

34
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras

MUERTE SIN FIN DE JOSE GOROSTIZA
(Hacia una Lógica Poética)

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS
P R E S E N T A
AGUSTIN ROMEO TELLO GARRIDO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
CALLEJO DE LETRAS HISPANICAS



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.

Índice

Introducción	1
Interpretación del poema	
Advertencia	7
interpretación	13
1. Lleno de mí, sitiado en mi epidermis	19
2. ¡Mas qué vaso —también— más providente!	21
3. Pero en las zonas ínfimas del ojo	23
4. ¡Oh inteligencia, soledad en llamas	31
5. Iza la flor su enseña	32
6. En el rigor del vaso que la aclara	35
7. Pero el vaso en sí mismo no se cumple	37
8. Mas la forma en sí misma no se cumple	39
9. En la red de cristal que la estrangula	42
10. ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo	51
El tiempo en <u>Muerte sin fin</u>	
La repetición finita	54
El lenguaje en <u>Muerte sin fin</u>	
La palabra silenciada	74
Conclusión	97
Bibliografía	101
Hemerografía	103

Introducción

El presente trabajo sobre Muerte sin fin de José Gorostiza lo reconocemos desde el principio como uno más dentro de la larga lista de ensayos escritos sobre el poema. Obviamente no pretende decir la última palabra ni cerrar las reflexiones que se han hecho y, seguramente, se seguirán haciendo sobre la obra de Gorostiza; sólo se reduce a abordar algunos aspectos que creemos importantes y que han sido poco estudiados.

Por este motivo evitaremos algunos comentarios que se han convertido en lugares comunes al abordar el tema. Generalmente se supone como necesaria la presentación somera —o extensa algunas veces— del grupo de Contemporáneos, de su importancia en la literatura mexicana a partir de los veinte, etc. Creemos que dado el caso que tuviéramos que hacerlo no diríamos mucho más de lo que ya se ha escrito en otros trabajos especializados en el "grupo sin grupo". Preferimos entonces pasar por alto la historia del grupo, el nombre de sus integrantes, las fechas de publicación de la revista que les diera nombre, el número de volúmenes de la misma, etc., y enfocaremos la visión a un solo aspecto del grupo, el referente a su nacionalismo, el cual sólo después de mucho tiempo ha sido comprendido. Veremos también cómo esta forma artística de lo mexicano se refleja en Muerte sin fin, si no como temas, sí en las maneras de abordarlos. Por lo anterior nos quedaremos sólo con la obra de Gorostiza; y aquí también habrá omisiones, pues también pasaremos por alto la supuestamente obligada biografía del autor, así como su "trayectoria" literaria y política, datos que, por otra parte, pueden encontrarse con relativa facilidad en cualquier buen manual de literatura mexicana.

Creemos que, como dice Roland Barthes —y que la simple enunciación de este nombre no se interprete como una filiación metodológica del trabajo—, "el crítico es como un lector que escribe", y por ello en las siguientes páginas trataremos de exponer y analizar algunas ideas que la lectura de Muerte sin fin nos ha sugerido como esenciales para la comprensión del poema.

De todo lo que se ha dicho acerca de los Contemporáneos, dos cosas nos resultan interesantes para la apreciación del poema. Una, de menor importancia, es la acusación que se les ha hecho respecto a un supuesto antinacionalismo; y la otra, que ocupa el lugar central de nuestro trabajo, es el reconocimiento generalizado de la existencia de un rigor intelectual sistematizado, tanto en la crítica como en la obra poética de cada uno de los integrantes del grupo.

En 1932 surgió una pregunta que provocó discusiones importantes en los círculos intelectuales mexicanos, y que tomó como centro la obra de los escritores del grupo de Contemporáneos: "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?". Esta pregunta fue la excusa que necesitaban los opositores ideológicos del grupo, los defensores de la llamada "estética del nopal", para desatar una serie de argumentos en su contra. En aquel momento quien con más énfasis atacó fue Emilio Abreu Gómez, el cual, con argumentos que poco tenían que ver con la literatura en sí, decía por ejemplo: "La vanguardia mexicana no ha surgido para mejorar ni para empeorar ningún camino trazado o esbozado por nuestra sensibilidad, por nuestra mentalidad, por nuestro dolor, por nuestra angustia. Es una vanguardia descartada que ha vuelto la espalda, imóvil, a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de angustia de nuestra raza. [...] En una rama perdida, perdida y podrida, de un árbol cuyas raíces y cuya sabia no podemos conocer bien. Se trata sólo de un lamentable trasplante"¹ (el 1. Abreu Gómez, citado de Contemporáneos, I, p. XII

subrayado es nfo). Como vemos, no había en la acusación ninguna referencia a la calidad literaria de la obra de los Contemporáneos, y sí argumentos inspirados en una emotividad barata, que pretendían exaltar el dolor, la angustia, la sangre, como aspectos sustanciales de lo que pensaban debería ser la buena literatura mexicana. Estos ataques se pueden deber a envidia, a inferioridad o incapacidad, como ya lo han sugerido otros críticos; pero sea cual sea la causa, lo importante es notar en ellos una posición chata y patrioterá ante un fenómeno artístico. Éste no es todo el problema, pues si a pesar de lo poco literarias de las acusaciones éstas fueran ciertas, podrían tomarse en cuenta. Sin embargo la mayoría de los Contemporáneos sentían un profundo nacionalismo o bien una preocupación por lo nacional, sólo que de otra índole, lo cual incluso expresaron en diferentes ocasiones; por ejemplo, Novo llegó a reconocer el corrido de la revolución como "el carácter y el alma nuestra"². Jorge Cuesta decía a su vez que "crear artificialmente un arte, una literatura, una moral, una economía nacionales, es como en México se está corriendo el riesgo de vivir una nacionalidad artificial y ficticia"³.

Con comentarios como los anteriores las afirmaciones de Emilio Abreu Gómez y, posteriormente, de poetas como Efraín Huerta, se invalidan; pero no sólo esto las contradice, sino que más importante es aclarar que el nacionalismo de los Contemporáneos era muy de otro tipo, pues no se revestía de folklorismos, no lo hacía acudiendo a la "épica revolucionaria" o al rescate antropológico y sentimental del indio mexicano; sino que pretendía crear una nueva cultura mexicana, despojada de anacronismos, revitalizada con la influencia del extranjero y con la suposición de un futuro diferente, futuro que, como decía Samuel Ramos, había sido suprimido a priori por la generalidad

2. Salvador Novo, "La literatura del pueblo", en Sus mejores obras, p. 38

3. Jorge Cuesta, "La nacionalidad mexicana", en Poemas y ensayos, II, 1, p. 216

de los artistas en particular, y de los mexicanos en general⁴. Tenemos entonces con los Contemporáneos un arte que pretende dar una nueva imagen a la cultura mexicana, un arte que quiere ser nacional no sólo por los temas sino, sobre todo, por la visión particular de aspectos que pueden ser inclusive universales. Esta nueva imagen de la nacionalidad de los Contemporáneos es la que predomina ahora; Sergio Fernández dice que "a partir de Juan Kulfo estas cosas como la dicotomía nacionalismo-universalidad dejan de existir. Todo lo universal es profundamente nacional en estricto sentido, a partir de un idioma nacional, y todo lo nacional con rango es universal. Lo importante es que el nopal lo pinte Orozco. Lo mismo da el nopal que el vaso de Gorostiza"⁵.

En Muerte sin fin vamos a tener rasgos de este nuevo nacionalismo, pues en su poema Gorostiza acude a temas universales y los presenta "mexicanizados" mediante usos del lenguaje que se inscriben y reconocen en "nuestra manera de ver el mundo".

La otra característica atribuida comúnmente al grupo es el rigor con que éstos realizaron su trabajo. José Luis Martínez llega a decir que "su legado más importante a nuestras letras es una escuela de rigor literario y una curiosidad universal por el arte nuevo"⁶. Esta característica cobra una importancia poco común en Muerte sin fin, llegando a crear una lógica interna del poema, lo cual no es un accidente del azar, sino todo un proyecto de trabajo que se puede rastrear y, como trataremos de hacerlo, demostrar en la poesía de Gorostiza.

