan, interesa a los Contemporáneos, aunque Gorostiza "...es el primero en integrar como funciones emblemáticas en sus poemas a Simbad y a Ulises (el mismo viajero de nombre dual); Novo y Villaurrutia prefieren al Hijo Pródigo. Son los años en los que Gide y Cocteau preconizan de nuevo l'invitation au voyage baudelairiana. El "viaje hacia uno mismo" en el que, como senala Villaurrutia parafraseando a Gide, "uno corre el riesgo de encontrarse": el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el drama de las circunstancias." (70)

Y es por ello, precisamente, que aunque Gorostiza se interese en el clasicismo, no se contamina con Góngora, a pesar de admirarlo, porque Góngora prefiere el "drama de las circunstancias". En *Muerte sin fin*, Gorostiza no narra, reflexiona. Góngora, en cambio, en sus *Soledades*, relata sucesos, describe hechos. Su viaje no es hacia el interior de sí mismo, sino hacia el exterior de su yo observador. En su soledad no dirige los ojos hacia dentro, sino hacia afuera, cuenta lo que les pasa a sus personajes sin reflexionar sobre la forma de una piedra. Y no es en esta diferente actitud con respecto a la poesía, en lo único que Gorostiza difiere de Góngora, también en su concepción de la muerte, que para Gorostiza es sinónima de renacimiento, en cambio, para Góngora, lo es de redención:

(Triunfador siempre de celosas lides,
Le coronó el Amor; mas rival tierno,
Breve de barba y duro no de cuerno,
Redimió con su muerte tantas vidas)- (71)

Aunque en Góngora los personajes pertenezcan a la mitología griega, su pensamiento es católico, de otro modo, no podría hablar de redención. En cambio, en Gorostiza, aunque sus personajes de Muerte sin fin sean bíblicos, su pensamiento es no sólo materialista, sino darwiniano: la muerte no existe, por ello es posible una "muerte sin fin", porque nada se pierde, nada se crea, todo se transforma, las especies evolucionan en un sistema hermético de eslabones. Por eso Gorostiza no puede estar de acuerdo con Góngora, a pesar de admirarlo, y no sólo por el contenido de su poesía, sino también con su forma, como lo declara, al hacer la crítica del libro Escalera (Tocata y Fuga), de Genaro Estrada:

"Qué disciplina más severa y más dentro del gusto contemporáneo que la de Góngora? ¿Qué mejor espejo de poesía? (...) Pero -insistimos- esta pudorosa continencia, este loable afán retórico puede llegar, convertido en vicio, a negarnos lo más íntimo del impulso poético. En la actualidad no abominamos ya de la retórica, como abominó hace apenas unos lustros el modernismo, no; pero, lejos de caer en el extremo de sujetarnos a ella, queremos sujetarla nosotros." (72)

71/ Góngora, "Soledades" en Poesías, Porrúa, Col. Sepan cuantos 262, México 1982, p. 243.

72/ José Gorostiza, "Escalera", Contemporáneos, julio 1929, recopilado en Prosa, op. cit., pp. 129-130.

No es de extrañar que Gorostiza, por ese ser consecuente consigo mismo, derive, de su negativa a aceptar la forma como algo definitivamente hecho y terminado, su concepto de la inmortalidad de la materia/alma, tan ajeno al pensamiento gongorino. Y así, Gorostiza mismo nos confiesa cuáles son sus recursos metodológicos: los resortes de su Poética (Forma/Contenido), al concordar con Jean Cocteau en que la pequeña imperfección en la obra de arte es la clave para que el escritor no caiga en las redes de la popularidad y duerma, preso en ellas, sino que busque perfeccionarse en cada obra:

"De ahí también, que el escritor deba construirse un atolladero -un impasse- con cada libro para emprender en el siguiente, otra vez, su primer libro, porque sólo de este asesinato de las fuerzas que pugnan en nosotros por erigirse en hábitos mentales podrá renacer el artista, según la técnica del fénix, a la inmortalidad." (73)

He ahí, plasmado, desde 1930, su concepto de la muerte de una forma como renacimiento -Ave Fénix- en otra forma, y el de la necesidad que tiene el espíritu en llenar un cuerpo para poder erguirse, como la que tiene el agua "fofa" del vaso para cobrar forma. Y si el Dios y su Creación, son equivalentes, al vaso y al agua, que son el cuerpo y el alma del Poeta, que a su vez es Creador de otra Forma-Creación, que es su Poema, habremos de convenir en que la muerte para Gorostiza no puede ser Redención, sino metamorfosis, la misma que ha sufrido la materia en su cadena evolutiva, partiendo desde la nebulosa, hasta la

73/ "Morfología de La rueda del aire", Contemporáneos, junio 1930, recopilado en Prosa, op. cit., p. 140.

Creación del Hombre -cuerpo/alma-conciencia-espíritu-pensamiento-Creador a su vez de la idea de Dios, del Dios-como-Creador-del-Universo: otra vez la serpiente mordiendo la cola:

"Cuando la crítica da nacimiento a la obra, como ésta a su vez es la fuente de toda crítica, la literatura se muerde la cola. Ha llegado a la inexistencia absoluta que representa la serpiente del símbolo." (74)

Poco más adelante, en el mismo ensayo, llega a la conclusión de que nuestra serpiente, por mestizos, es de dos cabezas:

"Nuestra cultura -la hispánica, puesto que no tenemos otra, a pesar de los falsos nacionalistas- nos da un poco de la austeridad y la llaneza castellanas, sobre todo a los hombres de altiplanicie; pero la geografía perpetúa en nosotros, al mismo tiempo, una irreductible inclinación de los antiguos mexicanos hacia lo deslumbrante ¡Cuántas veces cambiamos, todavía una idea de oro por una frase de vidrio! (...) ¿Por qué no sería, paralelamente, una característica del espíritu mexicano, bicápite, español e indio, esta indecisión entre uno y otro extremos?" (75)

Otra característica de Muerte sin fin que denuncia el poeta desde esta época, es la de no fundar la poesía en la sensación, en los sentidos, sino en la reflexión de una conciencia atenta: en lo vivo, sí, pero del pensamiento, no del puro instinto:

74/ Ibidem, p. 143.

75/ Ibidem, p. 146.

"(Una conciencia atenta hace hondura en seguida y en la hondura, más allá de la piel, no hay sensualidad posible.) (76)

1931-1935

Esta misma idea, la reconfirma en una carta a Bernardo Ortiz de Montellano, al decirle:

"¡Lástima que no se pueda fundar un arte duradero en ninguna sensación! (77)

En esta carta, Gorostiza expresa su admiración por hallazgos poéticos de su compañero, quizá por la afinidad que descubre en ellos, con su propia concepción de la poesía; por ejemplo, la de que el lirismo no sea una finalidad, sino un instrumento de la poesía tal como el dramatismo lo es del teatro; la de que la poesía ya no sea puro canto, pero que sepa servirse de él; la de que posea una proporción monumental, al mismo tiempo que condense en su unidad, todo lo diverso. Así, dice del poema Sueños de Ortiz de Montellano, algo que el propio Ortiz de Montellano podría haber dicho de Muerte sin fin:

"El esqueleto o armazón de tus poemas es algo tan bien calculado que tiene belleza por sí mismo, independientemente de cómo lo revistas," (78)

En esta carta, Gorostiza proporciona una clave con respecto al contenido de Muerte sin fin: la duda, que admira porque la reconoce en sí mismo, y dos claves con respecto a la forma: su admiración por el armazón o esqueleto, tan perfectamente calculado iclásico! que tiene belleza por sí mismo, y su gusto por lo

luminoso, en oposición a su disgusto por lo oscuro. Así, la duda, la primera de las claves, la reconoce al decir:

"Te agradezco mucho la ocasión que me ofrece tu carta del 16 de noviembre último para escribir unas líneas sobre tu libro Sueños en un tono más íntimo que el de la crítica abierta, cuyo énfasis magisterial ha chocado siempre con un espíritu como el mío, tan dudoso como enemigo de toda afirmación" (subrayado mío) (79)

Y distingue entre dificultad y oscuridad, declarándose amigo de la dificultad en la poesía y enemigo -una vez más- de la oscuridad, al escribir que:

"La dificultad, lejos de molestar, estimula y excita. La oscuridad deprime. De mí sé decirte que me siento capaz de trepar una pendiente escabrosa hacia la luz, mientras me horroriza la idea de bajar a una caverna." (80)

Terminando por reafirmar su rechazo de las fórmulas del gongorismo:

"¿Se debe a este cansancio el que adoptes innecesariamente algunas fórmulas de modernidad, ya muy manoseadas, como el empleo de retruécanos o la alteración violenta del sentido o la colocación de las palabras? Y no es que yo sea enemigo de estos recursos, no, pero creo que no se les debe tomar como más que eso, como recursos, nunca como una finalidad. En tanto el retruécano o la alteración sirvan al poeta para significar algo, creo por lo contrario que nada los substituye ventajosamente, pero si se les usa por puro juego poético se cae inevitablemente en un preciosismo superfluo como el de los gongoristas mexicanos del siglo XVII." (81)

Y aquí, a pesar de la influencia que pudo tener en Gorostiza la poesía de Gerardo Diego, ya señalada con anterioridad, el poeta, si bien se sintió afectado por su caudal metafórico, no fue tocado, en cambio, por el llamado a sus sensaciones, aceptando sólo aquel "ímpetu elocuente, el discurso metódico", y rechazando el "asalto de la sensibilidad", tal como lo deja ver, al intentar situar el libro Sueños de Ortiz de Montellano, dentro de alguna de las corrientes de la poesía española de la época:

"...yo lo situaría en ese grupo que coincide con Rafael Alberti, pero sobre todo con Gerardo Diego, en el ímpetu elocuente, el discurso metódico y el asalto de la sensibilidad por el mero choque artístico, frecuentemente luminoso, de los vocablos más exquisitos. Esta clase de poesía que es, además, una poesía de clase, me causa una profunda admiración precisamente porque me siento incapaz de amarla.

Me parece que, en el fondo, así como el romanticismo apelaba a nuestros sentimientos, esta poesía apela a nuestras sensaciones, las excita, amplifica o disminuye, juega con ellas hasta que no acaba por embotarlas; en fin que, si a otra cosa se parece, no opuede ser sino al perfume." (82)

Precisamente porque Gorostiza busca más que "el perfume" la sustancia que crea el perfume, es por lo que trasciende la realidad y logra que el poema, como materia, se trascienda a sí mismo: convirtiéndose en el espíritu del poema mismo. Y que éste espíritu regenere al poema: de ahí los eslabones de su materia,

que van en concordancia consecuente con los eslabones de las transformaciones espirituales que el poema va sufriendo; porque para Gorostiza, la poesía debe recrearse a sí misma:

"Hombre de letras (Jaime Torres Bodet), cultísimo, sabe lo que es en él la poesía, y le da libre curso, sin los balbuceos, caídas y reincidencias de esa poesía ambiente, que incapaz de reflexionar profundamente sobre sí misma e incapaz por tanto de recrearse, busca una sombra de renovación en los temas." (Subrayado mío) (83)

1936-1939

Y si es capaz la poesía de recrearse a sí misma, es porque, para Gorostiza, el poeta es también una especie de Dios, como lo expresa en su ensayo sobre *Cripta*, un Dios que a la vez de creador del poema, es creado por el propio poema:

"El prestidigitador, el mago de circo, nos hacen creer que la apariencia de una manzana es realmente una manzana; pero el poeta -y esto es lo que hay en él de dios- nos hará una auténtica manzana que, tal vez, a nuestros ojos, no tenga la apariencia de una manzana." (84)

¿Y no es eso lo que hace Gorostiza al crear su "manzana", describiéndola como la "putilla del rubor helado"? ¿No es esa una manzana sin apariencia de manzana?

Entre las muchas "pistas" que se encuentran para seguir con el hilo de Ariadna, ya apuntado, está su "Esquema para desarrollar

83/ "La poesía actual de México. Torres Bodet: *Cripta*, *El Nacional*, junio 20 y 27, julio 4, 1937. También en *Repertorio Americano*, (Costa Rica, 1937) y en *Prosa*, op. cit., pp. 177-190.

84/ *Ibidem*, p. 178.

un poema", en el que antes de trazar cada uno de los puntos, dice lo que, en mi opinión, es la clave de su concepto de metamorfosis del significado en significante, es decir, de la Creación de Dios a partir del Hombre, como de la creación del Poeta, a partir del Poema, o la creación de la Forma Total del vaso, a partir del agua que lo llena:

"Una gota de agua cae ahora, pausada, en mis oídos. Una, dos, tres, cuatro... La pienso. Mis ojos salen a oscuras de la alcoba... (...) La imagen puede bajar la escalera... (...) Aquí se construye. (Se refiere al ruido de la gota que cae en el filtro) El filtro está ahí. (...) Ahí se construyó pues la imagen. La gota de agua era aquella que se había agigantado en la noche... (...) Había un como desdoblamiento de la gota de agua y su ruido, una extralimitación del ruido que se presentaba demasiado lejos, que era ya un ruido solo, divorciado de su objeto, y capaz, ya no como un objeto de producir un ruido, sino como un ruido capaz de producir un objeto." (85) (Subrayado mío)

Más adelante, en el trazo completo de su esquema para ese poema, Gorostiza deshoja su técnica, hasta dejar el puro botón desnudo, que al escribir el poema, volvería a quedar revestido con los nuevos pétalos creados por el poeta, y que deberemos sólo imaginar, puesto que Gorostiza nunca escribió ese poema:

"1º Entrar en situación de pasado -insomnio separado de la noche anterior - Descubrir mejor la inistencia y claridad de la gota de agua - Primer esfuerzo hacia la imagen -

Descripción exacta del corredor - 2º El filtro -cómo la gota creó la imagen de ese rincón de mi casa, ya completa - 3º el ruido y el objeto - 4º multiplicación del ruido, un camarote, el mar - El mar y el campo, la ciudad y el mar - 5º París) palmera, isla para formar un país - y así como en el campo emerge la montaña, así en el mar la ola - así la ciudad en el valle - necesidad de límite." (86)

Y esa "necesidad de límite" que tienen los contenidos, los transforma en continentes de otros contenidos, estableciéndose la perenne "muerte sin fin", es decir, la transformación de la muerte en metamorfosis.

En este período, que es el de la terminación de **Muerte sin fin** y de su publicación, en 1939, encontramos la clave secreta de esa separación del poema en dos bloques clásicos: Del I al IV y del VI al IX, y los dos "bailes" que son como el colofón de cada uno de los bloques: El V y el X, a los que he llamado **Interludio** y **Epílogo**. Esta clave la encontramos en su texto sobre "Los cauces de la poesía mexicana". En él, expresa su idea de que la literatura mexicana contiene una contradicción que debe asumir como propia y no tratar de solucionarla a través de la extracción de uno de sus elementos contradictorios:

"...cuando nuestros nacionalismos -el español y el mexicano- vienen a destruir la antigua unidad y a establecer una sensa-

86/ Ibídem.

87/ "Cauces de la poesía mexicana", *El Nacional*, Año IX, Tomo XVI, Núm. 3,127, 2ª sección, enero de 1938, p. 1, recopilado en *Prosa*, op. cit., pp. 192-195.

ción de extrañeza y de aislamiento entre las dos naciones, esto es, a construir la soledad de cada una de ellas en el universo, la corriente clásica se bifurca y la historia de nuestra poesía se convierte entonces en una pugna dramática entre dos sentimientos opuestos -clasicismo y romanticismo- pero poseídos ambos por la misma obsesión de crear una originalidad mexicana." (88)

En este texto no sólo se advierte la capacidad de análisis de Gorostiza, de los elementos constituyentes de la literatura mexicana y de la pugna entre "nacionalistas" y "universalistas", sino su necesidad -más que su simple deseo- de contener ambas cabezas de la serpiente. Y así, no se contenta con describir ambas corrientes, sino que las incluye en Muerte sin fin, de ahí la diferencia de forma entre los dos bloques que he llamado trágicos -"de cepa clásica"-, y los dos bailes -"de inspiración popular"- que he llamado farsísticos:

"Quiere encontrar uno, en el hecho mexicano, sólo su residuo universal, y el otro quiere encontrar sólo su color local. En donde el clásico, por abstracción ve un "árbol", el romántico ve, por restricción, un "huejote". (...) Así, frente a una poesía eglógica de cepa clásica, se establece una poesía narrativa de inspiración popular. (...)