4. Samuel Ramos en el libro El perfil del hombre y la cultura en México dice que en nuestro país "nadie es capaz de aventurarse en empresas que sólo ofrecen resultados lejanos, por lo tanto, ha suprimido una de sus dimensiones más importantes: el futuro" (p. 59)
5. "Cincuenta años después de Contemporáneos", entrevista de Federico Campbell a Sergio Fernández, en Los universitarios, núm. 208, p. 9
6. Citado de Contemporáneos, I, p. XXXII

tiza. Él mismo comentó alguna vez que no creía que fuera posible encontrar "otra característica común (al grupo) que el rigor crítico con que se consagró a la poesía, no tomándola como una simple embriaguez verbal, sino como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales"⁷. Y en el caso de Gorostiza sus escritos teóricos no están divorciados del trabajo poético, como veremos más adelante. Estos principios, este entregarse al rigor intelectual con disciplina, marcan la importancia de un método que alcanza su máximo nivel en Muerte sin fin, poema en el que las imágenes e ideas no son aleatorias, sino que responde a una lógica interna que logra crear un contexto dentro del cual cada elemento puesto en juego responde a otros, anteriores o posteriores, logrando con ello un universo que se basta a sí mismo para existir, sin necesidad de acudir al "exterior" para comprenderse, ya que incluso la realidad exterior se presenta sólo como motivos, como puntos de partida que, conforme avanza el poema, llegan incluso a ser alterados radicalmente.

Toda esta lógica que Gorostiza crea en su poema —lógica poética la llamaremos, pues funciona sólo para Muerte sin fin— convierte a su obra en un objeto de conocimiento, pues mediante ella se nos revela una nueva visión del mundo. Ramón Xirau ha dicho que "si la poesía es conocimiento lo es por alegoría"⁸, y la separa del conocimiento científico o filosófico. Sin embargo este conocimiento, así sea alegórico, por ser teórico es equiparable con las otras maneras de conocer, pues lo mismo que ellas, se instala en nuestra conciencia, y al ser su estructura tan firme —en cuanto a lógica interna se refiere— se confunde en nuestro conocimiento total del mundo. Este problema ha sido tratado desde hace bastante tiempo; por ejemplo Wilbur Marshall Urban: "el conocimiento es aplicable en un sentido a lo es-

7. José Gorostiza, Prosa, p. 182-185

8. Ramón Xirau, Poesía y conocimiento, p. 15

9. Wilbur Marshall Urban, Lenguaje y realidad, p. 395

tético, y debe ser, admitido por todas las teorías, aun por las más emotivas ... La novela, el drama, el poema —todas las formas de poesía— hacen afirmaciones suficientemente definidas no sólo acerca de sentimientos, sino acerca de seres humanos que los tienen y acerca de la vida de estos seres humanos. También hacen afirmaciones acerca de la naturaleza y el cosmos⁹. En Muerte sin fin afirmaciones de este tipo se presentan con gran rigurosidad, sin que por ello la obra pierda en su calidad poética, pues el lenguaje, las imágenes y la estructura en general, están trabajados con maestría, formando una paradoja, pues parte del lirismo de las metáforas particulares y llega al tono discursivo del poema visto como totalidad.

Con lo anterior pretenderemos demostrar de qué manera el rigor del poeta se erige como una lógica poética en su obra, partiendo de una interpretación del poema (nueva en cuanto que pretende descubrir esta coherencia) y terminando con el análisis de dos elementos (tiempo y lenguaje) que adquieren una significación nueva a la luz de esta tesis.

9. Wilbur Marshall Urban, Lenguaje y realidad, p. 395

Interpretación del poema

Advertencia

Es una costumbre muy generalizada en nuestros días acercarse a la literatura y andar a la caza de anécdotas. Evidentemente nos referimos a los lectores en general, no sólo al conocedor o al crítico —aunque muchos de éstos padecen la misma debilidad. A los lectores les interesa saber qué pasa, qué dicen los libros, de qué tratan, y, a partir de esto, los clasifican en buenos o malos, interesantes y no tanto, emocionantes o aburridos, y muchos otros juicios contentidistas. Quizá por esto mismo la novela y el cuento son los géneros más leídos. Se parte del prejuicio de que dicen más cosas y de una manera más directa, más inmediata¹; no así la poesía, de la cual se supone que dice poco o nada. Otro elemento que reduce el número de lectores de poesía es que ésta requiere una mayor participación de parte del que lee, pues los conceptos, las ideas, el lenguaje, en el trabajo poético aparecen condensados, precisados; por último se presenta el problema de la forma, mientras que en la prosa ésta puede quedar inadvertida en muchos casos, o confundida con el contenido (por ejemplo el manejo de los tiempos y espacios en la prosa, son elementos formales que pueden asociarse sin dificultad a lo que se cuenta), en la poesía el trabajo formal se hace evidente inmediatamente, aun en el caso de la poesía que prescinde del metro y la rima. El análisis de estos elementos queda excluido a priori en la mayoría de las lecturas.

Así, se clasifica también a la poesía en buena o mala, cursi o

1. No se lea esto como un juicio de valor; el que la prosa cuente con un mayor número de lectores (cuquiera que sea el motivo) no significa que sea mejor o peor que la poesía.

vulgar, 'romántica', etc., dependiendo de lo que cuente y cómo lo cuente. Este tipo de lecturas produce un empobrecimiento de la poesía, que lleva consigo un empobrecimiento de la lectura y del lector que esto busque. En casos más graves aún, esta lectura —que llamamos contenidista— tiene problemas más complejos, pues no todo lo que se "cuenta" es de fácil comprensión, y esto es aplicable tanto a la poesía como a la prosa; la narrativa moderna (y algunas obras que no pertenecen a tal modernidad) suele no conformarse con contar historias solamente —los ejemplos son conocidísimos, casi lugares comunes: Joyce, Proust, Musil, Cortazar, etc.— y las anécdotas se entienden sólo una vez que se pasa la barrera que nos opone la forma. En la poesía es aún más común que lo que se "cuenta" haya de ser descifrado, las ideas se esconden en imágenes, se disfrazan de metáforas, se distribuyen en estrofas, se pierden; aquí también habría ejemplos reconocidos: el caso de la poesía barroca, la simbolista francesa y gran parte de la poesía europea escrita a partir de la vanguardia (vanguardia nuestra en alguna medida, gracias a los últimos modernistas, los estridentistas, los contemporáneos y poetas posteriores a ellos).

No se puede hablar de literatura en general, habría que eliminar aquellos argumentos primarios que reducen la literatura a todo lo que se escribe de una manera bella. Cada género tiene elementos propios, maneras de expresión particulares, formas diferentes. A simple vista podríamos atribuir semejanzas a géneros como la novela y el cuento (y aún en estos casos estaríamos pasando por alto muchos elementos distintivos); pero la poesía pierde casi todo contacto con ellos, exige otras cosas del lector, le da otras, y si da lo mismo que la prosa, lo hace siempre de otra manera. Paul Valéry llevó, teóricamente, estas diferencias a un punto extremo: "la esencia de la prosa es parecer, es decir, ser 'comprendida' [...] la prosa sobreentiende siempre el universo de los actos, universo de la experiencia y de los actos [...] El universo práctico se reduce a un conjunto de lines, este universo excluye la ambigüedad, la elimina", mientras

que en el universo poético, "la resonancia puede más que la causalidad, y la 'forma', lejos de desvanecerse en su efecto, viene a ser reexigida por éste. La idea reivindica su voz [...] esta comparación puede hacer comprender que ni la claridad ni la sencillez son absolutos en poesía"². Valéry asocia la idea de perecer con la comprensión de la prosa, esta idea funciona sobre todo al aplicarla a las lecturas de contenido; en estos casos el lector, al terminar de leer (si no es que antes), sabe todo lo que ocurrió, no tiene ya nada que hacer por su parte. Con la poesía sucede todo lo contrario, nunca está totalmente terminada, cada lector recrea la obra y cada lectura es siempre nueva (aquí sí habría que olvidar las generalizaciones y distinguir entre buena y mala poesía; un elemento distintivo sería la cercanía que ésta guarde con la prosa).

José Gorostiza también distingue la poesía de la prosa; en su juicio quien habla es más el poeta que ama su trabajo, y el teórico se pierde —o bien, se confunde con el poeta—: "La diferencia entre prosa y poesía consiste en que, mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue la voz"³.

Tomando en cuenta lo anterior es evidente que pretender explicar e interpretar un poema resulta un atentado. La explicación del poema viene a ser una traducción, el lenguaje poético se sustituye por otro más directo, más práctico, se prosifica.⁴

En el caso de Muerte sin fin la complejidad inherente al poema exige una preparación y una atención singulares por parte del lector; si éste acostumbra recibir una "anécdota" fácil de comprender,

2. Paul Valéry, prefacio del autor al Camenterio marino, págs. 19-20.

3. José Gorostiza, 'Notas sobre poesía', en Poesía, pág. 16.

4. El mismo Valéry advertía, "Cuanto más se ajuste un poema a la Poesía, menos puede ser pensado en prosa sin perecer. Resumir, poner en prosa un poema, es simplemente desconocer la esencia de un arte" (Op. cit. pág. 22).

a través de formas sencillas, encontrará en Muerte sin fin una obra incomprensible; las ideas y la forma de expresarlas son de por sí complejas en el poema.

Desde su publicación, hablar de Muerte sin fin ha supuesto, casi por acto de magia, interpretar el poema. Teóricos y poetas no evitan expresar su interpretación particular en la primera oportunidad que se presenta; pareciera cosa de prestigio literario expresar una opinión, una exégesis. Las interpretaciones van de lo obvio a lo ininteligible, al juego verbal que busca hacer evidente la distancia entre el crítico y el mortal e infeliz lector. Hay algunos trabajos exhaustivos (para el lector que los tiene que sufrir) que han encontrado en la interpretación y explicación la razón de ser del poema; en ellos se descifra estrofa por estrofa y verso por verso el significado de Muerte sin fin. Entre los trabajos más importantes en este sentido están los de Mordecai S. Rubín⁵ y Andrew P. Debicki⁶. Sus trabajos son los que contienen las explicaciones más minuciosas, aunque no pocas veces tales explicaciones se basan en comentarios bastante pobres.⁷ El problema de ambos trabajos reside en que no son

5. Mordecai S. Rubín, Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza. análisis y comentarios.

6. Andrew P. Debicki, La poesía de José Gorostiza.

7. Al leer estos dos trabajos se nota inmediatamente la obviedad de muchos comentarios. En un principio supuse que habría que pasar por alto esta aclaración, pues tal juicio me obliga a cuidarme de cometer errores semejantes. Sólo mencionaré un ejemplo de cada uno de los dos textos, estos comentarios están divorciados del mínimo de ingenio que requiere la decencia.

Rubín cita los siguientes versos:

'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.'

y los comenta de la siguiente manera: "también se pierde el agua en el mar ruidoso. El mar, característicamente, es salado y tiene olas con espuma blanca reminiscente de la nube (Op. cit. p.33)

análisis del poema sino, como hemos mencionado, explicación de cada uno de los versos, no hay recreación de la poesía sino prosificación de ésta. Por ello, cuando nos encontramos con trabajos como los de Debicki y Rubín sentimos que Muerte sin fin se empobrece, pues el lector que lee alguno de estos ensayos antes de comprender el poema, o bien, antes de leerlo, pierde toda capacidad creativa e imaginativa frente al texto, quedando su posible participación en el poema a merced de la interpretación leída.

Quizá los comentarios más conocidos que se han expresado sobre Muerte sin fin son el de Octavio Paz⁸ y el de Sergio Fernández⁹. Octavio Paz utiliza su ensayo como escenario para oscurecer más el sentido del poema, llega a decir, por ejemplo, que la "dificultad de Muerte sin fin reside en su claridad"¹⁰. Con frases como ésta el crítico se alza sobre el lector y menosprecia su incomprensión ante tal "claridad" —sin la cual "el poema mismo no existiría", dice Octavio Paz. Al respecto Jaime Labastida dice: "la elaboración de las imágenes y las metáforas en Gorostiza no es siempre unívoca sino ambigua e, incluso, muchos versos de Muerte sin fin son ininteligibles o, en el mejor de los casos, tan vagos, que aluden a una multitud de significados"¹¹. Cuando leemos ensayos como el de Octavio Paz surge necesariamente una pregunta, ¿la finalidad de la crítica literaria es dar al lector un mayor número de elementos para comprender y gozar las obras? ¿O es el ensayo un género literario que se propo-

Comentarios semejantes se pueden encontrar en el libro de Debicki, por ejemplo: "Pero no es difícil de notar que Muerte sin fin es ante todo un poema..." (Op. cit. pág. 56)

8. Octavio Paz, "Muerte sin fin", en José Gorostiza, Testimonios del Fondo, págs. 28-31.

9. Sergio Fernández, Homenajes (a sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza).

10. Octavio Paz, op. cit., p. 29

11. Jaime Labastida, El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana, p. 78

ne tomar las obras como una excusa para que el crítico exponga su erudición —a pesar de que esto produzca el oscurecimiento de la obra estudiada?

El ensayo de Sergio Fernández es un escrito en el que se comentan algunos elementos implícitos y explícitos del poema de José Gorostiza. En primer lugar comenta la posible filiación que existe entre Muerte sin fin y el Zohar hebreo (aclarando que tal parecido puede incluso no ser voluntario por parte de Gorostiza) y, luego de una breve explicación, toma como centro de sus comentarios dos aspectos importantes en el poema, el sueño y la palabra, los cuales son la gúfa para recorrer las ideas del texto de Gorostiza.

Un trabajo importante, en cuanto a interpretación del poema, es el de Edelmira Ramírez¹²; en él sí puede encontrar el lector elementos que enriquezcan la lectura del poema. Distingue a este trabajo el no abusar de la información, la cual está manejada al servicio del poema, y sí expresar el resultado de una lectura atenta y responsable. Quizá el único problema del ensayo radique en el hecho de que dedica mucho espacio al comentario de los primeros versos y, conforme el poema avanza, estos comentarios se vuelven cada vez más breves (sin que ello implique que disminuya su importancia).

Tomando en cuenta lo anterior daremos una interpretación del poema, no para reducir el trabajo a una explicación minuciosa, sino para dar un marco de referencia que servirá como base para analizar diferentes aspectos del poema. Creemos pues que lo que justifica esta explicación es que no se trata de una interpretación en función de sí misma, sino que, como ya dijimos, sólo servirá como antecedente para respaldar los comentarios posteriores.

12. Edelmira Ramírez, "Muerte sin fin o el sueño de la vida", en Los empeños, pp. 111-126.

Interpretación

Una de las principales características del texto de Gorostiza es el rigor con que está escrito, rigor que abarca tanto la estructura del poema como las ideas que en él se plantean. Muerte sin fin está escrito en verso libre, aunque predominan los versos endecasílabos y heptasílabos; pero el poeta no abandona las formas tradicionales por comodidad, sino porque busca un espacio sin restricciones en el que pueda hacer crecer su poema sin limitaciones de métrica o rima. Por ello, el verso libre nunca rompe el ritmo del poema, la musicalidad es inherente a él. En sus "Notas sobre poesía", Gorostiza dice que "El poema suele tener también un desarrollo dinámico. Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un climax y se precipita rápidamente hacia su terminación. El poeta ha de medir de antemano la parábola que corresponde a la potencia del proyectil... Es el poeta quien, con su sentido de las proporciones, le pone un hasta aquí."¹ En su opinión el poeta sería similar a aquel dios que distribuye los mundos en el caos, ya que es enteramente responsable de su trabajo. Gorostiza también ha distribuido con gran cuidado todas sus ideas, de tal manera que Muerte sin fin no tiene nada que ver con los "libros de versos" que tanto detestara; su rigor, formal y de contenido, convierte a la obra en un poema, como él hubiera querido cuando decía: "¿sería mucho exigir que las partes de una composición sean todas poéticas y que la composición en su conjunto, resulte un poema?"²

1. José Gorostiza, "Notas sobre poesía", en Poesía, p. 17.

2. Ibid. p. 20.

El poema tiene diez secciones, y éstas están distribuidas en dos grandes partes —cinco para cada mitad del poema. Por la manera como están construidas estas diez secciones, se pueden clasificar en dos grupos: las secciones uno a cuatro, y seis a nueve, son totalmente libres, tanto en lo que se refiere a la métrica como a la extensión de las estrofas, en ellas la forma está distribuida en función del contenido; sin embargo la determinación de elementos formales por el contenido nunca provoca que se pierda la rigurosidad de la construcción. En el otro grupo están las secciones cinco y diez, en las cuales el contenido responde a estructuras fijas, además, ambas señalan un rompimiento con las secciones que les preceden. La quinta sección rompe con la estructura libre de las cuatro primeras, ya que está formada por tres estrofas, cada una de las cuales tiene tres cuartetos en los que se alternan los versos heptasílabos y pentasílabos (estos últimos además riman); esta sección se cierra con un cuarteto heptasílabo monorrimo, al que el poeta llama baile. La estructura de la décima sección es parecida, también tiene tres estrofas de 14 versos, sólo que ahora todos son octosílabos, y se cierra a su vez con otro baile, en este caso un sexteto que tiene cuatro versos octosílabos, un exasílabo y otro endecasílabo. Esta última sección no solamente indica un rompimiento formal, sino también de contenido, ya que en ella el autor abandona el tono reflexivo para plantear una proposición hedonista.