Esta contradicción que, por otra parte, sólo es un reflejo del drama histórico de México, se prolonga hasta nuestros días a través de escuelas poéticas aparentemente

distintas, pero que no consiguen separarse en realidad de su naturaleza clásica o romántica. (...) Las escuelas de vanguardia, con su horror a la vida, ¿qué representan si no una busca de lo clásico perdido? Y, por fin, la nueva poesía de la muerte, ¿no es claramente una restauración del gusto romántico de otros días que, en otro tono, exaltaba también los miserios del hombre? No tratemos pues, falsamente, por una vana lógica, de hallar la esencia de la poesía mexicana en la problemática conciliación de términos tan encontrados. La poesía mexicana, desde donde la estamos viendo, es precisamente este drama, esta contradicción." (Subrayado mío) (89)

Estas palabras nos ofrecen, de una manera clarísima, la explicación del por qué Gorostiza concluye que debe asumir en *Muerte sin fin*, la contradicción entre lo "universal" (reflexión introspectiva de la metamorfosis Forma-Fondo-Forma-Fondo) y lo "nacional" (narración dramática de la muerte de Dios y de sus símbolos) y por ello, porque una es reflexión "de cepa clásica", está construida en versos endecasílabos, en su mayoría; y la otra, porque es narración "de inspiración popular", está construida en seguidillas y romances, de tradición popular. Así, conteniendo ambas corrientes, Gorostiza quiso estampar en su poema su sello de mexicanidad.

Y como para corroborar esta idea de plasmar lo nacional, a través -primero- de la conjunción de "lo clásico" con "lo popular", en el texto "De la pintura nueva" con que presenta una exposición (de Cantú, Castellanos, Guerrero Galván, Lazo, Mérida, Montenegro, Orozco Romero, Rodríguez Lozano, Ruiz, Siqueiros, Tamayo y Tebo), afirma que hay en ella:

"...dos actitudes inconfundibles: una, banal y engañosa, se acoge al fácil exotismo de las artes populares para adquirir carta de modernidad, aun cuando en su esencia continúe adherida al núcleo mismo de la antigua tradición. Esta es la actitud servil por excelencia que en Hispanoamérica se satisface siempre con pergeñar parodias provinciales de la cultura occidental. La otra, tanto más digna cuanto más consciente de sus fines, quiere articularse, por el establecimiento de una verdadera unidad orgánica de evolución, al desarrollo del pensamiento artístico en el mundo occidental." (90)

y después, a través de la metamorfosis de la muerte de una forma, en el nacimiento de otra, que da por resultado que lo clásico se convierta en popular, y lo popular, de nuevo, en lo clásico. Pensamiento que es la columna vertebral de Gorostiza: la muerte, antes de serlo, es destrucción paulatina de la forma: descarnamiento, que da como resultado, el encarnamiento de otra nueva forma. Aquí, Gorostiza, nos descubre una de sus fuentes, al citar a Jung, cuando dice, a propósito de la obra de los muralistas:

"Esta palabra (irrealismo) nos da, por fin, la clave;

90/ Texto de presentación en el catálogo de la 2ª Exposición de pintores contemporáneos (25-Feb./31-Mzo. de 1938), reproducido en otras publicaciones y recopilado en Prosa, op. cit., pp. 47-56.

esta y una más: revolución. La pintura actual, considerada en sí misma, es un primitivismo; pero considerada desde el arte clásico es una revolución. Todo el arte moderno debe entenderse, según una expresión feliz de C. G. Jung ("Ulises en la Revista de Occidente, Tomo XI, Núm. CXVI, Feb. de 1933) como una destrucción creadora, cuyo valor no se puede estimar, por lo tanto, sino telebiológicamente, en función de su porvenir. Tal es el caso de toda revolución." (91)

Y no sólo nos descubre una fuente, nos indica la fecha de la misma: 1933. Año en el que se está debatiendo sobre la educación socialista, y en el que Gorostiza, en plena gestación de su poema, está tomando las decisiones poéticas y reflexionando sobre la "destrucción creadora" que la Forma sufre, para volverse Contenido, y que el Contenido sufre para volverse Forma, recuérdese: el agua, deshaciéndose como agua, evaporándose al tocar la arena, para volverse orilla: "No es agua ni arena la orilla del mar", que proclama en las Canciones; y que en Muerte sin fin, es el "agua fofa, mordiente, que se tira, ay, incapaz de cohesión al suelo!" con la que define a la del "río hostil de la conciencia" de Dios, que finalmente se redondea y "se pone en pie, veraz, como una estatua", la estatua del vaso. Vemos así, que el "ulises salmón de los regresos" no nos remite sólo a la Odisea, sino a la filosofía de Jung.

ésta y una más: revolución. La pintura actual, considerada en sí misma, es un primitivismo; pero considerada desde el arte clásico es una revolución. Todo el arte moderno debe entenderse, según una expresión feliz de C. G. Jung ("Ulises en la Revista de Occidente, Tomo XI, Núm. CXVI, Feb. de 1933) como una destrucción creadora, cuyo valor no se puede estimar, por lo tanto, sino teleológicamente, en función de su porvenir. Tal es el caso de toda revolución." (91)

Y no sólo nos descubre una fuente, nos indica la fecha de la misma: 1933. Año en el que se está debatiendo sobre la educación socialista, y en el que Gorostiza, en plena gestación de su poema, está tomando las decisiones poéticas y reflexionando sobre la "destrucción creadora" que la Forma sufre, para volverse Contenido, y que el Contenido sufre para volverse Forma, recuérdese: el agua, deshaciéndose como agua, evaporándose al tocar la arena, para volverse orilla: "No es agua ni arena la orilla del mar", que proclama en las Canciones; y que en Muerte sin fin, es el "agua fofa, mordiente, que se tira, ay, incapaz de cohesión al suelo!" con la que define a la del "río hostil de la conciencia" de Dios, que finalmente se redondea y "se pone en pie, veraz, como una estatua", la estatua del vaso. Vemos así, que el "ulises salmón de los regresos" no nos remite sólo a la Odisea, sino a la filosofía de Jung, tal como el convertir a Ulises en pez, -por lo que el concepto Ulises tiene de retorno-, nos remite a la teoría de las especies de Darwin.

Finalmente, para terminar con este rastreo, hay que decir que el manejo que Gorostiza hace del Tiempo, concuerda con el de su teoría de la metamorfosis de forma a Fondo, y de Fondo a Forma, con su devenir en eslabones cerrados y encadenados, como el de todos los símbolos en evolución que el poeta maneja. Así, tan infinito pueda ser un minuto, siendo parte del vaso, es decir, de la Forma, como efímero, siendo contenido de esa forma, es decir, siendo agua. Por ello, aunque parezca contradictorio, el Tiempo en Gorostiza, representa lo efímero de la eternidad divina, a la vez que lo eterno de la efemeridez humana y viceversa: lo eterno de la efemeridez divina y lo efímero, de la eternidad humana. Es por eso que todo sucede y, al mismo tiempo, nada sucede, porque el Tiempo es como el fruto que madura, cae y sus semillas maduran nuevos Tiempos: "en un estéril repetirse inédito": el Tiempo (Contenido) colma al minuto (Forma), que a su vez (Contenido) llena el vaso (Forma), y así, hasta el infinito, aunque dentro de esa cadena de metamorfosis, ese "vaso de tiempo (...) nos pone su máscara grandiosa".

Ya en 1929, al seleccionar Gorostiza algunos fragmentos de la novela Paula y Paulita, de Benjamín Jarnés, para su reseña -ya citada-, en Contemporáneos, comienza extrayendo dos, que aluden, precisamente al Tiempo, como un devenir en el doble sentido, de ida y vuelta:

"Tiene el andén dos tiempos: antes y después, partida y regreso. Me consuela pensar que si me pierdo en el primer tiempo, he de recuperarme en el segundo; volveré a encajarme,

como al salir de una visita, mi verdadero rostro, volveré a enfundarme en mi auténtica piel. Si el primer tiempo es patético, el segundo es jovial, como todas las resurrecciones. Yo, inerme viajero, bulto anónimo, juguete de un poco de vapor almacenado, víctima posible de un error de segundos, de una manecilla, de un latido eléctrico, seré otra vez dueño de mis huesos, de mis caminos, de mi reloj." (92)

¿Por qué seleccionó Gorostiza este fragmento, si no es porque coincide con su concepto del Tiempo: de ida y vuelta, de partida y regreso, de hilo circular? Sólo que el eterno retorno gorostiano no reside sólo en el "ulises salmón de los regresos", aunque lo incluya, sino también en la metamorfosis de su materia inaprehensible, de Forma en Contenido, para retornar a ser Forma. Ya en las Canciones, recuérdese, hay "un reloj descompuesto, y la infinita crueldad de un calendario con la fecha de ayer." (93)

Terminamos así este rastreo, con un escueto recuento de lo que para José Gorostiza, es la poesía (como Contenido) y lo que es el Poeta (como Continente), lo cual permite ver cómo, en ocasiones el alma del poeta viene a ser agua y otras viene a ser vaso:

"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. (...) Me gusta pen-

92/ "De Paula y Paulita (Veáse nota 54), Prosa, op. cit., p. 132.

93/ "Una pobre conciencia", en Canciones para cantar en las barcas, (Veáse nota 1), Poesía, op. cit., p. 39.

todas las cosas. Debe estar seguro de poseer un mensaje que sólo él sabrá traducir, en el momento preciso, a la palabra justa e imperecedera. (...) Nadie sino el Ser Unico más allá de nosotros, a quien no conocemos, podría sostener en el aire, por pocos segundos, el perfume de una violeta. El poeta puede -a semejanza suya- sostener por un instante mínimo el milagro de la poesía. Entre todos los hombres, él es uno de los pocos elegidos a quien se puede llamar con justicia un hombre de Dios." (94)

De estas notas que escribió Gorostiza, en 1955, puede extraerse la noción de que el poeta es a veces el alma-agua que llena el vaso-cuerpo de la Poesía-vaso, y en otras ocasiones, es el cuerpo-vaso que es llenado por la Poesía-agua. Asimismo, el tiempo transcurre sólo en tanto se transforma de Forma en Contenido y de Contenido en Forma, es decir, en tanto sufre la misma metamorfosis que el poeta y su poesía, que Dios y su Creación, que una especie, en otra especie, devorándose una a otra, como la serpiente que se muerde la cola desde el tiempo inmemorial de la materia.

* * * * *

94/ México en la Cultura, suplemento de Novedades, núm. 315, abril 3 de 1955, reproducido en otras publicaciones y recopilado en Prosa, op. cit., pp. 202-218.

II. INTERPRETACION DE LAS RELACIONES ENTRE SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE.

2.1. SIGNIFICADO

21.1. OPOSICIONES Y NIVELES

¿Hasta dónde Los Ocos? ¿Desde dónde el Yo?; ¿Hasta dónde el Nombre? ¿Desde dónde el Ser?; ¿Hasta dónde el Continente? ¿Desde dónde el Contenido?; ¿Hasta dónde la Bestia? ¿Desde dónde lo Humano?; ¿Hasta dónde el Cuerpo? ¿Desde dónde el Alma?; ¿Hasta dónde la Divinidad? ¿Desde dónde la Ciencia?; ¿Hasta dónde lo Inerte? ¿Desde dónde lo Orgánico? ¿Hasta dónde la Vida y desde dónde la Muerte? Estos parecen ser cuestionamientos fundamentales a los que nos enfrenta José Gorostiza con la metáfora del vaso y el agua, desarrollada a todo lo largo de su poema *Muerte sin fin*. Sin embargo, para acercarse al poema, que como una espiral nos conduce al centro mismo del pensamiento del poeta, es preciso avanzar con cautela, para no arrastrar o arrancar con el pie distraído alguna raíz, o alguna rama tierna o madura de su Arbol del Conocimiento.

Muchos investigadores se han preguntado y otros han lamentado, por qué el estudio sobre la poesía de José Gorostiza se ha centrado específicamente en su poema *Muerte sin fin*, cuando otras de sus obras poseen también cualidades que las hacen merecedoras de estudio. La respuesta puede encontrarse quizá, en que pocas veces la concepción totalizadora de un poeta sobre la Vida, la Muerte, la Divinidad, la Sabiduría, el Amor y la Poesía,

es decir, la concepción cosmogónica de su propio universo, ha sido expresada con tal capacidad de síntesis, en un solo poema, como es el caso de Muerte sin fin.

El poema se inicia, antes de dar comienzo, con tres epígrafes que tienen por misión situar al lector en el plano filosófico de la controversia que habrá de entablar el poeta consigo mismo.

Los epígrafes pertenecen al Antiguo Testamento y los tres se refieren específicamente a la Sabiduría, lo que aclara de inmediato el horizonte hacia el cual habrá de navegar el poema.

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

Proverbios, 8, 14. (1)

¿Quién es el Sujeto en este proverbio? El primer versículo del Capítulo 8 nos lo informa, y al mismo tiempo nos prepara para el dilema sobre la demarcación de la frontera entre forma y sustancia:

"¿No clama la sabiduría,
y da su voz la inteligencia?" (2)

En el versículo noveno, continúa esta preparación:

"Todos ellos (los dichos de mi boca) son derechos para el
hombre entendido,
y rectos para los que hallan la ciencia."

Y esta identificación entre Sabiduría-Inteligencia- Ciencia

-
- 1/ Los tres epígrafes de "Muerte sin fin" fueron tomados de La Santa Biblia, por José Gorostiza, quien cita con precisión el número de los versículos del libro de "Proverbios", en donde pueden localizarse. Todas las citas que se harán en este capítulo, del poema "Muerte sin fin" están tomadas de la edición citada, Poesía, del Fondo de Cultura Económica, por lo que el lector encontrará el número de página en el texto mismo de la cita, para su mayor comodidad.
 - 2/ La Santa Biblia, Sociedades Bíblicas Unidas, Nueva York, pp. 648-649.

es la clave que Gorostiza nos proporciona para la interpretación de su poema. En el versículo 12 se despeja definitivamente la incógnita del sujeto gramatical:

"Yo, la Sabiduría, habito con la cordura,
y hallo el conocimiento de los consejos sagaces."

O sea, que en la Sabiduría-Ciencia radica el buen Consejo, la sana Razón, el Ser, la Inteligencia y el Poder.

A través del segundo epígrafe, Gorostiza llama la atención sobre cómo la Sabiduría-Ciencia participa con la Divinidad en el ordenamiento del mundo y en cómo el ordenamiento entraña un goce:

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

Proverbios, 8, 30.

Por supuesto, "él", es Jehová, ampliamente aclarado, desde el versículo 27:

"Cuando Jehová estableció los cielos, allí estaba yo..."

Y la enumeración de todo lo establecido y cimentado por Jehová, alcanza hasta el versículo 30, citado por Gorostiza.

Hasta aquí todo es enunciado, pero en el tercer epígrafe, Gorostiza, como quien codifica un mensaje, plantea por primera vez el nudo controversial, la disyuntiva con la que el ser humano habrá de tropezarse inexorablemente:

"Mas el que peca contra mí (es decir, contra la Sabiduría
= Ciencia),
defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte."

Proverbios, 8, 36.

Y de esta disyunción parte un eslabonamiento de identidades que se contraponen, más que negándose una a la otra, superponiéndose, hasta que la aglutinación cuantitativa, se resuelve en una metamorfosis cualitativa, que Gorostiza habrá de buscar en su poema, como el investigador que pretende probar una hipótesis en su laboratorio. ¿Y cuál es el corolario de este epígrafe: que quien ama la Sabiduría (llámela Inteligencia el científico, o Espíritu el cristiano), ama la Vida.

211.1. LA METAFORA DEL VASO DE AGUA.

2111.1. Oposición: Forma/Contenido. Nivel poético.

Antes de entrar en la metáfora, es preciso tomar en consideración un factor consustancial a la postura de Gorostiza como poeta. Para él, lo importante de un poema no es su tema, sino que a sí mismo se recree y que el poema sea capaz de reflexionar sobre sí mismo. Recuérdese su juicio crítico sobre *Cripta*, de Torres Bodet:

"...sabe lo que es en él (Torres Bodet) la poesía, y le da libre curso, sin los balbuceos, caídas y reincidencias de esa poesía ambiente, que incapaz de reflexionar profundamente sobre sí misma e incapaz por tanto de recrearse, busca una sombra de renovación en los temas." (3)

3/ Véase la Nota (83) del Capítulo I. Si en ocasiones se repiten citas del capítulo anterior es porque las demostraciones que se buscan sirven a distintos fines. Prosa, op. cit., p. 177.

De esta concepción que el poeta tiene sobre la poesía, se desprende la dualidad con que el poema se expresa, y toda la superposición de referentes a que alude cada uno de los elementos en que se desdobra el poema:

agua = espíritu del poeta = significado de la Poesía = sustancia de la Palabra = esencia del Ser = espíritu del mundo animado e inanimado = Espíritu Santo = Sabiduría = Ciencia = Inteligencia = Conciencia = Amor = Alma = Vida...

vaso = cuerpo del poeta = significante de la Poesía = forma de la Palabra = continente del Ser = materia del mundo animado e inanimado = Dios = Tiempo = Mito = Idolatría = Creación = Sueño = Carne = Muerte...

A través de todo el poema se advierte cómo la metáfora del agua y el vaso va acumulando los referentes de manera que se establecen los saltos del plano poético, al plano filosófico, que contiene el nivel de la Divinidad, planteada como Inmutabilidad y su Creación como acto volitivo del Espíritu de Dios -tal como en el plano poético nace la creación como acto volitivo de la Inteligencia-, y el nivel de la Naturaleza, planteada como eterna Mutabilidad y proceso de eslabonada evolución de la Materia.

Esta dualidad lanzada como una flecha que va ensartando distintos referentes se da también en la consustancialidad entre significado y significante, expresado como lo hace Hjelmslev en sus cuatro planos:

Forma }
Sustancia } de la expresión

Forma }
Sustancia } del contenido

"Expresión y contenido son funtivos de la función signica; gracias a la forma del contenido y a la forma de la expresión, y sólo gracias a ellas, existen la sustancia del contenido y la sustancia de la expresión respectivamente, las cuales se pueden captar por la proyección de la forma sobre la materia como una red que proyecta su sombra sobre una superficie indivisa. Puesto que, dada una realización su forma constituye la constante y el contenido la variable, está claro que la función signica está constituida por la solidaridad de la forma de la expresión y la del contenido." (4)

Esta relación entre los cuatro planos hjemslevianos encuentra su mejor ilustración en el poema de Gorostiza, quien en forma deliberada hace concurrir el signifiante con el significado, la estructura con la tesis del poema y su dinámica formal, con su dinámica esencial.

Si bien toda metáfora, de acuerdo al concepto aristotélico no puede leerse en su sentido textual, ya que el propósito de una metáfora es que diga una cosa, pero refiera a otra, o a otras, en el caso específico de Muerte sin fin, la metáfora del vaso y el agua es llevada a su más diversificada proyección al acumular un número ilimitado de referentes, cuya amalgama le sirve al poeta para expresar lo mismo una hipótesis filosófica, que una interpretación científica de la Naturaleza y que una teoría estética sobre la Poesía.

4/ L. Hjemslev, Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Gredos, Madrid, 1971. Citado por Cesare Segre en Principios de Análisis del Texto Literario, Editorial Crítica, Barcelona, 1985, p. 57.

Habrá que deslindar, paso a paso, significados y significantes, no hasta el infinito que es imposible, pero s  hasta la medida en que pueda establecerse el nexo entre la forma y la sustancia del poema. (5)

- I. a) Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inacible 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;

El primer problema que se plantea es saber quién es el sujeto, el hablante, el m  que nos permita comprender después, en el curso del poema el conmigo. La segunda oración "sitiado en mi epidermis" permite inferir que el hablante es el espíritu del poeta, que llena su cuerpo, como el agua habrá de llenar el vaso. Sólo que esa epidermis-vaso que lo apresa es también dios, un dios engañoso o falso que no sólo ahoga al espíritu, sino que lo oculta con su atmósfera radiante. A dicho espíritu, el poeta le da la connotación de conciencia, es decir, lo despoja de su vestidura religiosa para otorgarle la de la razón crítica. De esta manera el poeta expone que el espíritu, según el concepto religioso no puede volar, porque tiene las alas rotas, por ello anda a tientas por el lodo. Y el lodo, en este caso, alude al dogma cristiano de que el Hombre fue hecho de tierra. Y si el

5/ Los números romanos indican los parágrafos en los que Gorostiza divide el poema; y las letras, a manera de incisos, las estrofas en que he dividido cada parágrafo.

Hombre es tanto su cuerpo como su espíritu, el silogismo gorostiano deduce que el espíritu anda torpemente entre el lodo.

Se advierte así, desde el primer párrafo del poema la intertextualidad, ya que el poeta nos remite de inmediato no sólo a la literatura de los Siglos de Oro o del Medioevo, sino a la teología cristiana y específicamente a la Creación del universo y del Hombre, por Dios. A partir de este momento, el vaso comenzará a representar, por la aparente inmutabilidad de su materia, la Forma, es decir, el significante, simbolizando paradójicamente tanto la realidad material del mundo, como la concepción cristiana de la Creación, y los dogmas, leyes o mandamientos que de ella emanan, entre estos, la inmutabilidad divina, por la que el Tiempo no transcurre, porque la eternidad se cumple en un instante.

¿Qué puede ser -si no- si un vaso no?

Un minuto quizá que se enardece

hasta la incandescencia,

que alarga el arrebató de su brasa,

ay, tanto más hacia lo eterno mínimo

cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.

Un cóncavo minuto del espíritu

que una noche impensada,

...

ocurre, nada más, madura, cae

sencillamente,

como la edad, el fruto y la catástrofe. (P. 110)

Y es quizá, de esta paradoja: la de que la materia simbolice la concepción idealista de la Creación, de la que nacerá el enfrentamiento filosófico gorostiano entre el pensamiento mítico y el pensamiento científico, que es la base en la que se sustenta el poema.

il a) 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, (P. 109)

El poema descubre que el agua -informe, inolora, insabora y transparente-, representa la otra interpretación de la Creación, siguiendo con la paradoja, es decir, la concepción materialista. Si el agua simboliza en el plano humano, el alma del poeta y en el plano poético, la conciencia de la creación estética, en el nivel del conocimiento, simboliza el proceso evolutivo de la Creación del universo y del origen darwiniano de las especies, en oposición al plano divino, representado por el vaso.

Juan Gelpi ha dicho que Muerte sin fin: "se constituye siguiendo la dinámica o la lógica del sueño, o mejor aún, la dinámica del delirio." (6) Nada más alejado, en mi opinión, de la intención del poeta. Sea que se tome el delirio en su acepción de desvarío onírico o en el de perturbación mental sea en el desbocamiento de la pasión, el delirio no es la palabra que podría describir la confrontación casi matemática entre materia y espíritu, forma y sustancia, apariencia y esencia, ciencia y misticismo, etc., para llegar finalmente a una conclusión, lógicamente deducida: que la muerte sin fin, implica un renacer constante, una transformación perenne de una materia en otra:

6/ Juan Gelpí, Enunciación y dependencia en José Gorostiza, UNAM, México, 1984, p. 143.

IV hermético sistema de eslabones

que nutren vida y muerte inconciliables,
 siguiéndose una a otra
 como el día y la noche,
 una y otra acampadas en la célula (P. 120)

Al introducirnos en la oposición Dios-Creación, correlativa a la de Poeta-Poema, en el plano poético, descubrimos que Dios es el poeta, y su Creación, el poema. Pero ¿hasta dónde existe Dios, sin su Creación, y hasta dónde el poeta, sin su poema? Por ello: "el agua toma forma", en "el vaso que la aclara". Y la Inteligencia "que todo lo concibe sin crearlo", permanece "recreándose en sí misma". Tal como lo adelanta el poeta en los epígrafes escogidos: la Inteligencia, llámese Espíritu Santo, por la Iglesia o Conciencia, por la Ciencia, es ella la que al llenar el vaso, lo completa, pero al completarlo, lo hace cambiar de Forma, pero al morir en una forma, renace en otra. Por ello, cuando el poeta dice:

con El, conmigo, con nosotros tres;

se está refiriendo a Dios, al Espíritu y al Cuerpo, pero también, al Poeta, a la Esencia del poema, y a la Forma del poema, porque los tres son consustanciales, como las tres personas distintas y un solo Dios verdadero:

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! (P. 120)

Pero esa Inteligencia que es una:

Única en El, inmaculada, sola en El
es un "amoroso temor de la materia", un:

angélico egoísmo que se escapa
como un grito de júbilo sobre la muerte (P. 120)

Y ¿por qué la Inteligencia se escapa de la Muerte? Porque cada morir provoca un renacer "en eslabones" contínuos, precisamente por esa necesidad que la Materia tiene de la Esencia, y esa necesidad que la Esencia tiene de la Materia, en el mundo natural; tal como en el filosófico, la recíproca necesidad que tienen el cuerpo de un espíritu y el espíritu de un cuerpo. Y en el plano poético, la necesidad que la Forma tiene de un Contenido, y el Contenido de una Forma:

Pero el vaso en sí mismo no se cumple
(como no se cumplen en sí mismos ni Dios ni el Poeta)

Epigrama de espuma que se espiga
ante un auditorio anestesiado

El poeta desliza aquí la idea de que la religión anestesia, tal como puede hacerlo el poeta. Pero también, nos va introduciendo en la idea de que la Forma tiene necesidad de llenar su vacío, con una sustancia; tal como el cuerpo la tiene de ser colmado por un espíritu. Por eso, cuando habla del vaso, en esta necesidad que tiene de ser llenado, nos dice que: "Hay algo en él, no obstante, acaso un alma", que:

En el agua, en el vino, en el aceite,
articula el guiñon de su deseo;

Debido a que el vaso, vacío, es sólo una:

Imagen de una deserción nefasta

Gorostiza se pregunta:

¿qué esconde en su rigor inhabitado,
sino esta triste claridad a ciegas,
sino esta tentaleante lucidez?

Así, del juego de oposiciones que establece el poeta, se desprende una revelación: que desde el "trono faraónico" de la Forma, cuando ella cree "que arde a sus pies la poesía", en el mismo momento en que su vacío es llenado por la esencia, en ese mismo instante, su imperio se desmorona:

Pues desde ahí donde el dolor emite

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,

rojo timbre de alarma en los cruceros
que gobierna la ruta hacia otras formas.

Es decir, la Muerte de una forma, hace renacer otra Forma. Vida y Muerte, así encadenadas, son los eslabones en que la dualidad Vida-Muerte se prolonga hacia atrás, hasta la Creación Universal, y hacia adelante, hasta el Futuro Infinito:

Los crudos garfios de su muerte suben,

(de la muerte de la Forma)

como musgo, por grietas inasibles,

ay, la hostigan con tenues mordeduras
y abren hueco por fin a aquel minuto
imiradlo en la lenteja del reloj,
neto, puntual, exacto,

correrse un eslabón cada minuto! (P. 129)

Y aquí, la audacia, la intrepidez del pensamiento gorostiano se yerguen, al admitir que:

la egregia masa de ademán ilustre

(es decir: la masa del vaso, de Dios, del Poeta, de la Forma)

podrá caer de golpe hecha cenizas (P. 129)

¿Cuándo? "al soplo infantil de un parpadeo". ¿Por qué "infantil"? Porque todos los ismos estilísticos, apenas al nacer, ya están madurando su vejez y su muerte. Esa "rosa edad que esmalta su epidermis", la del vaso, es calificada por el poeta como una:

-senil recién nacida-

envejece por dentro a grandes siglos.

Expresa así, Gorostiza, no sólo una postura filosófica, sino estética, que corrobora a cada momento en sus escritos de prosa: "El teatro nace y muere cada día". (7) Con otras palabras, el poeta, en su prólogo a la recopilación de su Poesía, expresa que:

"La historia de la poesía -como la historia en general- sugiere la imagen de una corriente, un río cuyas ondas emergen al empuje de la masa de agua que las hunde, en seguida, en la disolución.

Porque la poesía -no la increada, no, la que ya se contaminó de vida- ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela. Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía." (8)

7/ "Glosas al momento teatral", Prosa, op. cit., p. 3.

8/ "Notas sobre poesía". Prólogo a Poesía, op. cit., p. 23.

Estos conceptos de que avanzar es ir hacia la muerte, pero a la vez hacia la infancia; o de que en el vivir se muere y en el morir se vive, los propone de muy distintas formas y en muy diversos momentos, aglutinando en sus metáforas planos distintos de significación y contradicciones entre la Forma llenada y la Forma hueca, como por ejemplo, en su crítica sobre Cripta, resume: "andar es morir"; y en su poema "Presencia y fuga" le dice a la Forma:

marchas igual a tu perfecta suma
ay, como un sol, sin que el andar consuma (9)

Y al pretender separar las artes espaciales de las temporales, explica que:

"La diferencia entre unas y otras artes está, válgame la paradoja, en que el hombre vive en la muerte de una estatua, mientras muere en la vida de un poema." (10)

En Muerte sin fin, Gorostiza, con una capacidad de síntesis poética poco común, logra introducir, a través de la metáfora vaso-agua, tanto su posición estética, como su posición filosófica, lo que es probablemente uno de sus mayores logros. Y seguir la trayectoria que marcan las oposiciones, con sus enfrentamientos y soluciones, es una de las aventuras poéticas más apasionantes que puede vivir el lector.

9/ Poesía, op. cit., p. 97.

10/ Prosa, op. cit., p. 187.

2111.2. Oposición: Cuerpo-Alma. Salto del nivel poético al nivel filosófico.

Es interesante volver al prólogo que el propio Gorostiza hace de su recopilación poética, para descubrir lo que busca el poeta a través de su creación:

"La poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias -el amor, la vida, la muerte, Dios-" (11)

Y Muerte sin fin es el poema en el que mejor puede confirmarse esta aseveración, ya que pasa de un plano a otro con gran libertad, aunque paradójicamente ésta se percibe como una libertad previamente dirigida hacia una meta específica; quizá porque el poeta cree que no existe la libertad total:

"Nada existe semejante a una libertad irrestricta" (12)

Así, puede verse que los saltos dinámicos se producen dentro del poema, en medio de una aparente libertad, y sin embargo, van acumulándose en forma ordenada y justa, de manera que el poeta hace concordar forma y contenido, en los distintos niveles en los que va planteando el dilema de la confrontación.

Habría que añadir que cuando Gorostiza habla de esas esencias, no las describe, reflexiona sobre ellas, persiguiendo, a su vez, la esencia de ellas. Es decir, no reflexiona sobre amor, vida, muerte, Dios, sino sobre el Ser del amor, el Ser de la vida, el Ser de la muerte, el Ser de Dios.

Se ha dicho ya que el agua ha sido desde tiempos remotos símbolo del espíritu, lo mismo en Sor Juana, que en Santa Teresa,

11/ Poesía, op. cit., p. 12.

12/ Prosa, op. cit., p. 173.

que en otros autores, pero en Gorostiza, la intención de acumular significados va más lejos de la simple aglutinación de referentes literario-filosóficos. El poeta pretende demostrar que así como la Forma del vaso necesita del Contenido que lo llene, para completarse, y el Contenido necesita de la Forma para erguirse, así, la Creación necesita de Dios para explicarse, desde el punto de vista idealista, y necesita de la teoría de la evolución para explicarse desde el punto de vista científico. Y para demostrarlo, realiza una ecuación inversa que le permite dar el salto del plano poético al filosófico. Esta ecuación la traza al tomar el camino del retorno de la materia hacia su origen primigenio. Pero tiene que realizar ese retorno, tomando en cuenta los dos puntos de vista: el de la interpretación idealista de la Creación, hasta la Creación del Hombre y el Caos mismo:

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,

Mirad con qué pueril austeridad graciosa
 distribuye los mundos en el caos,
 los echa a andar acordes como autómatas;
 al impulso didáctico del índice (Pp. 113-114)

Es el Dios-Creador bíblico, inmutable, que permanece y sueña por afuera del Tiempo, o tan dentro de él, que en su rígida Forma nada ocurre:-

Más nada ocurre, no, sólo este sueño
 desorbitado
 que se mira a sí mismo en plena marcha;

presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto
el plan de su fatiga,
su justa vacación,
su domingo de gracia allá en el campo (P. 116)

y que:

No obstante -¿por qué no?- también en ella (en la forma del
tiene un rincón el sueño, vaso)
árido paraíso sin manzana
donde suele escaparse de su rostro,
por el rostro marchito del espectro
que engendra, aletargada, su costilla. (P. 129)

Y a partir del agua, es decir, del punto de vista materia-
lista de la Creación, Gorostiza toma el rumbo a la inversa de la
creación del Hombre, "desde el ulises salmón de los regresos, el
cordero Luis XV y el león babilónico", hasta su más remoto pasado
de ave y reptil:

"-iflores de sangre, eternas,
en el racimo inmemorial de las especies!-

cuando todos inician el regreso
a sus mudos letargos vegetales;

mientras todas las aves se disipan
en la noche enroscada del reptil;
cuando todo -por fin- lo que anda o reptá
y todo lo que vuela o nada, todo,

regresa a sus orígenes,
hasta que su eco mismo se reinstala
en el primer silencio tenebroso. (Pp.136-137)

Si Gelpí ha querido ver en este retorno al caos, la conjugación del "vertigo y la asfixia", y en la cita de diablo, el enunciamiento "de un yo revoltoso, un yo que, mediante la pasión satánica, ha podido romper con el rigor", (13) yo creo, en cambio que lo que se conjuga es el descubrimiento de la inseparabilidad del cuerpo y el espíritu, con la irremisible metamorfosis de esa conjunción. De ahí que cada nueva forma, contenga, darwinianamente, el eslabón que la encadene a otra nueva forma. De donde la muerte se trasmuta en metamorfosis, a través de un "hermético sistema de eslabones". Y así, vida y muerte se contienen y trasmutan, devorándose:

"Porque raro metal o piedra rara,

ay, todo se consume
cuando la forma en sí, la forma pura,
se entrega a la delicia de su muerte

mientras unos a otros se devoran
al animal, la planta
a la planta, la piedra
a la piedra, el fuego
al fuego, el mar
al mar, la nube
a la nube, el sol
hasta que todo este fecundo río

no desemboca en sus entrañas mismas,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime

con un llanto más llanto aún que el llanto,
 como si herido -¡ay, 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! (Pp. 140-141)

Y he aquí el gran descubrimiento filosófico de Gorostiza, que da contenido a su poema: la conclusión que se deriva del enfrentamiento entre vaso-agua (cuerpo-alma, materia-espíritu, Dios-Creación, Poeta-Poesía, etc.) es que la contradicción se resuelve en la Muerte-Metamorfosis, que eslabona en un encadenamiento infinito: Vida-Muerte-Vida-Muerte-Vida-Muerte... Sólo que, en la concepción idealista de la Creación, la Muerte tiene lugar sólo en la Materia, ya que el Espíritu se eterniza en un Más Allá que no puede escapar del ritmo circular "planta-semilla-planta", que la Muerte-Metamorfosis engendra, por ello cuando el poeta describe ese sueño de Dios, que es su Creación, y que viene a conformar el Espíritu, no del Alma, que simboliza el agua, sino de la Materia, que simboliza el vaso, es decir, de Dios, dice:

"Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
 la sola marcha en círculo, sin ojos;
 así, aun de su cansancio, extrae

¡hop!

largas cintas de cintas de sorpresas
 que en un constante perecer enérgico,
 en un morir absorto,
 arrasan sin cesar su bella fábrica
 hasta que -hijo de su misma muerte,
 gestado en la aridez de sus escombros-
 siente que su fatiga se fatiga,

se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte, (P. 117)

El poeta descubre que es la muerte de la Muerte, la que realiza la simbiosis entre Materia y Espíritu, entre la concepción idealista de la Creación, y la concepción materialista, entre el Cuerpo y el Alma, entre la Forma y el Contenido. De ahí que su muerte sin fin sea una cadena infinita de renacimientos, que privan a la Muerte de su trágico rostro, ya que el morir, en una Forma, significa renacer en otra. Por ello a la propuesta de una "muerte sin fin de una obstinada muerte", se opone, sin contradecirse, "nada ni nadie, nunca, está muriendo". Porque la primera premisa, de una muerte sin fin de una obstinada muerte, es la propuesta por la Religión, que opone a la muerte de la materia, la eternidad del espíritu; y la segunda, nada ni nadie, nunca, está muriendo, es la proposición de la Ciencia, que opone a la muerte de la conciencia, la eternidad de la materia que nunca muere, y sólo se transforma en otra diferente. Así, ambas concepciones convergen al aceptar un "infinito sistema de eslabones", si bien en una concepción, los eslabones están hechos de alma y en la otra, están hechos de cuerpo. Por ello, cuando el poeta traza la ruta del retorno, observa cómo la materia en lugar de morir se fue transformando una en otra, desde el origen mismo del Universo; de ahí que en su retorno hacia el origen, describa a esas Formas en sucesiva acción devoradora:

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 las piedras finas
y los metales exquisitos, todos,
regresan a sus nidos subterráneos
por las rutas candentes de la llama, (P. 139)

es entonces cuando todo se consume, hasta el mismo Espíritu de Dios, ya que al morir la Materia ¿quién va a alabar a Dios?, ¿quién va a cantar su Aleluya? Esa palabra de alabanza que el poeta concibe sangrienta, como sangrienta es la muerte que emana de la boca de Dios. Sólo que Dios cae en su propia trampa, ya que al dar existencia a la Muerte, ésta consume a todo Ser, por eso herido El también, por un cabello o por el ojo de esa muerte, es El mismo quien muere. Y ¿qué salida filosófica es posible para el poeta, después de plantear la oposición y convergencia de ambas posiciones: la de la Religión y la de la Ciencia, sobre la muerte de Dios? No le queda sino una: aquella en la que ambas confluyen: la muerte sin fin de la Materia y del Espíritu, no es otra cosa que una infinita cadena de metamorfosis que produce una trasmutación eterna. Así Dios muerto, ha debido renacer desde sus mismos escombros, para volver a morir y renacer. Y para probarlo, es que el poeta se obliga a retornar hasta el origen universal, para, desde ahí, en su afán de confirmar la eternidad de las eslabonadas trasmutaciones, lanzar, como un Dios, su flecha de eslabones hacia el infinito:

Después (de la Creación de Dios), en un crescendo insostenible,
 mirad cómo dispara cielo arriba,
 desde el mar, (Según la teoría darwiniana de la evolución)
 el tiro prodigioso de la carne
 que aún a la alta nube menoscaba
 con el vuelo del pájaro, (la Creación de la Vida supera a
 toda otra Creación)
 estalla en él como un cohete herido
 y en sonoras estrellas precipita
 su desbandada pólvora de plumas. (P. 114)

Y es así que esta trasmutación eterna, hace aparecer a la
 Creación divina como un sueño de garza que cambia sí de pie, mas
 no de sueño, que cambia sí la imagen, más no la doncellez de su
 osadía. Porque la Creación no quiere darse cuenta de que el
 morir y renacer del agua, que es ella misma: la Inteligencia,
 que es una soledad en llamas que lo consume todo hasta el silen-
 cio, es producto de su unión consustancial con la Materia, y por
 esta unión, a sí misma se consume. En cambio, si:

sí, como una semilla enamorada
 que pudiera soñarse germinando, (si la Inteligencia pudiera:)
 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. (Pp. 117-118)

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

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. (P. 120)

ella, la Inteligencia no quiere admitir, como Dios tampoco, que Vida y Muerte están "una y otra acampadas en la célula" y al nacer la célula, nace su muerte, y al morir la célula nace su vida. Así, al morir y renacer la Inteligencia, muere y renace el Espíritu, la Sabiduría, el agua, el Alma, pero también el vaso, y con él, la Materia, el Cuerpo, la Forma y Dios. Dios, que tampoco quiere admitir que la Materia no muere, porque estaría negándose a sí mismo. Y ése es el escarnio brutal de esa discordia entre Materia y Espíritu, Cuerpo y Alma, Forma y Contenido. Pero... (y por esto las innúmeras oraciones adversativas del poema) pero, a pesar de esa discordia, Materia y Espíritu, en sus distintos niveles de confrontación, al morir, renacen, es decir, no mueren, se trasmutan y trasmutan a la Muerte sin fin, en eterna Metamorfosis.

2.2. RELACION ENTRE FORMA Y CONTENIDO DEL POEMA.

22.1. Cuerpo del poema.

Recordemos las palabras que José Gorostiza le escribiera en una carta a Bernardo Ortiz de Montellano, a propósito de su libro "Sueños" y que hemos dicho que el propio Montellanos pudo habérselas dirigido a Gorostiza por la perfección matemática con que está construida la estructura de Muerte sin fin:

"El esqueleto o armazón de tus poemas es algo tan bien calculado que tiene belleza por sí mismo, independientemente de cómo lo revistes". (14)

Veamos el "esqueleto", del poema, antes de intentar hallar las ligas entre su forma y su contenido. El poema está dividido en diez partes, que hemos denominado parágrafos, que Gorostiza nombra, según la tradición, por el enunciado de su primer verso, a los que numeramos para mayor facilidad en la referencia, del primero al décimo:

- I.- Lleno de mí, sitiado en mi epidermis.
- II.- ¡Más qué vaso -tambièn- más providente!
- III.- Pero en las zonas ínfimas del ojo.
- IV.- ¡Oh inteligencia, soledad en llamas.
- V.- Iza la flor su enseña.
- VI.- En el rigor del vaso que la aclara.
- VII.- Pero el vaso en sí mismo no se cumple.
- VIII.- Más la forma en sí misma no se cumple.
- IX.- En la red de cristal que la estrangula.
- X.- ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo.

Después de esta enumeración, hay que señalar que estas divisiones del poema las he subdividido a mi vez, en: dos bloques

de párrafos, de arte mayor, el primero, va del I al IV y el segundo, del VI al IX. Cada uno de estos bloques va seguido por un párrafo, que he denominado canto-baile, por su corte de arte menor, a los que corresponden los números V y X. La forma de esta estructura, puede emparentarse con la manera en que se presentaba el teatro clásico griego, en el que había farsas intercaladas entre las comedias y tragedias, por lo que a los bloques, he preferido llamarlos: trágicos; al primer canto-baile, lo he denominado interludio y al segundo, que es el que da fin al poema: epílogo; y juntos, a los dos últimos: bloque fársico.

No creo con ello haber traicionado el espíritu de Gorostiza, ya que su gusto por lo clásico y lo antiguo, fue expresado por él o reconocido por sus amigos o sus críticos, en numerosa ocasiones, valgan de ejemplo estas palabras de otra carta suya:

"es mejor no modernizarse, sino entroncar bien en lo viejo.

Si me dieran facultades para escribir Hermann y Dorotea o el Ulysses, escribiría aquél". (15)

Y en este poema ese gusto por lo clásico se hace patente.

En síntesis, el poema queda subdividido en dos partes:

1ª Dos bloques trágicos:

- a) Primer bloque: Párrafos I al IV.
- b) Segundo bloque: Párrafos VI al IX.

2ª Dos párrafos fársicos:

- a) Primer canto-baile: Interludio. Párrafo V.
- b) Segundo canto-baile: Epílogo. Párrafo X.

15/ Carta citada por Jaime Torres Bodet en su artículo "Perspectiva de la Literatura Mexicana Actual, 1915-1928, aparecido en la Revista Contemporáneos, Núm. 4, de septiembre de 1928, recopilada en Primera Edición Facsimilar en Contemporáneos 1928-1931, Vol. II, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, p. 30.

Esa preferencia de Gorostiza por lo clásico, consolida, a su vez, su gusto por la tradición popular mexicana. Ya hemos dicho que en su crítica a "La rueda del aire de José Martínez Sotomayor, el poeta insiste en que uno de sus valores es el sello de nacionalidad de su autor:

"la mexicanidad de éste, simple y directa, es su más valiosa aportación, aunque sea solamente un corolario de la actitud clásica que señalamos al principio como la nota particular." (16)

En esta opinión de Gorostiza se advierte claramente su doble inclinación: hacia la cultura clásica, por un lado, y hacia la búsqueda de la mexicanidad, por el otro. Y es esta doble inclinación, derivada tal vez la segunda de la primera, la que puede guiarnos, como un hilo de Ariadna, más que por el laberinto del poema, por su matemática.

Salta a la vista que las correspondencias entre los dos bloques del poema, pueden enunciarse con los términos aristotélicos acostumbrados para el teatro clásico:

Dos bloques trágicos:

PRIMER BLOQUE	SEGUNDO BLOQUE
I- Lleno de mí... → Enunciativo (PLANTEAMIENTO) ←	VI- En el rigor ...
II- ¡Mas qué vaso... → Adversativo (CONFLICTO) ←	VII- Pero el vaso ...
III- Pero en las zonas... → Adversat. (PERIPECIA) ←	VIII- Mas la forma ...
IV- ¡Oh Inteligencia... → Enunciat. (DESENLACE) ←	IX- En la red ...

Dos parágrafos fársicos:

INTERLUDIO	EPILOGO
V- ¡za la flor... → Canto-baile (FARSA) ←	X- ¡Tan-tan!...

16/ Cf. Nota 73. Revista Contemporáneos, Vol. VII. Abril/Junio de 1930, 1a. Ed. facsimilar, FCE, op. cit., p. 247.

Al ver ese rigor matemático, volvemos a corroborar que Gorostiza concibe la libertad siempre sujeta a una medida.

"...la libertad puede no consistir en otra cosa que en el sentimiento de la propia posesión dentro de un orden establecido. Las reglas del ajedrez no oprimen al jugador, le trazan una zona de libertad en donde su ingenio se puede desenvolver hasta lo infinito." (17)

Y qué mejor que el poema de Muerte sin fin, para demostrar cómo a través de correspondencias matemáticas puede hallarse el camino hacia el canto y la reflexión, en una libertad no irrestricta, aunque sí, alada.

22.2. Correspondencia entre Cuerpo y Alma del poema. —

Con solo ver el esquema de correspondencia entre los dos bloques trágicos y los dos párrafos del bloque fársico se advierte una relación precisa entre el cuerpo (Forma-Significante) y el alma (Contenido-Significado) del poema, en sus distintos niveles, poético, filosófico -divinidad, ciencia-, humano, en los que se confrontan las oposiciones representadas por el vaso y el agua.

222.1. Relación entre los párrafos I y VI.

Ambos párrafos representan el mundo del agua: lo que el agua es, desde las dos perspectivas, la del agua vista por ella misma: Lleno de mí, (espíritu visto por él mismo) y la del agua contemplada desde la perspectiva del vaso: quiere un ojo para mirar el ojo que la mira. El párrafo I se inicia con una enunciación de ese mundo que es también, por su simbolismo, el del Espíritu (ya que el narrador es el Espíritu-Inteligencia del Poeta, sitiado en su epidermis), que va a ir descubriendo la oposición entre vaso y agua, es decir, entre Forma y Contenido, entre Dios y Creación, etc.:

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 (P. 107)

El poeta retoma esta idea justamente en el párrafo VI, (comenzando su liga en eslabones que después veremos en detalle), haciéndolo comenzar, por voluntad matemática, con la misma línea del verso incluida en el párrafo I, como si fuera más que su continuación, el eslabón del que se sirve para ir construyendo la cadena evolutiva:

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 (P. 124)

y ese "ciertamente" es el que reconfirma la liga con el párrafo I, pero nos descubre que también la Forma es moldeada por el Contenido, puesto que el agua es la que arando construye sus cauces. A partir de ese principio, el poeta prosigue presentando la perspectiva del agua hacia sus distintos vasos, por una parte; y por la otra, lo que el agua significa para ellos. Para el vaso, el agua es "Más amor que sed; más que amor, idolatría," pero ¿qué significa ese amor para los recipientes naturales creados por la divinidad? El párrafo VI nos ofrece una respuesta:

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. (P. 125)

He aquí que el poeta plantea nítidamente la liga de eslabones, desde el punto de vista religioso como un rito cristiano, y por cristiano, diabólico, puesto que la noción de amor involucra la tentación del Diablo, y por ende, la noción de pecado. Y ésta habrá de ser una clave más para la comprensión del final del poema. Ya se ha visto antes, y se verá después, que los eslabones son presentados por el poeta desde la perspectiva científica, en oposición al concepto religioso, no como un "rito", sino como un "sistema", que involucra la teoría de la evolución de las especies y de la materia, tal como habrá de precisarse en el párrafo noveno del poema, que es el del desenlace.

222.2 Relación entre los párrafos II y VII.

La primera oración adversativa del bloque, "¡Mas qué vaso -tambièn- más providente!", con la que se inicia el párrafo II, en el que se expresa el conflicto entre Forma y Contenido, Gorostiza la relaciona con la oración tambièn adversativa que da principio al párrafo VII, "Pero el vaso en sí mismo no se cumple.", el cual contiene el mismo conflicto expuesto en el párrafo II, pero llevado a su máxima consecuencia: el descubrimiento de que no sólo Cuerpo y Alma se necesitan entre sí (como siempre, en sus diferentes niveles metafóricos), sino que como lo apunta ya en el párrafo II, no pueden existir separadamente, ya que merced al vaso, el agua se levanta:

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. (P. 110)

Y en el párrafo VII, merced al agua, el vaso descubre que "Hay algo en él, no obstante, acaso un alma" y "aspira a ser colmado", y al serlo "en un llanto de luces se liquida". Es decir, la propia Forma se licúa, se vuelve Contenido.

222.3. Relación entre los párrafos III y VIII.

De igual manera se establece la interrelación entre la segunda oración adversativa del primer bloque, con la que comienza el párrafo III: "Pero en las zonas ínfimas del ojo", con la

oración también adversativa con que se inicia el párrafo VIII: "Mas la forma en sí misma no se cumple". En ambos párrafos se expresa lo que he denominado peripecia, por su analogía con la estructura del teatro clásico, porque de acuerdo al concepto aristotélico, la peripecia es el momento en el que la acción conflictiva se vuelve en contra del protagonista. Y es precisamente ése el fondo de ambos párrafos. El protagonista y narrador del poema, que es la Inteligencia-Espíritu, descubre, en el párrafo III que es ella, la Inteligencia misma, la que "lo consume todo hasta el silencio", es decir, que se consume a sí misma. Este tercer párrafo se subdivide en tres sub-párrafos poéticos, y los tres comienzan por una oración adversativa:

- a) Pero en las zonas ínfimas del ojo
- b) Mas en la médula de esta alegría
- c) Mas nada ocurre, no, sólo este sueño.

La precisión matemática va construyéndose así, paso a paso, a través de esta simbiosis que el poeta logra entre la forma y el contenido de su creación.