Además de este funcionamiento recíproco de forma y contenido, Gorostiza llega incluso a mezclar ambos elementos de manera explícita, para lo cual se vale de dos recursos: por un lado reflexiones metapoéticas y metalingüísticas, y por otro, valiéndose de que una de las ideas que pone en juego en el poema es la existencia de las formas en el universo creado, entre las cuales subraya la existencia de las formas poéticas.

Otra de las similitudes que existen a lo largo del poema es que cada sección se inicia retomando una parte de la sección anterior.

Las secciones de la primera mitad se inician de la siguiente manera:

"Lleno de mí, sitiado en mi epidermis"

"¡Mas qué vaso —también— más providente!"

"Pero en las zonas ínfimas del ojo"

"¡Oh inteligencia, soledad en llamas"

"Iza la flor su enseña"

De tal forma que los versos iniciales de las secciones dos, tres y cuatro, son idénticos a otros que aparecen una sección antes respectivamente. Por ejemplo, casi al final de la primera sección se lee: "¡Mas que vaso —también— más providente / éste que así se hinche / como una estrella en grano", y después, la segunda sección se inicia diciendo: "¡Mas que vaso —también— más providente! / Tal vez esta oquedad que nos estrecha / en islas de monólogos sin eco". De esta primera mitad de Muerte sin fin la única sección que no sigue este recurso es la quinta, pues como ya explicamos, rompe con la estructura que el poema ha guardado a lo largo de las cuatro primeras secciones.

En la segunda mitad el recurso cambia debido a que Gorostiza hace un manejo del tiempo que sugiere simultaneidad de acciones. Las dos primeras secciones de esta mitad coinciden en el tiempo, es decir que el hombre toma conciencia de sí mismo y de dios (sexta sección), al mismo tiempo que dios descubre el alma que lo lleva a liquidarse (séptima sección). Como consecuencia de ello, en la octava sección la forma se destruye, pues dios ha abandonado su forma divina que regía sobre todas las formas creadas; esto sucede inmediatamente después de que dios se liquida. En la novena sección (la más extensa del poema, compuesta por siete estrofas) se describe la muerte del universo creado y se vuelve al sentido de simultaneidad temporal. En este caso, para dar esta idea de simultaneidad Gorostiza se vale de un recurso similar al que marcamos respecto al inicio de las secciones de la primera mitad, sólo que ahora no es un verso lo que se retoma sino una idea. Por ejemplo, la tercera estrofa trata de la muerte del hombre, y la cuarta habla de la muerte del reino animal, pero

esta última se inicia resumiendo el tema de la tercera, y hasta después del repaso al tema de la estrofa anterior empieza a hablarnos de la muerte de los animales:

"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"

(el subrayado es mío)

La simultaneidad se logra entonces mediante el uso del adverbio cuando, el cual además de servir como enlace entre los dos diferentes aspectos de la creación que se está destruyendo, marca la simultaneidad de ambas acciones. De las siete estrofas que componen esta novena sección, es seis de ellas aparece esta palabra, cumpliendo en todas la misma doble función.

Este recurso que hemos marcado también refuerza el rigor con que está construido el poema, pues al retomar ideas que ya han sido planteadas se alimenta a sí mismo, dándole con esto, tanto solidez a la lógica interna del poema, como un sentido circular; y en este último aspecto se vuelven a unir la forma y el contenido, pues la historia que se cuenta tiene el sentido de una espiral que empieza a crecer con la creación, llega a un punto de máxima amplitud hacia la mitad del poema, y decrece con la destrucción; lo mismo en la forma: se plantea una idea, se desarrolla, luego se vuelve a ella y se desarrolla otra, etc.; el ascenso y el descenso formales se marcan mediante las sensaciones de rapidez o lentitud implicadas en el uso del lenguaje, la puntuación, la métrica o de las imágenes. Un ejemplo de esta rapidez sería "planta-semilla-planta" (en el inicio de la creación), o bien "al animal, la planta / a la planta, la piedra" (casi al final de la destrucción total); las otras situaciones, las que

transcurren lentamente, están en la parte central del texto, más lentas conforme se acercan a la mitad del poema, menos lentas a medida que se alejan de ella; por ejemplo: "Iza la flor su enseña, / agua, en el prado. / ¡Oh, que mercadería / de olor alado!".

Para el análisis y comentario del poema seguiremos la división original, citando el primer verso de cada una de las diez secciones antes de analizarlas.

Muerte sin fin se inicia con la cita de tres versículos del libro bíblico de los Proverbios (8,14; 8, 30 y 8,36). Estos proverbios, a manera de epígrafe, son importantes para el desarrollo del poema (pensado como una totalidad); sin embargo esta importancia no radica en las ideas cristianas que contenga la obra, pues el poema no pretende ser doctrina religiosa, son importantes porque en ellos está cifrado el significado del poema. A lo largo del capítulo ocho del libro de los proverbios se presenta a la sabiduría ocupando el principado (sólo subordinada a dios) aún antes de la creación: "Yavé me creó al proyectar sus obras, / antes de sus obras más antiguas. / Desde el principio me tiene formada, / desde el comienzo, antes de la tierra. [...] Antes del primer polvo del universo: / Cuando afirmé los cielos, allí estaba yo."³ Ya desde el texto bíblico la inteligencia aparece personificada, y es así que con voz propia se presenta ante los hombres pregonando las virtudes que trae consigo el culto a la sabiduría.

Los proverbios citados son los siguientes:

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

Con él estaba yo ordenándolo todo, y fui

3. Biblia, Proverbios, 8, 23-26.

su delicia todos los días, teniendo solaz
delante de él en todo tiempo.

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

Dentro del libro de los Proverbios estos tres versículos tienen un significado concreto y claro, están ahí para ejemplificar una sola idea; el poder de la inteligencia, su carácter divino. Estos dos elementos se notan en los dos primeros versículos; el primero hace alusión a la fortaleza absoluta de la inteligencia, fortaleza que se prestigia más en el segundo versículo, pues los hipotéticos hombres que escuchan el discurso de la sabiduría, no sólo deben creer en ella por esta fortaleza referida, no sólo por poseer el consejo y el ser, sino además porque la sabiduría se precia de su existencia anterior a todo lo creado, y, además, "codeándose" con dios en una relación de deleite mutuo (ella es delicia de dios, pero además obtiene "solaz" delante de él). Se da entonces un doble prestigio, el de las cosas antiguas que existen antes de la memoria del hombre, y el prestigio supremo de coexistir con dios. En el tercero de los versículos citados, la inteligencia, no conforme con la presentación que de sí ha hecho, declara una sentencia amenazadora y apocalíptica: todo aquel que mantenga relaciones diplomáticas distantes con ella, es un amante de la muerte. Esta amenaza es definitiva y terrible, sobre todo pensándola religiosamente, pues cancela la posibilidad de vida eterna que pregona el cristianismo.

Sin embargo, al leer estos versículos del libro de los Proverbios como parte de Muerte sin fin, tenemos que darles una interpretación diferente, pues Gorostiza los ha seleccionado en función del poema y no de la teoría cristiana. Vistos así, el primero de los versículos citados anuncia ya la supremacía de la inteligencia sobre todo lo que existe, incluido dios. Los otros dos versículos se refieren a dos momentos del poema; el primero de ellos anuncia la dualidad

inteligencia - dios, la cual se rompe hacia la mitad del texto, pues dios (el dios pueril y poco 'inteligente' de Muerte sin fin) ha pecado contra la inteligencia y se hace merecedor de la sentencia que lo lleva a la muerte. La inteligencia anunció que en ella estaba el ser y en Muerte sin fin esto se convierte en una verdad absoluta, pues todos los seres, dios incluso, tienen posibilidad de no ser, de morir esa destrucción que los lleva a la nada, a "donde nada ni nadie, nunca, está muriendo".