Los tres principios adversativos subrayan el conflicto trinitario entre Padre, Hijo y Espíritu, que es el mismo del Poeta y su Creación poética -en su dicotomía Forma y Contenido-, tal como la de Dios y su Creación universal y todos sus diferentes niveles de reflexión simbólico-metafóricos. Por ello, el espíritu del poeta, inicia el párrafo III comparándose a sí mismo, es decir, al agua con una luz:

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 egoísmo-
de mí y de El y de nosotros tres
isiempre tres! (P. 112)

Es evidente que existe un referente literario hacia el Cántico de la Creatura de San Francisco de Asís, pero el poeta lo hace para contradecir al Santo y no para concordar con él, ya que Asís alaba al Creador y Gorostiza critica su egoísmo y se lamenta ante el Santo, de que ese egoísmo haya enturbiado los pronombres yo (Alma); El (Dios) y nosotros (inclusión del Cuerpo). Pero ¿por qué se han enturbiado? Justamente por su inseparabilidad, su cohesión, su simbiosis, que obliga a descubrir el otro lado del conflicto entre el Espíritu y la Materia. Y ese otro lado, lo desarrolla el poeta, continuando con su lógica matemática, en el párrafo VIII. Allí, el agua (Contenido-Alma-Sueño-Creación) descubre que no sólo existe conflicto entre ella y su oponente: el vaso (Forma-Cuerpo-Tiempo-Dios), sino que en el eslabonamiento "planta-semilla-planta" al morir la Materia, no sólo muere ésta, sino que se autodestruye, y por obra de esa autodestrucción, el Espíritu-Inteligencia consume también a la Forma, al Cuerpo, al Tiempo y a Dios. Por ello, el vaso:

En su audaz evasión se transfigura,
tuerce la órbita de su destino
y se arrastra en secreto hacia lo informe. (P. 130)

"informe", como el agua misma, porque aquí se llega a la conclusión de que Espíritu y Cuerpo, Forma y Contenido, Sueño y Tiempo, Dios y Creación son inseparables entre sí, y al autodestruirse el agua destruye al vaso que lo contiene, porque la sustancia es Una con su forma.

222.4. Relación entre los párrafos IV y IX.

A los párrafos IV y IX corresponden principios en forma de enunciado afirmativo, de dos formas de desenlace, distintas y semejantes, y no es casualidad que el desenlace del párrafo IV, que principia con "Oh INTELIGENCIA, soledad en llamas", sea el descubrimiento de que después de la muerte viene un renacimiento, en un "hermético sistema de eslabones"; y el segundo desenlace, el del párrafo IX, sea un retorno a través de esos eslabones, hasta "la acerba raíz de sus raíces", para así, después de observar cómo todas las plantas "se desarrollan hacia la semilla", recorrer causa tras causa, tras causa del efecto, hasta arribar al Origen de la cadena universal que nos liga al pasado y al futuro, y desde ese origen, descubrir que, en realidad, nada muere. Por eso no es casualidad tampoco que el párrafo IX esté subdividido en siete sub-párrafos, como siete son los días de la Creación (contando la vacación dominical), y salvo el primer sub-párrafo, que contiene precisamente la enunciación del desenlace, y por lo mismo se inicia con una afirmación para continuar expresando el descubrimiento de que Vida y Muerte están regidas por un sistema de eslabones, los otros seis sub-

parágrafos comienzan con la preposición causal porque. Y no es de extrañar, ya que la Ciencia busca siempre el por qué de los fenómenos. Así, el agua, que en el párrafo IV finge el calor del lodo, en el párrafo IX, roba su forma al vaso:

IX a) En la red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente." (P. 132)

Aquí, hay una correspondencia evidente con la red de arterias temblorosas del párrafo IV, pero es necesario señalar también que el poeta nos remite directamente al párrafo I, principio del poema, para cerrar el ciclo entre planteamiento y desenlace, recuérdese que el párrafo IX es el último de los dos bloques trágicos, es decir, el que cierra el segundo bloque, así como el párrafo IV, clausura el primer bloque trágico, iniciado con el párrafo I. en el cual encontramos ya al vaso, descrito como una red de cristal:

I c) En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí, gota con gota (P. 108)

Y es justamente en el curso de esos porques del párrafo IX donde se realiza el retorno desde la perspectiva científica, darwiniana, hacia el origen de las especies y de la Materia -de acuerdo al concepto científico de la Creación-, y el retorno hacia el principio del Espíritu -de acuerdo al concepto idealista

de la Creación. He aquí los principios de los siete sub-párrafos del párrafo noveno, el primero, como enunciado afirmativo, y los otros seis, con sus preposiciones causales, ya citadas. Párrafo IX:

- a) En la red de cristal que la estrangula
- b) Porque en el lento instante del quebranto
- c) Porque el tambor rotundo
- d) Porque el hombre descubre en sus silencios
- e) Porque los bellos seres que transitan
- f) Porque desde el anciano roble heroico
- g) Porque raro metal o piedra rara

Es en estos sub-párrafos en los que se verifica el proceso del retorno filosófico (Religión-Ciencia) eslabonado hacia el pasado remoto de las causas que han dado origen a nuestro Ser universal (orgánico e inorgánico), que es la clave del poema. La relación entre la Forma o estructura del poema (contraposición de los significantes de los dos bloques poemáticos: arte mayor/arte menor y correspondencias entre los dos bloques trágicos, así como entre los dos fársicos) y el Contenido del poema (contraposición de los significados filosóficos de los dos símbolos que representan las confrontaciones entre Religión y Ciencia, Alma y Cuerpo, Contenido y Forma, etc. y sus correspondencias filosóficas entre los niveles de significación), resulta no sólo evidente, sino ejemplar. Finalmente, tampoco es una casualidad que ambos párrafos den fin con la Muerte-No Muerte de la misma palabra: Aleluya, que simboliza nada menos que la alabanza más que a Dios, a su Inmortalidad, en contraposición con su anatema bíblico que vuelve mortal al Hombre, por su pecado original. De ahí, lo

sangriento de la palabra Aleluya.

Una experiencia extraordinaria es la comparación directa del final de ambos párrafos: (Inténtense ambas lecturas: no sólo la de cada párrafo por separado, sino la lectura corrida, renglón por renglón, de uno y otro párrafos, entremezclados):

PARAGRAFO IV

OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,

 hermético sistema de eslabones

 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!

PARAGRAFO IX

EN LA red de cristal que la estrangula,

 hacia el sopor primero,

 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
 con un llanto más llanto aún que el llanto
 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!

Siendo que terminan así los dos bloques que, como ya se ha dicho, podrían llamarse trágicos por su analogía con el teatro griego, antes de dar comienzo el baile relajante (Interludio y epílogo: párrafos V y X), se comprende que en estos dos finales esté la clave del mensaje filosófico del poeta. Y sin duda lo está:

- 1.- La contraposición entre Creador y Creación (con su dicotomía vaso-agua).

-
- 2.- Su Indisolubilidad.
 - 3.- A consecuencia de su indisolubilidad: su Mortalidad sin fin. Ya que al unirse una forma con un contenido, la Forma primigenia muere para convertirse en otra; y el Contenido primigenio muere, para transfigurarse en otro.
 - 4.- Debido a su mortalidad encadenada: su Renacimiento, también en eslabones.

Se han analizado someramente las relaciones entre la Forma del poema y el Contenido, específicamente de los tres primeros mensajes. Veamos ahora, esa relación formal con el cuarto mensaje, antes de pasar a interpretar los parágrafos V y X -interludio y epílogo- que cierran los dos bloques trágicos.

222.5. Liga formal en eslabones en relación al contenido filosófico.

2225.1 Primer bloque de parágrafos: I al IV.

Se ha visto ya la insistencia del poeta en señalar que el retorno hacia la Creación universal, sea a través de la perspectiva religiosa, sea a través de la científica (no sólo contrapuestas, sino también simbióticamente fundidas), se realiza siempre en forma eslabonada. Es natural, pues, que a ese retorno encadenado el poeta contraponga una Forma que en vez de retroceder, avance, en eslabones, para hacernos recorrer ese camino doblemente inverso. Primero: del presente (del Creador-Poeta: "Lleno de

mi, sitiado en mi epidermis") hacia el pasado remoto del "primer silencio tenebroso"; y desde ahí, -paradójicamente- volver a retornar, hacia el futuro infinito que habrá de madurar en el "prometido fruto de mañana". Así también, a través de una cadena de eslabones formales se realiza la fusión entre la Forma del poema y su Contenido de eslabones filosóficos. Recorrido ya el camino del Contenido del poema, y descubierta su sustancia eslabonada, avancemos, ahora, paso a paso, por su Forma, para ir descubriendo, también, los eslabones de su cuerpo. Para realizarlo, será preciso citar, fundamentalmente, los principios y los finales de cada párrafo, y entonces, saltará a la vista el eslabonamiento formal que los encadena.

PARAGRAFO I (Pp. 113-114)

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis (Principio)

 En la red de cristal que la estrangula (Medio)
 allí, como en el agua de un espejo,
 se reconoce;

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

PARAGRAFO II: (P. 109)

(Principio)

 ¡Mas qué 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,
 --- (Medio)
 mezclando en la insistencia de los ritmos
 ¡planta-semilla-planta!
 ¡planta-semilla-planta!
 su tierna brisa, sus follajes tiernos,

Se advierte claramente cómo el final del párrafo I, en el que el vaso -al ser comparado con una estrella en grano-, es decir: una semilla, nos remite hacia el futuro del poema: "planta-semilla-planta", así como al vaso-Dios del principio del párrafo II, que comienza justamente con el mismo verso de la última estrofa del primer párrafo: "Más que vaso -también- más providente", que sirve de eslabón entre el primero y segundo párrafos

PARAGRAFO II: (P. 111)

(Última estrofa:)

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,
 ...

PARAGRAFO III a) (P. 113)

(Primera estrofa:)

Pero en las zonas ínfimas del ojo
 no ocurre nada, no, sólo esta luz
 -ay, hermano Francisco,
 esta alegría,
 única, riente claridad del alma.
 ...

El eslabonamiento entre los párrafos II y III, no puede ser más enfática. Tal parece que el poema hubiera sido escrito intercalando los versos del primer párrafo, con los del tercero. E iremos comprobando que nada está trazado al azar, ya que uno a uno, cada párrafo lanza la cuerda que habrá de lazar ese eslabón con el siguiente.

El párrafo III se complica, ya que, recordaremos, está formado por otros tantos sub-párrafos. Así pues, veremos que el encadenamiento no se establece a través de las últimas estrofas con las primeras del siguiente párrafo, (la matemática es una ciencia exacta!), sino cada primera estrofa con la primera estrofa del sub-párrafo siguiente, de suerte que todos los principios de los sub-párrafos del párrafo III, quedan encadenados con sus iniciales oraciones adversativas, al final del párrafo II: "no ocurre nada, no...":

PARAGRAFO III a): (Principio)	PARAGRAFO III b): (Principio)	PARAGRAFO III c): (Principio)
Pero en las zonas ínfimas del ojo no ocurre nada, no, sólo esta luz	Mas en la médula de esta alegría no ocurre nada, no;	Mas nada ocurre, no, sólo /este sueño
-ay, hermano Francisco, esta alegría,	sólo un cándido sueño que recorre las estaciones todas de su ruta	desorbitado que se mira a sí mismo en /plena marcha;
única, riente claridad del alma.	tan amorosamente	presume, pues, su término /inminente

Tal como se ha ido estableciendo el sistema de eslabones, debemos encontrar el lazo entre el final del párrafo III, con el principio del párrafo IV. Y como es evidente, ahí está:

PARAGRAFO III c)

(Ultima estrofa)

¡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.

(Fin. Pp. 117-118)

PARAGRAFO IV:

(Principio)

¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!
Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
al iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
y permanece recreándose en sí misma, (P:119)

Notemos aquí, además del eslabón significante que une los párrafos, el eslabón significativo, ya que dota a la inteligencia de varias características aparentemente contradictorias: la de hallarse en soledad, pero al estar en llamas, se transforma, embellecida,

en amor. En el párrafo III, ese amor desea la fruta prohibida, y en el IV, ese amor, aunque se encumbra iracundo, más allá de las alas, no es capaz de infundirle al lodo el soplo que lo pone en pie. Pero aquí llega el poeta a su idea fundamental, la inteligencia-amor sí es capaz de recrearse a sí misma, es decir, el agua y todo lo que ella significa, desde la creación poética, hasta el Creación universal, pervive y trasciende en una infinita y eterna recreación de sí misma. Y es allí, donde confluyen los dos mundos: el físico y el metafísico; el del agua y el del vaso: nada muere, todo se transforma. De ahí la cadena de eslabones vida-muerte-vida-muerte-vida que se resumen en: metamorfosis (más allá de la Forma) y su inevitable consecuencia: muerte-renacimiento sin fin. Por eso no es por azar que primero (Párrafo III) la inteligencia (con minúscula) todo lo consume, y que después (Párrafo IV), la INTELIGENCIA (con mayúscula), todo lo conciba. El poeta enfatiza así que el ciclo vital no es sólo: nacimiento-muerte, sino también muerte-concepción.

2225.2. Segundo bloque de párrafos: VI al IX.

Como nos ocuparemos después de la relación entre los párrafos V y X cuya función de interludio y epílogo, respectivamente, los hace regirse por otras leyes matemático-formales, pasaremos directamente al párrafo VI que da inicio al segundo bloque del poema.

Ya vimos antes, al establecer la relación entre los párrafos I y VI, que ambos están enlazados, a manera de eslabones:

PARAGRAFO I: (P. 107)

(Medio)

No obstante -oh paradoja- constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma. el agua toma f
En él se asienta, ahonda y edifica.

PARAGRAFO VI: (P. 124)

(Principio)

En el rigor del vaso que la aclara
el agua toma forma
-ciertamente.

Pero ¿por qué se encadena el VI con el párrafo I y no con el IV (último del bloque anterior)? Las leyes de la lógica gorostiana son claras: porque se trata de un principio de un nuevo bloque y no de una continuación. Y, tal como hemos comprobado antes, en todos los principios de los sub-párrafos, el enlace del eslabón tiene que formarse no con el final anterior, sino con su principio.

Pero aquí no para el eslabonamiento. El poeta prepara la trayectoria espiral de su creación y proyecta la cuerda hacia adelante para enlazar también al último párrafo del bloque, el noveno, haciendo así que el poema gire, al remitirnos, desde el final, de nuevo hacia el principio, es decir a su renacimiento:

PARAGRAFO VI:

(Principio)

EN EL rigor del vaso que la aclara
el agua toma forma
-ciertamente.

PARAGRAFO IX: (P. 132)

(Principio)

EN LA red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,

Descubrimos así, que el párrafo I es el semillero de eslabones que lo enlazarán con el párrafo del principio del párrafo siguiente (párrafo II), como vimos; con el principio del bloque siguiente (párrafo VI) y con el principio del último párrafo del segundo bloque (párrafo IX). Antes

de iniciar la comparación de este semillero de eslabones que es el párrafo I, hay que señalar que está formado por cuatro estrofas -que denominaré a), b), c) y d)-, (como cuatro es el número de párrafos con que está formado cada uno de los dos bloques que he llamado trágicos). La primera estrofa corresponde al principio del poema. La segunda, al eslabón con el principio del principio del bloque siguiente (párrafo IV). La tercera, al principio del párrafo final del poema (IX). Y la cuarta, en total acuerdo con el rigor que precisa la consecución eslabonaria, al principio del siguiente párrafo (II). En síntesis, el principio del poema, creador de la metáfora del vaso y del agua, como una forma de conceptuar que Cuerpo y Alma, es decir, Forma y Contenido son una sola entidad indisoluble, -a menos de provocarse su muerte y su transformación en un nuevo Cuerpo/Alma o Forma/Contenido-, metáfora que va siendo transmitida de bloque en bloque, de párrafo en párrafo, para ir construyendo la cadena de eslabones formales correlativos a los eslabones sustanciales del poema -sean rito que encadena o hermético sistema de eslabones-:

PARAGRAFO I:

Estrofa a)

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
...

lleno de mí -ahito- me descubro
en la imagen atónita del agua

Estrofa b):

No obstante -oh paradoja constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
...

Estrofa c):

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
...

Estrofa d):

¡Mas qué vaso -también- más providente
éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así, en heroica promisión, se enciende
como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual,
una rotunda flor
...

Creación de la metáfora y de la
cadena de eslabones.

PARAGRAFO VI: (Principio del bloque II)

EN EL rigor del vaso que la aclara
el agua toma forma
-ciertamente

PARAGRAFO IX: (Final del bloque II)

EN LA red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
...

PARAGRAFO II: (Inmediato posterior
bloque I)

¡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,
...

De aquí en adelante, el eslabonamiento de los párrafos tendrá una variante: se realizará no a través de la repetición del verso primigenio, sino de su contraposición adversativa. ¿A qué se debe el cambio? El propio Gorostiza nos lo dice, cuando establece su clasificación formal de los tipos de desarrollo de un poema: plástico, dinámico y vital, afirmando que el poema no puede concatenarse al infinito, y que en un cierto momento, el poeta debe saber crear la parábola que lo proyecte hacia el final.

"En años no remotos, estimulado por la lectura de Valéry, me preocupaba -como a él- descubrir las leyes que gobiernan el crecimiento y la terminación de un poema, a partir de su simiente. (...) La dificultad no está en saber cómo empieza el poema (...), pero ¿cómo se desarrolla? ¿cómo acaba? (...) Hay indudablemente una variedad de procedimientos que no es fácil reconocer. (...) En el primero, que se podría llamar desarrollo plástico, el poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar. Tiene un plano anterior, luminoso e incisivo, y tiene un fondo de escalonadas perspectivas (...) Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación.

El poema suele tener también un desarrollo dinámico. Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación. El poeta ha de medir de antemano la parábola

que corresponde a la potencia del proyectil; pero en este método, las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente, ya sea por acumulación o porque se establece un círculo vicioso, como en los cuentos de nunca acabar. Es el poeta, quien con su sentido de las proporciones, le pone un hasta aquí.

Tenemos, por último, un poema en que no se nota el crecimiento. De la primera a la última línea crece y va tomando cuerpo insensiblemente como en el desarrollo de un ser vivo, de un fruto o de una flor, hasta que alcanza sin esfuerzo, naturalmente, el tamaño, la estatura, la proporción que le dicta su propio aliento vital." (18) (Subrayado mío)

Si hemos de clasificar el desarrollo de Muerte sin fin, de acuerdo a esta tipología, habría que incluirlo dentro del tipo que él llama desarrollo dinámico, ya que el poema crece con esa concatenación de elementos que se confrontan y eslabonan, y justamente, el poeta rompe ese "círculo vicioso", como el de "los cuentos de nunca acabar", haciendo que el poema ascienda en ese "continuo progreso", del teatro clásico: planteamiento, conflicto, peripecia y desenlace, pero añadiéndole algo más: el retorno hacia el Principio, gestando el giro que lo devuelve hacia su propia recreación. De ahí, que sean dos bloques confrontados, (como dos bloques son los del agua y el vaso) y de ahí, que el segundo bloque varíe la forma de eslabonamiento, a través de los principios adversativos de los párrafos VII y VIII que, por lo demás, nos remiten nuevamente a los tres epígrafes bíblicos:

18/ Ibidem, p. 18.

Conmigo (Espíritu-agua-Infirmitad-Ciencia)
está el consejo y el ser;
yo soy la inteligencia;
mía es la fortaleza.

(MUNDO DEL AGUA) ↑

"Con El (Dios-vaso-Forma-Religión)
estaba yo ordenándolo todo;
y fui su delicia todos los días
teniendo solaz delante de él en todo tiempo.

(MUNDO DEL VASO) ↑

Mas el que peca contra mí (Contra la inteligencia-amor)
defrauda su alma;
todos los que me aborrecen aman la muerte

↑
(MUNDO DE LA ADVERSACION SIMBIOTICA)

Y es esta secuencia-consecuencia adversativa la que abre la parábola hacia el desenlace del poema, haciendo concordar significante y significado por su confrontación formal y filosófica:

PARAGRAFO VI: (P. 124)
(Principio)

EN EL rigor del vaso que la aclara
el agua toma forma
-ciertamente.

PARAGRAFO VII: (P. 126)
(Principio)

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?

PARAGRAFO VIII: (P. 128)
(Principio)

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.

En cuanto al eslabonamiento con el párrafo IX, ya se ha señalado que su principio está enlazado directamente con la estrofa c) del párrafo I, y que es justamente este encadenamiento formal con el principio del poema, el que corresponde a la sustancia del párrafo, ya que es en él donde ocurre el retorno hacia el Principio universal de la Materia y de la Humanidad:

PARAGRAFO I: (P. 108)

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

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

PARAGRAFO IX: (P. 132)

EN LA red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada

Pero el vaso
-a su vez-
cede a la informe condición del agua
a fin de que -a su vez- la forma misma,
la forma en sí, que está en el duro
sosteniendo el rencor de su dureza
y está en el agua de agujada espuma
como presagio cierto de reposo,

En este encadenamiento, como en otros anteriores, podría pensarse que el poeta, al ligar su forma, estrechó tanto el significado de los eslabones que estos podrían leerse entremezclados sin menoscabo de su sentido. Y entramos aquí al parágrafo que, como el primero, está sembrado de claves, en simbiótica conjunción formal y sustancial. Se ha señalado antes que este parágrafo está dividido, como la Creación en siete días, en siete sub-parágrafos causales, que nos conducen, en un retorno poético-matemático-físico-metafísico, hacia el primer silencio tenebroso, en el que el poeta va trazando el mapa de la cadena que nos liga con nuestros orígenes más remotos, en los distintos niveles: humano, divino, científico, poético, natural (mundos orgánico e inorgánico), como si tratara no sólo de rastrear el eslabón perdido darwiniano, sino de crearlo él mismo, a través de su Creación poética, trascendida hasta el plano de la Creación universal. Y ese mapa de eslabones es una de las claves más profundas de la conjunción entre la Forma y el Contenido del poema:

ESLABONES DEL PARAGRAFO IX.

(Los porque subrayados por mí, señalan los siete principios de los sub-parágrafos)

SUB=PARAGRAFO a): (P. 132)

...
no instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto, —————→
cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
hacia los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
...

SUB=PARAGRAFO b): (P. 133)

Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte
-¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atrio incendio!-

SUB=PARAGRAFO c): (P. 134)

Porque el tambor rotundo ←—————
y las ricas bengalas que los címbalos
tremolan en la altura de los cantos,

...
el hombre ahoga con sus manos mismas,
en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y los roncros trenos
con que cantaba la belleza,
entre tambores de gangoso idioma
y esbeltos címbalos que dan al aire
sus golondrinas de latón agudo;
...

se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga SUB=PARAGRAFO d): (P. 136)

cuando el hombre descubre en sus silencios → Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema -confuso- en la garganta, en el minuto mismo del quebranto,
...

SUB=PARAGRAFO e): (P. 137-138)

Porque los bellos seres que transitan ←
por el sopor añoso de la tierra

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, gembundo,
y el león babilónico
que añora el alabastro de los frisos
-¡flores de sangre, eternas,
en el racimo inmemorial de las especies!-
cuando todos inician el regreso
a sus mudos 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, hambre en la nieve,

-trasgos 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 sustancia de un delirio
en que -¡tú! ¡yo! inosotros!- 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

SUB=PARAGRAFO e): (Continuación)

el álamo temblón de encanecida barba
y el eucalipto rumoroso,
témpano de follaje
y 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 presas de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles
ion cementerios de talladas rosas!
en los duros jardines de la piedra

SUB=PARAGRAFO g): (P. 140)

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 lo consume
con 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
...

SUB=PARAGRAFO d): (Continuación)

mientras todas las aves se disipan
en la noche enroscada del reptil;
cuando todo -por fin- lo que anda o reptaba
y todo lo que vuela o nada, todo,
se encoge 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.

SUB=PARAGRAFO f): (P. 139)

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,
...

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 subterráneos
por las rutas candentes de la llama,
ay, ciegos de su lustre,
ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca.

SUB=PARAGRAFO a): (P. 132)

... cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar nubes arriba
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.
Las estrellas entonces ennegrecen
Han vuelto el dardo insomne
a la noche perfecta de su aljaba.

Como puede comprobarse, la perfección matemático-formal con que va concatenándose cada sub-párrafo con su inmediato posterior tiene una íntima relación con el sentido del retorno en eslabones, desde el primer sub-párrafo, o sea, desde ese:

perpetuo instante del quebranto
cuando la forma en sí, la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.

que parece estar sintetizando lo que habrá de ocurrir en los sub-párrafos siguientes, y al que la cadena de eslabones vuelve a remitirnos, en el último sub-párrafo, cerrando así el ciclo con una exacta retroalimentación poética:

Sub-Pgfo. a) — b) — c) — d) — e) — f) — g) — Sub-Pgfo. a) —
(donde se re-
inicia la cadena)

Y, por supuesto, no sólo se comprueba la fusión de contenido y forma, en lo que respecta a la liga eslabonaria, sino también en lo que se refiere al concepto de que toda muerte produce un renacimiento. Porque, siguiendo la línea gorostiana de oraciones causales, al cerrarse todo ciclo, se abre otro nuevo, en una especie de progresión cibernética de retroimpulso. Es por eso que al llenarse de contenido un sub-párrafo, éste muere, dando nacimiento a otro diferente, que al llenarse a su vez de contenido, vuelve a trocar su forma, es decir, vuelve a morir, para dar nacimiento a otra nueva forma.

Si se verifica una atenta lectura del mapa de eslabones que encadena los sub-párrafos se verá que los retornos que van llenando la epidermis de sus respectivos vasos, van haciéndolo

con sustancias que provienen de distintos planos: mundo temporal, mundo intemporal, mundo inorgánico, mundo vegetal, mundo animal, mundo humano, mundo divino, mundo científico, mundo poético, etc. Y es por eso, que a cada sub-párrafo-vaso (retorno a través de un porque), corresponde un sub-párrafo-agua (retorno hacia la Creación, desde los distintos niveles de significación, físicos y metafísicos, -darwinianos o bíblicos-, ya enumerados).

En la mayoría de los casos, los eslabones están formados con una variante de una misma oración, como la que une el sub-párrafo a), con el principio del b):

a): perpetuo instante del quebranto b): Porque en el lento instante del quebranto,

De igualdad total o semejante son otros de los enlaces entre uno y otro sub-párrafos, como los que unen el b) con el c); o el c) con el d); pero en algunos casos, el eslabón presenta en su propio cuerpo, la discordia o confrontación de los dos mundos: agua / vaso, físico / metafísico, o para precisar más, el darwiniano y el bíblico, como por ejemplo en el eslabón que une al sub-párrafo d), con el e):

d): (Mundo del agua: AGUA y AIRE.
-Retorno de lo animal hacia lo vegetal)

e): (Mundo del vaso: TIERRA -Retorno de lo vegetal hacia lo **inorgánico-**)

cuando los peces todos
que en cautelosas órbitas discurren
como estrellas de escamas diminutas,
por la entumida noche submarina,
cuando los peces todos

-iflores de sangre, eternas,
en el racimo inmemorial de las espe-
rando todos inician el regreso/cies
a sus mudos letargos vegetales;

mientras todas las aves se disipan
en la noche enroscada del reptil
cuando todo -por fin- lo que anda
o reptá

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-

en que -itú! iyo! inosotros!- de repente,
a fuerza de atar nombres destemplados
y también el cerezo y el durazno

...

y todo lo que vuela o nada, todo
 ...
 regresa a sus orígenes
 y al origen fatal de sus orígenes,
 hasta que su eco mismo se reinstala
 en el primer silencio tenebroso.

y todo cuanto nace de raíces
 cuando las plantas de sumisas plantas
 se desarrollan hacia la semilla
 hasta quedar inmóviles
 ¡oh cementerios de talladas rosas!
 en los duros jardines de la piedra.

Puede verse que en ese retorno a la Creación, el sub-párrafo d) representa el retorno de lo humano, hacia lo animal, y de lo animal hacia lo vegetal, de acuerdo al concepto darwiniano, en el que los seres son vistos como "flores de sangre, eternas, en el racimo inmemorial de las especies". Y como es lógico, todo el universo metafórico del sub-párrafo, ocurre en el agua, que es el mundo del Espíritu, de la Inteligencia y la Sabiduría. En este mundo, los hombres son nombrados como peces. (Ya en el párrafo II, el poeta los define así: "como este mar fantasma en que respiran -peces del aire altísimo- los hombres.") Pero hay más "seres" nombrados en este sub-párrafo: aquellos que viven en un medio informe, agua y aire: aves y "todo lo que anda o reptá y todo lo que vuela o nada, todo" y todos estos seres regresan "a sus mudos letargos vegetales" y a la "la noche enroscada del reptil". En oposición a este mundo del agua, en el sub-párrafo e), está el del retorno de lo vegetal hacia la piedra, es decir, hacia lo inorgánico, hacia el "sopor añoso de la tierra", que es el mundo del vaso y de Dios, en el que transitan todos esos "bellos seres", del sub-párrafo anterior, pero definidos en éste como: "trasgos de sangre, libres, en la pantalla de su sueño impuro!" ¿Y cuál es ese sueño impuro? ¿el de esos trasgos, o duendecillos revoltosos? o ¿el de Dios, que ha creado a los hombres con libre albedrío, pero con un estigma: la impureza de su pecado original? Y a estos "bellos seres" el poeta va sumándoles los que habitan en el mundo vegetal, desde el cerezo y el durazno,

hasta "todo cuanto nace de raíces", para conducir el retorno hasta el cementerio de talladas rosas que se encuentra "en los duros jardines de la piedra". Y también, en oposición a la eternidad del "racimo inmemorial de las especies", el poeta expone la efemeridez de los seres, sometidos al "frenesí de muerte" al que los ha condenado la simbiosis: Dios-Creación: "¡tu! ¡yo! ¡nosotros!", las tres personas distintas de un sólo Dios verdadero, dictador de la muerte sin fin.

222.6. Relación entre los parágrafos V y X. (Bloque farsico)

Llegamos así, a los parágrafos que por su Forma y Contenido he denominado interludio y epílogo, al comparar el papel que juegan dentro del poema, con el que jugaban las farsas que servían de relleno entre una y otra tragedia, en el teatro griego. Es evidente que esta interpretación del papel de estos parágrafos, está fincada en la conformación misma de ellos, tanto en lo que se refiere a su significante, como a su significado.

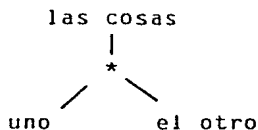
2226.1. Oposiciones y concordancias con los bloques "trágicos".

a) Lenguaje:

Dentro de las funciones del lenguaje, lo primero que destaca, es el cambio de sujeto. En los dos bloques trágicos, el sujeto es el espíritu, es decir el agua que forma parte indisoluble de la Creación: "con El, conmigo, con nosotros tres", en cambio, en

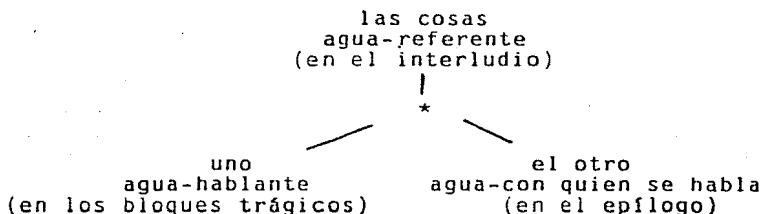
los párrafos V y X, el sujeto es una voz impersonal, que podría corresponder en el teatro clásico a la del coro que comenta los sucesos dramáticos ocurridos o por ocurrir. Ahora bien, en el interludio (Pf. V), el corifeo habla del agua. Y en el epílogo (Pf. X), el corifeo habla al agua.

Es decir, el agua, en los dos bloques trágicos, es el sujeto-hablante, para emplear la terminología lingüística; en el interludio, es el referente, o aquello de lo que se habla; y en el epílogo, es el otro, o sea aquél con quien se habla. Llegando a este punto, es importante revisar el esquema del triángulo del organum de Platón, trazado por Bühler: (19)



Este triángulo se da en el poema de Gorostiza no sólo como una conjunción de la Creación con ella misma, que deja fuera de su trinidad a Dios, sino como una regeneración, ya que establece formalmente el retroimpulso o capacidad de retroalimentación. Las distintas perspectivas que toma el agua, al ocupar los tres lugares del triángulo de Platón/Bühler, significa que la conjunción poética de todos los elementos se da en el mundo del agua-Creación y no en el del vaso-Creador. De ahí que el poema se transforme en un demoleedor de la teoría bíblica de la Creación y del poder de Dios, puesto que es el agua, y sólo por sí misma, la que posee la capacidad de recrearse, al situarse en los tres puntos de la perspectiva semiótica, y, por ende, la de crear a Dios:

19/ Platón, "Cratilo o el lenguaje", en Diálogos, Porrúa, Col. Sepan Cuántos, México, 1975, pp. 249-295. Texto citado por Karl Bühler en Teoría del lenguaje, Alianza Editorial, Madrid, 1975, p. 44.