Paradójicamente el otro ser que pervive, que conserva su ser intacto, es la muerte, la negación del ser.

1. Lleno de mí, sitiado en mi epidermis.

Al iniciar la primera parte del poema se plantea la presencia del autor en su obra, quien se descubre a sí mismo sitiado, en primera instancia por su epidermis, su propio contorno, y en segundo lugar por un dios asfixiante que opaca la conciencia del poeta. Aquí se plantea la primera paradoja del poema, dios oculta la conciencia del poeta, la constriñe, pero éste es un yo que reflexiona sobre sí mismo, que tiene conocimiento de su ser y de la relación que existe entre su ser y el mundo externo, simbolizado por ese ser asfixiante; así, a partir de un acto de conciencia se descubre la limitación que dios ejerce sobre la conciencia, sobre la posibilidad de conocimiento del mundo. Además el descubrimiento del yo se amplía en los siguientes versos, en ellos el poeta descubre su invalidez ("mis alas rotas en esquivas de aire, / mi torpe andar a tientas por el lodo") y se reconoce finalmente "en la imagen atónita del agua", imagen que el poeta explora para presentarnos el agua en todos sus estados y manifestaciones: lluvia ("desplome de ángeles caídos"), nieve (nada tiene sino la cara en blanco), vapor ("en las tenues holandas de la nuba"), y por último, la manifestación más abundante, el mar ("más

resabio de sal o albor de cúmulo / que sola prisa de acosada espuma").

La comparación con el agua no es mero accidente, Gorostiza se vale del simbolismo (mágico, religioso y científico) que acompaña a este elemento. En un poema cosmogónico, en el que todo evoluciona e involuciona, llama la atención al lector el paralelismo que existe entre los conceptos poéticos y los conceptos de la tradición (mágica o científica). Visto así, es "lógico" que un poema que alude a la creación retome elementos en los que generalmente se ha reconocido el origen de las cosas. Mircea Eliade dice que "el agua es germinativa, fuente de vida, en todos los planos de la existencia", y que "las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven, [...] proceden a toda forma y sostienen toda creación"⁴

En las siguientes líneas Gorostiza completa el paralelismo. Si en los primeros versos se ha descubierto a sí mismo, sitiado por su epidermis y por dios, y , luego de esto, compara su ser con el agua ("conciencia derramada"), presenta ahora un nuevo elemento con el cual representa a dios, el vaso; el agua informe adquiere una forma obligada por el vaso que la contiene. Ahora sí el paralelismo se ha completado: el hombre es el agua, como dios es el vaso. Primero el hombre se reconoció a sí mismo sitiado por dios, y después el agua se reconoce "en la red de cristal que la estrangula". Nuevamente Gorostiza aprovecha los elementos de la comparación, tanto para crear imágenes poéticas, como para crear esa lógica del poema a la que ya hemos hecho referencia; no sólo utiliza el agua por su simbología cosmogónica, sino que también lo hace aprovechando las características físicas de ésta (los líquidos toman la forma del recipiente que los contiene). Así, el simbolismo es usado al máximo, y, lo más importante, al servicio de la poesía.

Esta primera parte del poema termina con una referencia particular al vaso. En esta referencia dios aparece como un ser dador de

4. Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones, p. 178

bienes, le da transparencia al agua, le da un ojo proyectil y una ventana luminosa; pero todos estos dones los otorga en la prisión que él mismo significa ("libertad enardecida/que se agobia de candidas prisiones"). La única manera como el hombre puede tener una forma independiente la menciona Gorostiza sin detenerse a explicarla, el agua al reconocerse en el vaso "canta una sed de hielo justo". Este último adjetivo es bastante explícito por sí mismo: la prisión que dios significa es, a pesar de todos los dones que proporciona, injusta para la esencia del agua, pues se niega a reconocer que el agua puede ser por sí misma, y olvida también que ella puede tener una forma propia. El problema de la forma será tratado más adelante por el poeta.

2. ¿Mas que vaso —también— más providente!

La segunda sección del poema es, toda ella, una reflexión del poeta acerca de la esencia de dios. Es en esta parte en la que se le otorgan a dios ciertas características —un color, un tiempo, relaciones con las cosas, un carácter. No está de más aclarar que la esencia de dios que se revela en esta parte del poema, es una esencia poética, totalmente arbitraria, pero al mismo tiempo, coherente con la lógica que poco a poco Gorostiza va construyendo según transcurre el poema.

Gorostiza parte de una suposición: "Tal vez esta osquedad que nos estrecha / ... aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso"). A partir de esta posibilidad es que le da características a dios, al grado de que la suposición se convierte en una verdad absoluta dentro del poema ("¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?"). Este mismo desarrollo le sirve a Gorostiza para plantear su teoría del conocimiento de dios. Él también, a la manera que lo hacen los científicos, parte de una hipótesis para llegar a una verdad; pero como las

leyes que propone funcionan sólo para el poema, la demostración la lleva a cabo poéticamente. Así, supone nuevamente que "El mismo Dios, / en sus presencias tímidas, / ha de gastar la tez azul"; aquí la perífrasis modal —haber de + infinitivo— nos indica la posibilidad o bien la deseabilidad de la acción. Más adelante, y siguiendo el planteamiento anterior, postula otra verdad: dios es azul ("¿Sí, es azul!; Tiene que ser azul!"). Nuevamente el lenguaje es el principal elemento del que se vale el poeta para hacer esta declaración (el sí afirmativo, los signos de admiración, la perífrasis obligativa 'tener que + infinitivo'). Otro elemento que sirve para sostener lo que ha postulado es la conciencia que el hombre tiene de dios: este vaso nos amolda, pero nosotros sólo vemos su transparencia teñida de azul, lo mismo que vemos el aire —mar fantasma—; por otro lado, dentro del juego simbólico que ha planteado desde el principio, dios-vaso / hombre-agua, se posibilita otra metáfora, coherente con la simbolología: los hombres somos "peces del aire altísimo"; esto, además de ampliar el campo semántico, produce imágenes de gran belleza.

En este vaso azul el hombre vive, en él existe su conciencia, su "brusco andar", sus enojos; en él el hombre-agua se puede poner "en pie, veraz, como una estatua". Otras de las anotaciones que aquí se hacen sobre dios son las referentes a su carácter pueril, carácter que poseerá a lo largo de todo el poema y que, a fin de cuentas, lo llevará a la muerte. Si el dios bíblico es presentado como todo poderoso y omnisciente, el dios de Muerte sin fin posee una "inocencia imponderable", una "presencia tímida", una "infantil mecánica" y un "nimio saber".

Un elemento más que aparece en esta segunda sección del poema es el tiempo, el cual aparece asociado a la esencia de dios. Sin embargo ese tiempo sólo existe en cuanto que existe algo en lo que pueda transcurrir; estos juegos de espejos aparecen continuamente en el poema: dios es un minuto del espíritu que madura, al tiempo que el agua madura en el vaso; es además un minuto que se repite inútil y siempre inédito. Dios es un vaso de tiempo que al contener al agua,

al ponerle su máscara grandiosa, echa a andar la maquinaria del tiempo que transcurre, en el hombre en particular, y en toda la creación en general. Esta segunda sección del poema termina con la imagen de dios a punto de crear el universo, y en él al hombre, "en el instante mismo que se empeñan —los elementos que componen su infantil mecánica— en el tortuoso afán del universo".

Temáticamente aquí termina la primer parte del poema, la que ha servido al poeta para reflexionar sobre sí mismo, sobre el hombre, y también sobre el dios que contiene y limita su conciencia. En esta reflexión-introducción se han dado también muchos de los elementos que a lo largo de todo el poema se habrán de poner en juego. El paralelismo con el mito cristiano es aún difuso pues, como hemos dicho, sólo se ha tratado hasta aquí de una reflexión del yo que toma conciencia de su inconsciencia, y del dios que limita esa conciencia-inconsciente. Más que paralelismos, hay aquí oposiciones entre el poema y el mito cristiano; ya nos referimos a una diferencia evidente en lo que respecta al carácter de dios. Hay algunas otras, pero llama la atención una de ellas, cuando dice Gorostiza que dios "nos pone su máscara grandiosa, / ay, tan perfecta, / que no difiere un rasgo de nosotros." En el libro bíblico del Génesis se lee: "Dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza"⁵, mientras que en Muerte sin fin la imagen de dios es perfecta y grandiosa porque es semejante al hombre.