Y por esta retroalimentación, el agua logra transformar la condena bíblica de la Muerte, dictada por Dios, en Metamorfosis, ya que esta trayectoria tridimensional lleva a la sustancia más allá de su propia Forma, al convertirse, ella misma, en creadora de Dios. Porque al ser el agua la ocupante de los tres lugares del triángulo (yo, tú, él), viene a llenar ella misma los recipientes de la trinidad divina, lo que la convierte en la creadora de la vida, que es la teoría científica, darwiniana. Por ello, el tercer epigrafe bíblico, lo emplea Gorostiza para comprender la postura divina, pues si todos los que aborrecen el agua, es decir, la vida, aman la muerte, y si Dios ha sido desplazado por el agua, a la que El estrangula y asfixia, es natural que Dios nos haya mandado la muerte como castigo. Sólo que El mismo, ha debido cumplir su mandato, y morir de acuerdo a él; razón por la cual el poeta llama a Dios: mentido, en las primeras líneas del poema:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces

...

y lo compara, en las últimas líneas del poema (casi al final del epílogo), con una estrella ya muerta, desaparecida, de la que todavía nos llega la luz que emitió cuando aún vivía:

iTan-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.
(P. 143) (Subrayados míos)

Como se ve, no es casualidad la comparación de mentido de Dios, y mentida de la estrella, pero -y aquí la condición dubitativa del poeta-, en ambos casos la posibilidad de la muerte de Dios, o incluso de su posible no existencia, está expresada por el mismo adverbio de duda: acaso.

b) Combinaciones métricas

Una de las diferencias notables entre los dos bloques trágicos y los dos párrafos fársicos, es la de sus combinaciones métricas. Los dos bloques trágicos están escritos en versos endecasílabos irregulares, y sin rima, como el verso blanco. En cambio, los párrafos V y X están escritos en métricas de arte menor tan empleadas por la poesía popular, como son la seguidilla y el ro-

mance, sólo que estas formas, están llenadas por Gorostiza, con un contenido igualmente filosófico que el de los dos bloques trágicos, aunque se diferencian en que incluyen un gesto de ironía. Aunque la métrica de ambos párrafos, (V y X), está emparentada entre sí, ésta tampoco es la misma. El interludio consta de tres seguidillas, cada una de ellas, sucedida por una estrofa que las cierra (tal como a los bloques trágicos, los clausura un párrafo fársico). Y el epílogo consta de tres romances iniciados por el mismo estribillo. (Recordemos aquí, que el poeta une siempre los finales, con los principios, de ahí que los romances estén iniciados y no finalizados por algo que los iguala). Y tanto el interludio, como el epílogo van seguidos por un baile con su correspondiente colofón poético a manera de resolución final.

2226.2 Forma y contenido del Interludio.

En el párrafo V, interludio -donde el agua es el referente-, las estrofas cantan cada una, una característica distinta del agua:

La primera, su cualidad de inolora:

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

La segunda, su carencia de forma:

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

La tercera, su cualidad de insabora:

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

Cada estrofa clausura una de las tres seguidillas, de doce versos, divididos en tres cuartetos. Y ponemos énfasis en la numeración, porque el poema, por su cohesión entre forma y contenido, se basa siempre en el número tres de la trinidad divina, con la que se relaciona, también, el contenido del interludio que es una lamentación por el pecado original, por el cual Dios dicta su ley de muerte.

Desglosando, veremos que la primera seguidilla se refiere al paraíso:

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."

y en este jardín del Edén, lo que destaca precisamente, es la cualidad del olor de sus flores, que es la cualidad de que carece el agua, en el estribillo que cierra esta seguidilla: "Ay, pero el agua, ay, si no huele a nada."

La segunda seguidilla, se refiere al árbol del Bien y del Mal que está en ese paraíso:

Tiene la noche un árbol
 con frutos de ámbar;
 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.

Y es evidente que ese "tesón de la sangre" que "anda de rojo", es el anuncio del fruto de cáscara roja que habrá de madurar en el árbol, como en el Hombre, el amor, que llegará perseguido por los "galgos morados", del dolor y de la muerte, después del sueño azul de Dios (la Creación-vaso) y la dicha del nacimiento (la Creación-agua); pero un amor que, también, habrá de cosechar goces: mieses y pájaros. Y aquí, nuevamente aparece la dialéctica gorostiana al dibujar al amor con figuras corpóreas, visuales que contraponen a la no imagen del agua, de la estrofa que cierra la seguidilla: "¡Ay, pero el agua, ay, si no luce a nada."

La tercera y última seguidilla se refiere al fruto de ese árbol del Conocimiento, que es el del Bien y del Mal, prohibido por Dios para el Humano: la manzana de una discordia simbólica:

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 picafior!

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

Debido al hecho de haber probado, gustado, saboreado, la manzana, Dios condena a muerte a la Humanidad, así pues, el poeta

hace que cada mordida de la manzana, sea un morir a gotas. Y a esta muerte, que sabe a miel, tiene que contraponer Gorostiza, en la estrofa que cierra la seguidilla, precisamente, la cualidad insabora del agua: "Ay, pero el agua, ay, si no sabe a nada."

Y dando fin a esta presentación trinitaria:

1ª Estrofa -paraíso-

2ª Estrofa -árbol del Conocimiento del Bien y del Mal
(que viene a convertirse en árbol de la Muerte)-

3ª Estrofa -manzana
(fruto prohibido - pecado que causa el castigo de Dios y la muerte)-

el interludio da fin con un baile y una cuarteta que resume su lamentación por el hecho de que la vida-amor-conocimiento esté presa en el vaso-pecado original-muerte de Dios:

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua. (P. 121-123)

Queda así fundida a la idea del agua, la de que ella es vida, amor y conocimiento, y el enemigo mortal de esta trinidad: Dios.

2226.3 Forma y contenido del Epiflogo.

En el parágrafo X, epiflogo -donde el agua es el otro, es decir, con quien se habla-, el estribillo que da comienzo a los tres romances, es siempre el mismo:

¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el Diablo,

En este solo verso hay varios referentes, intertextuales y extratextuales. Así como los bloques trágicos nos remiten a la

poesía clásica por sus endecasílabos de arte mayor; así, el interludio y el epflogo, por su forma de versificación, invocan a la poesía popular de tradición cristiana; pero ¿por qué, si el epflogo nos va a narrar la muerte de el Dios, el estribillo sinonimiza a la Muerte con el Diablo? Porque el poeta construye una cadena más de eslabones que culmina en la fusión de Dios con su contrario: el Diablo. El agua crea la vida, (que es ella misma); la vida crea el amor (que es ella misma); el amor provoca por el Diablo, (que es la otra cara de Dios, o sea El mismo), crea el pecado; el pecado crea el castigo de Dios, en forma de muerte, ergo: si no hubiera habido la tentación del Diablo, no existiría la Muerte. Así:

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. (P. 125)

y el pecado provoca el castigo que habrá de hacer mortal a la Humanidad, pero al hacer lo, provoca su propia muerte (la de Dios y su otra cara). Por eso no puede existir Dios sin su opuesto, el Diablo. Ni Dios-Diablo, sin Muerte. De esta manera configura el poeta la cadena de símbolos que se aglutinan en el vaso. Dios-Diablo-Muerte es otra forma de trinidad.

Se ha querido ver en estos parágrafos V y X, una muestra de la mexicanidad del poeta y una dosis de barroquismo gongorino:

"No pocos rasgos barrocos se deslizan en los versos maduros de Gorostiza, (...) muy cercano todavía a la poesía popular, folklórica, en sus Canciones para cantar en las barcas, va in-

telectualizando su estilo progresivamente (...) poesía filosófica y difícil la del último Gorostiza; pero si nos fijamos en la última estrofa del poema, (Muerte sin fin) veremos aparecer una vez más el lenguaje hablado, la voz del pueblo, la frase incisiva que estalla como una imprecación, como una palabrota:

¡Anda putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!". (20)

Pero, como apunté antes, las fronteras gorostianas siempre son inciertas, por eso, ¿hasta dónde el clasicismo? ¿desde dónde la mexicanidad del poeta y lo popular de su poesía? ¿Hasta dónde su Yo? ¿Desde dónde Los Otros? ¿Hasta dónde su Dios? ¿Desde dónde su Diablo? ¿Hasta dónde lo vivido? ¿Desde dónde lo filosófico? ¿Hasta dónde lo sentido? ¿Desde dónde la reflexión? ¿Quiénes son realmente esa putilla del rubor helado y ese doble "diablo" (Mayúscula-minúscula)? Volvamos al poema. Hemos señalado ya su división en tres romances. El estribillo que inicia cada uno, es la imagen homomatópica de la llegada del Diablo a la casa del agua. Toca la puerta: (Tan-tan) El agua responde: ¿Quién es? Y obtiene la respuesta: Es el Diablo. Pero el sujeto-hablante no es el Diablo, es el Poeta, quien como corifeo o portavoz de la Humanidad, responde al agua, convirtiéndose así la Humanidad en el sujeto-hablante y el agua en el otro, es decir, con quien se habla. Y el Diablo que toca a la puerta, al asumir la otra cara de Dios: la que procura la tentación de la manzana a la Humanidad, viene a ser el representante del efecto de esa causa, es decir: la mano de la que Dios

se sirve para procurar el castigo por el pecado original, o sea la Muerte. Y así, este Diablo-Muerte (que es la otra cara de Dios), en el primer romance mata a la Forma creada por el agua -cuando llenó el vaso-, y con ella, al vaso mismo:

¡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. (P. 142)

En este romance, puede apreciarse cómo Dios está matando a todos esos cauces arados por el agua, es decir, esas formas creadas por su sustancia (según la Ciencia), pero también soñadas, y creadas en el sueño, por ese mismo Dios, y que son las formas-vaso de la Naturaleza: las rosas, las piedras, las estrellas, la carne.

El segundo romance se inicia con el mismo Diablo-Muerte que toca a la puerta del agua, para matar a la Sustancia que llena a la forma-vaso y que toma aquí el rostro del amor:

¡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 un sólo golpe de risa,
 ay, esta muerte insultante,
 procaz, que nos asesina
 a distancia, desde el gusto

que tomamos en morir-la,
 por una taza de té
 por una apenas caricia. (Pp. 142-143)

El poeta expresa en este romance esa rebelde aceptación humana (todo valor contiene a su contrario), del castigo por el pecado original, que "nos asesina a distancia". El amor que presenta el poeta aquí es el amor carnal, ese "de disfrutarnos enteros", por el que estamos dispuestos a morir con gusto y hasta con "una ciega alegría".

Pero si en el primer romance el Diablo-Muerte se lleva consigo a la forma-cuerpo, en este segundo, se lleva al alma-amor, es decir, finalmente, se ha llevado a ambos: a la Forma y al Contenido, del vaso con agua, no queda, pues, quien alabe a Dios, quien le cante ya su palabra sangrienta "Aleluya", y por ello, se produce la muerte de Dios en el tercer romance, que da comienzo cuando el mismo Diablo-Muerte toca a la casa del Creador soñante:

iTAN-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. (P. 143)

De esta manera se completa la muerte de la trinidad divina:

1er. romance: Muerte de la — Creación-cuerpo-vaso
 2º romance: Muerte de la — Creación-alma-agua
 3er. romance: muerte del — Creador-Dios-Diablo.

Pero si la muerte se va produciendo como una reacción en cadena, ya que Dios, es también el vaso, es natural, entonces, que el ciclo se revierta, pasando del plano divino, al plano humano, y lo que dé conclusión al poema sea, precisamente, la vuelta al nivel del poeta sitiado en su epidermis; en esta ocasión, en espera de la muerte que lo acecha. Porque una vez que el poeta ha llegado a la consumación de la muerte de Dios, antes de dar fin a su poema, tiene que, de acuerdo a su matemática cíclica, esperar su propia muerte. Puesto que, ya se ha visto, el Dios-Creador se identifica con el Poeta-Creador. Por eso, una vez que termina el tercer romance, cierra el poema con un baile, cuyo papel es -como una forma más de retorno al pasado inmemorial de la Creación-, devolvernos nuestra capacidad ritual de invocación mágica. Para conducirnos directamente hasta el pecado original:

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.

¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo! (Pp. 143-144)

Así, el poeta, con un gesto de ironía a la mexicana, acepta el reto de la muerte, que es -revirtiendo el retorno-, nada más ni nada menos que la aceptación, nuevamente, de la manzana con la que el diablo induce a pecar a la Humanidad, y este pecado habrá de tener como consecuencia: la muerte. Así, el símbolo fusionado por el poeta es: manzana-muerte. Y es a esta manzana-muerte a la que el poeta se dirige, nombrándola "putilla del rubor helado". Recuérdese la descripción del sabor de la manzana (en el Pgfo. V):

Sabe a luz, a luz fría,
sí, la manzana.

Y ¿por qué la manzana está descrita como una "putilla"? Porque es el amor carnal, la manzana que todos muerden. Por ello, el diablo, con minúscula, es la tentación, y el "vámonos al diablo", un gesto irónico, porque no está aludiendo en sí, al hecho de aceptar la muerte, sino al de aceptar el amor carnal sugerido con la palabra rubor. Porque si la putilla fuera únicamente la muerte, lo que menos podría describirla sería el rubor, ese color rojo que sube al rostro por la vergüenza. No, si el poeta está lanzando su ironía, es porque dice sí a la tentación, a la vergüenza del pecado, aunque ello lo conduzca a la muerte. Porque es muy diferente el irse con la Muerte, sin amor de por medio, a irse con el Amor, aunque éste, al final, le procure como consecuencia la Muerte. De acuerdo a esta interpretación, la última estrofa podría traducirse como:

Anda, manzana, aunque a los dos nos cueste la vida,
caigamos juntos en la tentación.

Porque no sólo va a morir la Humanidad que muerde la manzana, sino también, la forma de la manzana muere al ser mordida. Y esto es, precisamente, lo que el poeta condensa con su cadena de confrontaciones entre agua y vaso, en sus distintos niveles de significación. El poeta plantea cómo el agua-generadora de la vida, que es la Ciencia y su teoría de la evolución de las especies, ha provocado la muerte de Dios y con ella, destruido su teoría de la mortalidad por el pecado original. Por ello, la ironía: ya que no hay pecado original, podemos tranquilamente, al

fin, comer la manzana, aunque, por la ley cíclica vuelva a nacer Dios y con El, su sueño creador, y con su sueño, otra manzana que habrá de tentarnos desde su rubor, y nuevamente, el pecado traerá la Muerte como castigo. Y así por todos los siglos de los siglos:

se consuma este rito de eslabones,
este enlace diabólico
que encadena el amor a su pecado.

rito al que se opone sin misericordia, un muy diferente "hermético sistema de eslabones" que es el que nace del agua -Agua-Inteligencia, agua-Vida, agua-Ciencia-, que prosigue su secuencia generadora de vida-muerte-vida:

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

Y de este constante devorarse de los opuestos, de esta oposición perenne, entre sistema y rito, luz y sombra, cuerpo y alma, materia y espíritu, agua y vaso, nace, como una con-secuencia, un infinito eslabonamiento de muertes y renacimientos de un continente-contenido que se transforma en otro contenido-contenente, cíclicamente, hasta convertir a la muerte sin fin -de acuerdo al concepto idealista de la Religión-, en un nacimiento sin fin -según el concepto materialista de la Ciencia-, o sea, en una cadena epistemológico-mística de metamorfosis sin fin.

* * * * *

CONCLUSION

Estamos conscientes de que esta propuesta de interpretación del poema, es una lectura más, dentro de la larga lista de lecturas propuestas, desde que el poema fue publicado por primera vez; lo que hemos querido demostrar con ella es que la estructura con que fue elaborado el poema, por ese rigor que caracterizó no sólo a Gorostiza, sino al grupo de los Contemporáneos, tiene la misma relación de interdependencia con el asunto sobre el que reflexiona el poema, que la que mantiene el vaso llenado por el agua y visto como objeto total; es decir, con la suma de sus transparencias y de sus formas, de suerte que es imposible separar la forma del poema, de su contenido, sin que el "objeto" total se desintegre.

Hemos propuesto una lectura de *Muerte sin fin*, que tiene como cimiento esa relación indisoluble entre Forma y Fondo, y como pilar de esa catedral-laboratorio que es el poema en su totalidad, una voluntad del poeta de establecer su necesidad de conciliar la concepción idealista de la Creación, con la materialista. Y esa conciliación, la propone a través de un proceso de retorno a las fuentes, "avanzando" hacia atrás por las dos vertientes: la que nace del manantial de la filosofía mística, y la generada en el manantial de la ciencia, y su teoría de la evolución de las especies, de ahí la estructura en eslabones que da a

a su poema. Hemos tratado de analizar, dentro de este contexto, las oposiciones fundamentales, procurando deslindar los niveles de significación que Gorostiza aglutina en cada metáfora, en cada imagen o alegoría, para descubrir los campos semánticos en que se mueve y vincularlos con la forma evolutiva que se mantiene como una columna vertebral, capaz no sólo de mantener ergido al poema, sino de permitirle girar, doblarse, desdoblarse, en suma, evolucionar por dentro de sí mismo, como un universo total.