3. Pero en las zonas ínfimas del ojo.

La tercera sección del poema tiene un solo tema, la creación. Es en ella donde el poeta planteará su cosmogonía, tomando como referencia el Génesis bíblico; sin embargo, así como existen paralelismos

5. Biblia, El Génesis, 1, 26.

mos, que iremos señalando, se inician también un gran número de diferencias. Las dos cosmogonías son como dos líneas divergentes que, igual que en la geometría, nunca vuelven a unirse. Esta tercera parte está compuesta por tres estrofas, cuya unidad no se da sólo en el contenido, sino también en la forma. Las tres se inician retomando una idea planteada ya en la parte anterior. El inicio de la primera estrofa es el siguiente: "Pero en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada, no, sólo esta luz"; la segunda estrofa dice al principio: "Mas en la médula de esta alegría, / no ocurre nada, no"; y por último, la tercera: "Mas nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado". Llamamos la atención a dos cosas, la primera palabra de cada una de las tres estrofas es siempre una conjunción adversativa, por lo tanto, aunque el tema es el mismo al pasar de una a otra, el significado de lo que se cuenta en vez de ampliarse se restringe; esto es una paradoja pues la restricción es sólo gramatical y sí aporta nuevos elementos. En segundo lugar tenemos una contradicción de otro tipo, en cada una de las tres estrofas se hace énfasis en que nada ocurre, sin embargo todo está ocurriendo, pues, como ya dijimos, se está describiendo la creación. Ese no ocurrir nada se nos explicará hasta el final de la tercera estrofa

Otra similitud formal consiste en que siempre se menciona a dios indirectamente; para lo cual también se retoma una idea de la segunda sección, donde se dice que "no ocurre nada, no, sólo esta luz, [...] que nos permite mirar, / sin verlo a él, a Dios." En estos versos Gorostiza nos presenta a Dios como una intuición, y su presencia se intuye por "esa luz" que hemos mencionado. Quizá por esa imposibilidad de conocer físicamente a dios, por ese "mirar sin verlo", es que nunca se le menciona directamente en ninguna de las tres estrofas que componen esta tercera sección del poema, siempre se alude a él metafóricamente, o bien usando el pronombre él. Así, en la primera estrofa las referencias son: "él", "buen candor" y "aguda ingenuidad"; en la segunda estrofa las re-

tíforas que lo designan son, "cándido sueño" y "perfecta crueldad"; por último, en la tercera estrofa, "sueño desorbitado que se mira a sí mismo", e "hijo de su misma muerte".

(. Analicemos cada una de las tres estrofas.

La primera empieza diciendo: "Pero en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada". Llama aquí la atención la presencia del sustantivo ojo —es la quinta vez que se utiliza en el poema, y en esta tercera parte aparecerá una vez más en la segunda estrofa, y otra en la tercera. El ojo aparece siempre como sinónimo de conciencia, de conocimiento. En la primera parte el vaso le proporciona varios dones al agua, entre ellos, "un ojo proyectil que cobra alturas"; en la segunda parte se nos dice que dios tiene una tez azul, "oculta al ojo, pero fresca al tacto". Entonces, si el ojo es la conciencia, lo que al hombre le sirve para mirar el mundo que le rodea, "las zonas ínfimas del ojo" se pueden interpretar como las zonas ínfimas de la conciencia, la subconsciencia, y más aún, quizá el sueño. Es muy probable esta suposición pues algunos versos adelante dios "se pone a soñar a pleno sol / y sueña los pretéritos de moho". En la segunda estrofa el poeta nos dice que lo único que ocurre es "sólo un cándido sueño", y en la última estrofa de esta parte también se dice que "nada ocurre, no, sólo este sueño / desorbitado", y más adelante, dios "sueña que su sueño se repite, / irresponsable, eterno". Así pues, la creación se presenta como un sueño de dios, pero de un dios condenado a soñar, a marchar en círculo, sin conciencia ("pero el ritmo es su norma, el solo paso, / la sola marcha en círculo, sin ojos" —el subrayado es mío).

Esta creación inconsciente se inicia nuevamente con la presencia del poeta dentro de su obra, el cual se refiere al "hermano Francisco" —Francisco de Asís— y lo invita a presenciar la creación, a contemplar la luz que permite mirar a dios. Además es importante aclarar que esa luz es un disfrute que ayuda al poeta a olvidar el egoísmo de la primera reflexión —yo: "Lleno de mi", "mi epidemia",

"me descubro", etc.—, egotismo que se sustituye por la noción de pluralidad, la cual está representada en el trío poeta-dios-hermano Francisco —o incluso, poeta-dios-lector. En esta parte nuevamente se le atribuyen características infantiles a dios: "buen candor", "aguda ingenuidad", "pueril austeridad graciosa". Decíamos arriba que el poeta invita al hermano Francisco —aquel que gustaba de reconocer a dios en todas las cosas de la creación, con una fe sólo similar a la del poeta Berceo. Y qué mejor regalo para Francisco de Asís que presenciar la creación. La plasticidad de estas imágenes ("Mirad con qué pueril austeridad graciosa / distribuye los mundos en el caos") sugiere que ellos, y nosotros lectores, tenemos el mejor lugar para presenciar el espectáculo y ver cómo dios crea —sueña— el pasado más remoto, el primer instante de existencia del universo ("los preteritos de mocho"), vemos la creación del "prometido fruto de mañana", de los mundos y su movimiento acorde, "la tierra brisa", los follajes, la luna (particularizada entre todos los mundos con una imagen de gran belleza: "la luna azul, descalza, entre la nieve"), y, finalmente, la vida, simbolizada con las aves ("dispara [...] desde el mar, / el tiro prodigioso de la carne [...] con el vuelo del pájaro"); el simbolismo se emplea si consideramos algunos versos anteriores: "mis alas rotas en esquirlas de aire", y "—peces del aire altísimo— / los hombres". Ha creado entonces, como final de su creación, y de la misma manera que el dios bíblico, al hombre. Esta creación se particulariza por su ritmo sinfónico y circular ("planta-semilla-planta").

Es importante notar que lo primero que dios ha creado, antes que cualquier otra cosa, es "el prometido fruto de mañana", el cual es como un espejo infinito, que no refleja imágenes sino nuevos espejos, que no resuelve dudas, sino que las agranda. Es quizá una alusión al fruto prohibido del Génesis bíblico, al árbol del bien y del mal que ofrece dudas a los hombres. En la Biblia, la serpiente es presentada como "el más astuto de todos los animales" y le dice

a Eva: "Es que Dios sabe muy bien que el día en que coman de él, se les abrirán a ustedes los ojos y serán como dioses y conocerán el bien y el mal"⁶. Lo que podría ser considerado como una trampa para hacer pecar a la mujer, es totalmente cierto, e incluso dios lo confirma: "Después dijo (dios): «He aquí que el hombre ha venido a ser como uno de nosotros, pues se hizo juez de lo que es bueno y malo"⁷. Queda entonces, en primer lugar, el conocimiento, la duda, la conciencia; y además la lógica del poema se mantiene, ese ojo del poema no sólo por accidente se refiere a la conciencia, también la serpiente bíblica le dice a Eva: "se les abrirán a ustedes los ojos", o sea, se harán conscientes. Estos paralelismos y simbolismos no son azarosos y sí reflejan el rigor del poeta que trabaja, elabora y explora sus imágenes.

En la siguiente estrofa dios observa fugaz y minuciosamente su reciente creación, en un instante lo abarca todo, aun el infierno ("...recorre / las estaciones todas de su ruta"), con una mirada enferma, "tumefacta e inmóvil". Ahora, si la mirada está inmóvil, dios está ante una especie de aleph, elemento que Borges describió magistralmente en su cuento del mismo nombre: "Aclaró que un aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos... el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos"⁸.

6. Génesis, 3, 5

7. Ibid, 3, 22

8. Jorge Luis Borges, El Aleph. Abusaríamos de la especulación si supusiéramos que Borges leyó muerte sin fin antes de escribir "El Aleph", y más aún si quisieramos demostrar que la lectura de muerte sin fin influyó en la escritura de "El Aleph"; estaríamos haciendo castillos de naipes. Sin embargo hay algunas ideas en las que el cuento de Borges y esta parte del poema de Gorostiza guardan una gran similitud. En "El Aleph" dice Borges que Aleph es el nombre de la primera letra del alfabeto de la lengua sagrada, y que, "para la cfbala, esa letra significa el En Soph, la ilimitada y pura divini-

Luego de esta revisión del universo que se ha creado, de una manera inesperada dios crea el lenguaje, y lo mismo que en la Biblia, no le da importancia a este hecho. En el Génesis, la primera vez que se menciona la capacidad de hablar de Adán, éste ya la posee, no se explica el momento en que dios le da tal capacidad ("Yavé entonces formó de la tierra todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para que les pusiera nombre. Y cada ser viviente había de llamarse como el hombre lo había llamado"⁹). En Muerte sin fin Gorostiza dice que dios crea el lenguaje, pero no le da prioridad a este hecho, además dios crea el lenguaje, pero todavía no como un atributo de los hombres, sino como una potencialidad, como algo que tiene ya desde el inicio todos los elementos para llegar a ser plenamente: "y en la raíz de la palabra esconde / el frondoso discurso de ancha copa / y el poema de diáfanas espigas". Sin embargo, si estos tres versos no han sido privilegiados con una estrofa aparte, sí son una muestra del efectivo manejo que hace Gorostiza del lenguaje poético. La potencialidad a la que nos referimos se sugiere cuando menciona "la raíz de la palabra"; todo lo que el lenguaje puede ser y hacer (en este caso, discursos, poemas), está cifrado en la raíz de las palabras. Pero además de la reflexión lingüística el poeta aprovecha la imagen al máximo, con una gran economía de palabras: si la palabra tiene raíces, los productos de la palabra pertenecen también a este campo semántico, el discurso es frondoso y de ancha copa, y el poema tiene diáfanas espigas.

"Pero aún más", dentro de esta creación sinfónica, dentro de este

dad"; también en Muerte sin fin dios tiene la capacidad de ver "todo" a un tiempo, él sería el Aleph mismo. Además dice Borges: "Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré". De la misma manera, Gorostiza 'recoge algo' de lo que dios presencié en ese instante, por ejemplo, "rastrea el curso de la luz", aun en el breve momento en que ésta inside en una gota de rocío; describe elementos insignificantes como "el crecimiento de las uñas", o "el intangible aceite que nutre de esbeltez a la mirada". Sigo prefiriendo pensar que son meras coincidencias aleatorias.

"sueño desorbitado", donde hasta los más mínimos detalles han sido creados con precisión, la perfección de la creación sólo se logra si es una perfección total, sólo si son perfectos tanto el bien como el mal; por ello dios "somete sus imágenes al fuego", y por ello "tan perfecta crueldad no cede a límites". Si primero surgieron mundos acordes, brisa, follaje, la luna; ahora aparecen torturas, pasión, llanto, odio, rencor, angustia, tumores, úlceras, chancros; todos estos productos de la crueldad divina están descritos con una gran efectividad poética, mediante el uso de adjetivos ("odios purulentos", "rencores zánganos"), o bien de imágenes ("angustias secas como la sed del yeso"). Esta maldad cobra mayores dimensiones al final de la estrofa, pues descubrimos que es el producto de la ironía, y, peor aún, de una ironía involuntaria, pues dios se enternece al mirar el deplorable estado de su criatura: "y en un ilustre hallazgo de ironía / la estrecha enternecido / con los brazos glaciales de la fiebre".

En la última estrofa de esta tercera sección, dios supone que la creación está por terminar y planea su descanso ("adereza en el acto / el plan de su fatiga, / su justa vacación, / su domingo de gracia allá en el campo"). Hay aquí, en primer lugar, un paralelismo claro con el Génesis bíblico, en el cual dios también descansa de su creación el séptimo día: "Dios terminó su trabajo en el séptimo día y descansó de todo lo que había hecho. Bendijo Dios este Séptimo día y lo hizo santo porque ese día Él descansó de todo su trabajo de creación"¹⁰. El dios de Muerte sin fin imagina su descanso en un "locus amoenus" que queda sugerido en tres versos: "¡Qué trebollear mullido, qué parasol de niebla, / se regala en el ánimo / para gustar la miel de sus vigiliat: Todos los preparativos están listos en la víspera del día de fiesta (vigilia). Sin embargo, repentinamente el paralelismo con la Biblia se rompe, pues el dios bíblico sí descansa el séptimo día, mientras que el dios del poema se nos presenta condenado a crear ("el ritmo es su norma"), a marchar en círculo,

10. Ibid. 2, 2-3

"sin ojos". Esto último tiene importancia pues, dentro del simbolismo que hemos marcado, una creación sin ojos es una creación inconsciente, automática y absurda, al grado de que el dios de Muerte sin fin llega a deshacer lo que ha creado ("arrasan sin cesar su bella fábrica"); se encuentra entre dos espejos que lo atormentan —o bien en ese páramo de espejos que es la inteligencia—, su fatiga se fatiga; descansa de su descanso; "sueña que su sueño se repite, / irresponsable, eterno"; en una garza soñando que cambia de pie y no de sueño. De este caos continuo sólo resulta la "muerte sin fin de una obstinada muerte". Visto así, es lógico que si todo se está creando, todo está muriendo infinitamente, sin fin. Pero, ¿quién es la obstinada muerte que provoca el caos? La inteligencia que lo consume todo hasta convertirlo en silencio, la inteligencia que es "como una semilla enamorada" que puede provenir el porvenir ("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") sin sacrificarse ("sin hollar, semilla casta, / sus propios impasibles tegumentos."). Nuevamente la semilla ha servido al poeta para crear un símbolo importante, como ya lo hizo con el lenguaje.

Aquí es importante aclarar tres cosas: primero, que la inteligencia y el lenguaje se encuentran asociados por metáforas que pertenecen a un mismo campo semántico; en segundo lugar, que en ambos casos se plantea un desarrollo, en apariencia normal, pero que no sucede del todo, pues en el caso del lenguaje, el "discurso" y el "poema" aparecen escondidos en la raíz, y en el caso de la inteligencia, germinación, ramas y fruto, son solamente un sueño posible de la semilla. Por último, en este particular esquema de símbolos que plantea Gorostiza, podemos apreciar que inteligencia y lenguaje —aunque éste se derive de aquélla— son elementos hermanados en el poema, así como la raíz se deriva de la semilla.

4. ¡Oh inteligencia, soledad en llamas.

La cuarta sección del poema tiene como tema central a la inteligencia, y la unidad que ésta forma con dios, el cual ahora, además de las características pueriles que ya hemos mencionado, posee otra: la inutilidad; es un dios estéril, lo mismo que la unidad que forman ("una nada más, estéril, agria"). Esta parte del poema se inicia retomando un verso de la parte anterior: ";Oh inteligencia, soledad en llamas"; sin embargo el significado de esa imagen se amplía aquí. En la primera ocasión que se menciona esta cualidad de la inteligencia, se dijo de ella que lo consumía todo; ahora lo concibe todo, lo piensa, lo siente, pero no lo crea. La explicación que da Gorostiza nos remite nuevamente al texto bíblico: "Entonces Yavé formó al hombre con polvo de la tierra, y sopló en sus narices aliento de vida, y lo hizo un ser viviente"¹¹. En Muerte sin fin el hombre es mencionado indirectamente, valiéndose del paralelismo ("finge el calor del lodo") y se le dan emociones y sentimientos, además de que nuevamente se le privilegia entre las cosas creadas ("y lo encumbra más allá de las alas"). Sin embargo en el poema la capacidad de dios se reduce a crear sólo el escenario, mientras que la inteligencia debería proporcionar vida a esta creación; pero no lo hace ("mas no le infunde el soplo que lo pone en pie"). La razón de esto es solamente una, el egoísmo con que la caracteriza Gorostiza: "permanece recreándose en sí misma", "única en Él", "sola en Él", "angélico egoísmo", "páramo de espejos". Este egoísmo es de tal magnitud que incluso sugiere la idea de inmovilidad ("rosas pétreas", "tiempo paralítico") y sólo se satisface con la presencia de dios. Se descubre entonces la relación de dos entes antagónicos que se necesitan para formar una "unidad perfecta", de la cual el

11. *Ibid.*, 2,7.

único resultado es la discordia vida frente a muerte, dios frente a la inteligencia: un dios infantil, inocente y estéril que crea universos sin sentido, perfectos hasta en el más mínimo detalle, pero inútiles por carecer de vida, máquinas lustrosas sin finalidad ni sentido; y una inteligencia "exquisita" que se contenta con no dar vida y provocar la destrucción de lo creado, condenando a dios a esa creación "en círculo, sin ojos", mientras la vida se mantiene al margen, "en la orilla letal de la palabra / y en la inminencia misma de la sangre".