Hemos también tratado de no agrupar el poema con aquellos que siguiendo la tradición clásica, por su larga extensión y por otras de sus características, han sido en ocasiones relacionados con Muerte sin fin, como es el caso de las Soledades de Góngora, debido a que, en nuestra opinión, se trata de poemas que han nacido como producto de dos actitudes diferentes: la una, como reflexión dubitativa, que pretende, como en la invitación al viaje baudeleriana, descubrirse a sí mismo, y en el caso de Gorostiza, en lo que el Poeta tiene de Hombre, Creador y de Dios; en lo que el Poema tiene de Palabra, Espíritu y Creación; y, ¡siempre tres! en lo que ambos, juntos: Poeta y Poema, Hombre y Espíritu, Dios y Creación, tienen de efímero y de eterno, por la infinita secuencia en que se sucede su vida-muerte-vida que se genera por la metamorfosis sin fin de su materia-alma; la otra actitud, proviene en cambio de un anhelo de narrar sucesos, externos al poeta, aún cuando esos sucesos le provoquen reflexiones al respecto, como es el caso de las Soledades de Góngora, y de otros poemas que se inscriben entre los poemas narrativos.

Este poema ha sido visto a través de esta lectura, además de como una reflexión interior sobre esa cadena infinita de metamorfosis de los significantes en significados y de nuevo en significantes, que contiene el universo, como una necesidad del poeta de conciliar la educación religiosa recibida, que lo lleva a ser un lector no sólo asiduo sino reflexivo de la Biblia, con su pensamiento lógico-científico que lo conduce a investigar, también asiduamente, la historia, la filosofía, las teorías científicas que están en "discordia" con el dogma de la Creación. Sólo que Gorostiza no se contenta con plantearla como una divergencia sino, profundizando en su rigor, la plantea también como una confluencia, de manera que si Dios no crea al Hombre, de acuerdo a la realidad desnudada por la teoría científica, el Hombre sí crea a Dios, y, por crearlo, con todo y sus dogmas, éste, en el nivel del sueño -si no en el de la realidad-, sí crea al Hombre. Así Gorostiza concilia ambas posiciones a la manera hegeliana, por lo que es preferible sustituir el término concilia, por el de supera, ya que de acuerdo a la filosofía de Hegel, la contradicción dialéctica se supera a través de la inclusión que un elemento realiza de lo otro, es decir, de su contrario. Esta afiliación de Gorostiza con el pensamiento de Hegel, lo lleva también a concebir el tiempo de la Creación, como un instante, ya que según Hegel, lo dialéctico es sólo un momento -aunque esencial e indispensable-, del pensamiento racional y comprensivo. Y sobre esa inclusión de lo otro: su contrario, -en sus distintos niveles de significado-, Gorostiza se permite aglutinar el nivel de la creación poética, que va en estricta

correspondencia con la estructura poemática y con la Creación Universal.

Gorostiza así, de poeta que es, sufriendo una metamorfosis él mismo, se convierte en filósofo y de filósofo, de nuevo, en poeta. De ahí las innúmeras lecturas que pueden hacerse del poema, todas "únicas" y todas "verdaderas", como las religiones, todas diferentes, pero cada una con su Dios "único y verdadero porque Gorostiza ha trascendido la poesía, y al ser la más abstracta de las disciplinas literarias, ha alcanzado a la más abstracta de las ciencias: la filosofía, que a su vez, al ser trascendida, por el propio poema, alcanza lo más altos niveles de la poesía: de ahí su valor y el justificado primer lugar que este poema ocupa en la poesía mexicana.

Y así como Gorostiza, al decir: "lleno de mí", con esas solas tres palabras nos dijo que él era no sólo Contenido, sino Forma, y no sólo Cuerpo, sino Espíritu, y no sólo Creado, sino Creador, así, a partir de José Gorostiza, el concepto de la muerte se cambio de rostro, para convertirse -y queremos decirlo también con tres palabras-, en: metamorfosis sin fin.

* * * * *

México
1986-1987

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

A. Obras de José Gorostiza

Poesía. "Notas sobre poesía", "Canciones para cantar en las barcas", "Del poema frustrado", "Muerte sin fin". 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Prosa. Recopilación, introducción, bibliografía y notas por Miguel Capistrán, epílogo de Alfonso Reyes. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 1969.

B. Bibliografía de obras citadas

ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la Literatura Hispanoamericana II. 3ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

BUHLER, Karl. Teoría del lenguaje. Tr. Julián Marías. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

GELPI, Juan. Enunciación y dependencia en José Gorostiza. México: UNAM, 1984.

GONGORA, Luis de. Poesías. México: Porrúa, 1974.

GONZALEZ MARTINEZ, Enrique. Tuércele el cuello al cisne y otros poemas. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

SEGRE, Cesare. Principios de análisis del texto literario. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.

SHERIDAN, Guillermo. Los Contemporáneos ayer. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SIERRA PARTIDA, Alfonso. El café y los cafés. México: Ediciones Cafés Literarios, 1966.

VASCONCELOS, José. En el ocaso de mi vida. México: La Prensa, 1957.

C. Ediciones de varios autores y antologías citadas.

- DURAN, Manuel. "Prólogo". Antología de la Revista Contemporáneos. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- GUEVARA NIEBLA, Gilberto. La educación socialista en México (1934-1945). México: Secretaría de Educación Pública, 1985.
- La Santa Biblia que consta del Antiguo y el Nuevo Testamento, Versión moderna. Nueva York: Sociedades Bíblicas Unidas, 1960.
- El trato con escritores (Segunda serie). México: INBA Departamento de Literatura, 1964.

D. Hemerografía citada.

- Contemporáneos. Junio 1928 a Marzo 1931. Ed. facsimilar. 7 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- El Maestro (Abril/1921 a Abril/1923). Ed. facsimilar. 3 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- México moderno (Agosto/1920 a Junio/1923). Ed. facsimilar. 3 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

E. Bibliografía de obras consultadas.

- ANDUEZA, María. Agua y Luz en Santa Teresa. México: UNAM, 1985.
- BLANCO, José Joaquín. Se llamaba Vasconcelos. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- CUESTA, Jorge. Poemas, Ensayos y Testimonios. Tomo V. Recopilación de Luis Mario Schneider. México: Difusión Cultural UNAM, 1981.
- CUEVAS, Rafael. Panorámica de las Letras. Tomo III. México: Ediciones de la Revista de Bellas Artes, 1956.
- DARWIN, Charles. El origen de las especies. Tr. por Guadalupe Meléndez. México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1980.

- ELIADE, Mircea. El mito del eterno retorno. Tr. por Ricardo Anaya. 2a. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1968.
- _____ Tratado de historia de las religiones. 2a. ed. México: Era, 1981.
- GARCIA RIVAS, Heriberto. Historia de la Cultura en México. Prólogo de Guillermo Orta Velázquez. México: Textos Universitarios, 1970.
- GONZALEZ MARTINEZ, Enrique. Vilano al viento. México: Stylo, 1948.
- GORTARI, Eli de. La ciencia en la historia de México. México: Fondo de Cultura Económica, 1963.
- HAUSER, Arnold. Teorías del arte. 5ª ed. Barcelona: Labor, 1982.
- LEAKEY, Richard E. El origen del hombre. Tr. Dr. Santiago Genovés, México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1981.
- OLIVERA SEDANO, Alicia. Aspectos del conflicto religioso de 1926 a 1929. Sus antecedentes y consecuencias, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1966.
- PANABIÈRE, Louis. Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942). Tr. por Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- PAZ, Octavio. "Muerte sin fin". Las peras del olmo. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- _____ "Prólogo". Poesía en movimiento. México: Siglo XXI, 1980.
- SKIRIUS, John. José Vasconcelos y la Cruzada de 1929. 2ª ed. correg. México: Siglo XXI, 1982.
- TURBAYNE, Colin Murray. El mito de la metáfora, Tr. Celia Paschero. Prólogos de Morse Peckham y Foster Tait. Apéndice de Rolf Eberle, México: Fondo de Cultura Económica, 1974
- VASCONCELOS, José. La raza cósmica. México: Espasa Calpe Mexicana, 1985.

VILLAU RRUTIA, Xavier. Cartas de Villaurrutia a Novo. México: Ediciones de Bellas Artes, 1966.
_____. Obras. Poesía, Teatro, Prosas varias, Crítica. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

F. Ediciones de varios autores, antologías y diccionarios consultados.

Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914 -1970. Selección, prólogo y notas de José Olivio Jiménez. 5ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

CUESTA, Jorge. Antología de la poesía mexicana moderna. Presentación de Guillermo Sheridan. México: Cultura SEP, 1985.

En la muerte de José Vasconcelos. 7 Oraciones fúnebres. México: INBA Departamento de Literatura, 1959.

HOWLAND BUSTAMANTE, Sergio. Antología literaria de autores mexicanos. Ilustraciones de E. Novelo. México: Trillas, 1978.

OCAMPO DE GOMEZ, Aurora M. y Ernesto Prado Velázquez. Diccionario de escritores mexicanos. Panorama de la literatura mexicana por María del Carmen Millán. México: UNAM Centro de Estudios Literarios, 1967.

Poesía en movimiento. México 1915-1966. 14ª ed. Selecciones y notas de Octavio Paz, Alf Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis. Prólogo de Octavio Paz. México: Siglo XXI, 1980.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos. Ensayo de un Diccionario de la Literatura. Escritores españoles e hispanoamericanos. Tomo II. Madrid: Aguilar, 1973.

ZAID, Gabriel. Omnibus de poesía mexicana. Siglos XIV a XX: indígena, popular, novohispana, romántica, modernista, contemporánea. 8ª ed. México: Siglo XXI, 1980.

G. Hemerografía consultada.

Antena. Monterrey, Examen, Número. Ed. facsimilar. México:
Fondo de Cultura Económica, 1980.

Fábula. Alcancía. Ed. facsimilar. México: Fondo de Cultura
Económica, 1981.

Letras de México (Enero/1937 a Marzo/1947). Ed. facsimilar.
5 tomos. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

La palabra y el hombre. N.º 17. Enero/Marzo 1961. Xalapa:
Universidad Veracruzana, 1961.

Revista nueva. San-Ev-Ank. Ed. facsimilar. México: Fondo de
Cultura Económica, 1979.

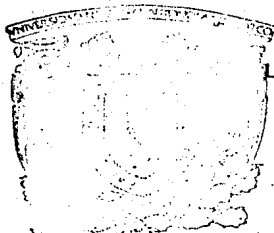
* * * * *

México
1987

ANEXO

MUERTE O METAMORFOSIS
EN
"MUERTE SIN FIN" DE JOSE GOROSTIZA

MARCELA YOLANDA DEL RIO Y REYES



TESIS DE GRADO PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

★ NOV 19 1987 ☆
SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES

MEXICO, D.F.

1987

ADVERTENCIA

El presente anexo tiene que único objetivo facilitar las referencias que se hacen en el texto, sobre el poema Muerte sin fin, por lo que a la copia fotostática -tomada de la edición que aparece en la bibliografía-, se le han agregado las subdivisiones en bloques, párrafos e incisos que se utilizan dentro del texto.

PARAGRAFO - I -

I - a)

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 esquivirlas 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 ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
—más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma.

I - b)

No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se sienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,

sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.

I - c)

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!

I - d)

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

PARAGRAFO - II -

- II - a) ¡Mas qué 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.
- II - b) El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
—peces del aire altísimo—
los hombres.
- II - c) ¡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
jagua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,
se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua.

II - d) ¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
Un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio—
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe.

II - e) ¿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 sonrien
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 Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:

II - f)

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.

PARAGRAFO - III -

III - a)

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 egoísmo—
de mí y de Él 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 de moho,
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana,
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta.

III - b)

Mirad con qué pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas;

al impulso didáctico del índice
oscuramente
¡hòp!
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 cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,
el tiro prodigioso de la carne
que aún a la alta nube menoscaba
con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita
su desbandada pólvora de plumas.

III - c)

- III - d) Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos,
ay, y con qué 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.
- III - e) Pero aún más —porque en su cielo impío
nada es tan cruel como este puro goce—
somete sus imágenes al fuego
de especiosas 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

III - f)

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 etérea a la criatura
y la enjuta, la hincha o la demacra,
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
con los brazos glaciales de la fiebre.

III - g)

Mas nada ocurre. no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha;
presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto
el plan de su fatiga,
su justa vacación,
su domingo de gracia allá en el campo,

111 - h)

al fresco albor de las camisas flojas.
¡Qué trebolarse 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, aun de su cansancio, extrae

¡hop!

largas cintas de cintas de sorpresas
que en un constante perecer enérgico,
en un morir absorto,
arrasan sin cesar su bella fábrica
hasta que —hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros—
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncellez de su osadía
¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada

111 - i)

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.

PARAGRAFO - IV -

IV - a)

¡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 recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él,
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 rosas 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 sañado,
una, exquisita, con su dios estéril,
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!

BLOQUE FARSICO
INTERLUDIO

PARAGRAFO - V -

1a. SEGUIDILLA

V - a)

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."

Estrofa

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

2a. SEGUIDILLA

V - b)

Tiene la noche un árbol
con frutos de ámbar;
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.

Estrofa

3a. SEGUIDILLA

V - c)

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.

Estrofa

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

[BAILE]

V - d)

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

PARAGRAFO - VI -

VI - a)

EN EL rigor del vaso que la aclara,
 el agua toma forma
 —ciertamente.
 Trae una sed de siglos en los bellfos,
 una sed fría, en punta, que ara cauces
 en el sueño moroso de la tierra,
 que perfora sus miembros florecidos,
 como una sangre cáustica,
 incendiándolos, ay, abriendo en ellos
 desapacibles úlceras de insomnio.

VI - b)

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 el 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,

VI - c)

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 le 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.

VI - d)

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

PARAGRAFO - VII -

- VII - a) Peno 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.
- VII - b) Hay algo en él, no obstante, acaso un alma,
el instinto augural de las arenas,
una llaga tal vez que debe al fuego,
en donde le atosiga su vacío.
Desde este erial aspira a ser colmado.
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.

PARAGRAFO - VIII -

- VIII - a) 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 allí donde el dolor emite
¡oh turbio sol de padre!
el esmerado brillo que lo embosca,
ay, desde ahí, presume la materia
que apenas cuaja su dibujo estricto
y ya es un jardín de huellas fósiles,
estruendoso fanal,
rojo timbre de alarma en los cruceros
que gobierna la ruta hacia otras formas.
VIII - b) La rosa edad que esmalta su epidermis
—senil recién nacida—
VIII - c)

envejece por dentro a grandes siglos.
Trajo puesta la proa a lo amarillo.
El aire se coagula entre sus poros
como un sudor profuso
que se anticipa a destilar en ellos
una esencia de rosas subterráneas.

VIII - d)

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

VIII - e)

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

VIII - f)

El vaso de agua es el momento justo.
En su audaz evasión se transfigura,
ruerce 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 colapso.

VIII - g.)

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

¡oh impalpables derrotas del delirio!
cruza entonces, a velas desgarradas,
la airosa teoría de una nube.

PARAGRAFO - IX -

IX - a)

EN LA red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada
que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente:

Pero el vaso

—a su vez—

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

en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.
Las estrellas entonces ennegrecen.
Han vuelto el dardo insomne
a la noche perfecta de su aljaba.

IX - b)

Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte
—¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!—
el hombre ahoga con sus manos mismas,
en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y los 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 fragancia;
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.

IX - c)

Porque el tambor rotundo
y las ricas bengalas que los címbalos
tremolan en la altura de los cantos,
se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,
cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso 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 sienas
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 reptaba
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
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía.

IX - d)

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 delfin 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 todos inician el regreso
a sus mudos letargos vegetales;
cuando la aguda alondra se deslíe
en el agua del alba,
mientras las aves todas
y el solitario buho que medita
con su antífaz de fósforo en la sombra,

la golondrina de escritura hebrea
y el pequeño gorrión, hambre en la nieve,
mientras todas las aves se disipan
en la noche enroscada del reptil;
cuando todo —por fin— lo que anda o rept
y todo lo que vuela o nada, todo,
se encoge 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.

IX - e)

Porque los bellos seres que transitan
por el sopor añoso de la tierra
—¡trasgos 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 tornillo sin fin de la estatura
que se pierde en las nubes, persiguiéndose;
y también el cetezo 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 cementerios de talladas rosas!
en los duros jardines de la piedra.

IX - f)

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 géorgica esmeralda que se anega
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 rui señor 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 subterráneos
por las rutas candentes de la llama,
ay, ciegos de su lustre,
ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo,

IX - g)

como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca.

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
con 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 gira
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, Él 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!

BLOQUE FARSICO
EPILOGO

PARAGRAFO - X -

1er. ROMANCE

X - a)

¡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.

2º ROMANCE

X - b)

¡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.

3er. ROMANCE

X - c)

¡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]

X - d)

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,

me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, puñilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!