En esta cuarta sección el lenguaje, como tema del poema, vuelve a cobrar importancia; si se le comparó con la inteligencia, ahora se le compara con la vida que no llega a ser, pues la inteligencia "escucha ya en la estepa de sus tímpanos / retumbar el sonido del lenguaje / y no lo emite"; la inteligencia es "sólo una / que reconcentra su silencio blanco / en la orilla letal de la palabra".

Esta parte termina recordando el inicio de la tercera sección ("con él, conmigo, con nosotros tres"). Así pues, si las dos primeras partes funcionan como una introducción, en estas dos se ha descrito el "estéril repetirse inédito" de la creación y destrucción sin fin, producto de la discordia que provoca la unión de dos seres antagónicos. Para que este ciclo sin fin cambie es necesario que tal relación cambie también, que se rompa. Esto es parte del tema de la segunda mitad del poema.

5. Iza la flor su enseña.

La quinta sección divide el poema en dos. Hasta la parte anterior el poema ha mantenido una estructura similar, en la que predominan los versos endecasílabos y heptasílabos; las formas estróficas son también libres y, como ya dijimos, se determinan por el tratamiento de los diversos temas, o sea que la estrofa, como elemento for-

mal, está determinada por el contenido. Pero en esta parte del poema la diferencia es evidente: está compuesta por cuartetos en los que se alternan versos de siete y cinco sílabas; luego de tres cuartetos hay un par de versos, a manera de estribillo, en los que se retoma el tema de los cuartetos que le preceden. También en este par de versos uno es pentasílabo y el otro heptasílabo.

En esta parte del poema, Gorostiza describe un escenario en el que predomina la sensualidad, un mundo que invita al deleite sensorial. Los elementos que utiliza se refieren a tres de los sentidos que el hombre tiene para conocer el mundo, el olfato, la vista y el gusto, como se lee en cada uno de los tres estribillos: "Ay, pero el agua, / ay, si no huele a nada"; "Ay, pero el agua, / ay, si no luce a nada"; "Ay, pero el agua, / ay, si no sabe a nada" (el subrayado es mío). También en los cuartetos que preceden a cada estribillo, los elementos que se mencionan aluden a estos sentidos respectivamente ("olor alado", "tenue olor"; "frutos de ámbar", "tez de esmeraldas", "sangre roja", "sueño añil"; "sabe a luz... la manzana", "sabe la muerte a tierra, la angustia a hiel"). La elección de estos sentidos —quedan fuera el oído y el tacto— no es arbitraria, como podría pensarse, se han seleccionado porque son los que se refieren a las características físicas del agua pura (inodora, incolora e insabora).

Si existen diferencias formales entre ésta y las anteriores partes del poema, no sucede lo mismo con el contenido. El agua ha sido tratada desde el inicio del texto ("me descubro / en la imagen atónita del agua"), y, como ya hemos dicho, representa al hombre. Tenemos aquí que Gorostiza utiliza la historia que ha creado en la primera mitad del poema, como referente para dar significado a esta quinta parte, y, además, es la primer reflexión que hace sobre el agua, ya no sobre sí mismo, o sobre dios, la inteligencia, etc., sino el agua —hombre— que es producto de esa creación. Como ya dijimos, dios creó con perfección el universo y con él al hombre, pero

toda su "bella fábrica" permanece inerte; en los versos de esta sección del poema nos describe la perfección y la belleza del mundo creado, pero el hombre, sin vida, no tiene posibilidad de deleitarse con este mundo, no tiene sentidos para apreciar la creación y darle sentido.

Esta sección del poema termina con un cuarteto heptasílabo, al cual el poeta llama baile. En esta estrofa la reflexión del autor es más evidente, pues incluso hace un juicio de valor: "Pobrecilla del agua, / ay, que no tiene nada"; y termina con una imagen que retoma el dicho popular "ahogarse en un vaso de agua". Esto nos lleva a dos sentidos diferentes: por una parte tenemos al hombre - agua incapacitado de conocer el mundo y ahogado por el dios - vaso, ese dios que desde el inicio reconoce Górestiza como un ser asfixiante ("por un dios inasible que me ahoga"); en segundo lugar tenemos el sentido del refrán, el agua permanece ahogada —antes de vivir— por una disputa intrascendente entre dios y la inteligencia, por una disputa en la que los rasgos de los contendientes son solamente la puerilidad y el egoísmo.

La segunda mitad del poema, al igual que la anterior, está compuesta por cuatro partes y una canción final. En ésta mitad se planteará el divorcio de dios y la inteligencia, la unión de dios con el hombre, la muerte de la forma y de todo lo formado —incluso el hombre—, y, finalmente, la muerte de dios, al cual sobreviven sólo la inteligencia y la muerte. Un aspecto formal que diferencia esta segunda mitad de la primera es el manejo del tiempo; en la primera mitad las 'acciones' se describen en un tiempo sucesivo, infinito y sin fin, mientras que en esta parte del poema lo que se 'cuenta' es simultáneo y dura sólo unos instantes.

6. En el rigor del vaso que la aclara.

La primera parte de esta segunda mitad (sexta del poema completo) retoma una de las primeras imágenes del poema, la equivalencia hombre - agua. En ésta aparece un elemento nuevo que será importante en el desarrollo de la obra: la forma. El agua toma forma en el vaso, un agua que tiene "sed de siglos", sed de despertar en un mundo que también está dormido ("una sed fría, en punta, que ara cauces / en el sueño moroso de la tierra"); sin embargo esta sed se transforma, mediante enunciados que se excluyen: el amor excluye a la sed, y la idolatría al amor. Luego, el agua no sólo reconoce e idolatra a la forma, sino que también quiere conocerse a sí misma ("quiere oírse", "quiere... un ojo / para mirar el ojo que la mira") y a quien le ha dado la forma, el vaso.

La unión del agua a una forma produce un "enlace diabólico", sin importar de qué 'forma' se trate, pues ésta puede ser la de un lago, una charca, un estanque, o bien, la cuenca de la mano; la forma es lo de menos, lo importante es que el agua informe se asocie a una forma cualquiera, y esta forma, en el poema, es la del vaso —dios. Entonces el poeta explica la manera como el agua adquiere forma, el vaso le da una "máscara de espejos" que se solidifica: "siente cuajar la máscara..." Aquí hay dos elementos importantes que aclarar. Primero, que Corostiza sigue alimentando el poema con imágenes del poema mismo (en la segunda sección se lee que dios es "un vaso de tiempo que no iza / en sus azules botareles de aire / y nos pone su máscara grandiosa"); la segunda, que el agua, al adquirir forma empieza a sentir, a tener sentidos, a vivir. Aquí se plantea un problema aparentemente, ¿cómo puede el hombre cobrar conciencia, vivir, si al parecer la inteligencia se ha negado a darle el soplo de vida que lo ponga en pie? Podría pensarse que Corostiza se valiera

de una trampa —que podría poner en peligro la lógica interna del poema—, pues dice que el hombre a tomado forma, se ha transformado, él también, en un vaso, gracias a la poesía: "Ya es, ella también, aunque por arte / de estas limpias metáforas cruzadas, / un encendido vaso de figuras".

Este momento del poema es muy importante, pues en él se hace una reflexión metapoética en dos sentidos: en función del poema mismo, de lo que cuenta, y en función también del lenguaje poético. Además es importante porque estas reflexiones sobre la poesía ("metáforas cruzadas", "vaso de figuras", "suplicio de la imagen propia", "descarnada lección de poesía") sirven para compararla con el paraíso, lugar en el que el hombre se hace consciente. Por lo tanto, el lenguaje poético es similar al paraíso debido a su gran belleza; dos cosas hacen suponer que lo anterior es cierto: una es que los elementos primeros que ve el hombre al empezar a vivir, son "El camino, la barda, los castaños"; y Gorostiza en su poema "Adán"¹² describe el paraíso con esos mismos elementos, en el momento que el hombre lo abandona¹³. La otra es que en la novena sección, al iniciarse la muerte de la creación, lo primero que muere es la poesía ("los himnos claros y los roncós trenos") y con ella el paraíso ("consuma el periplo del jardín"). Esto último lo comentaremos con más detalle cuando nos ocupemos de esa sección del poema.

Sólo queda una cosa por decir respecto a lo anterior: la vida que ha cobrado el hombre, y con él la naturaleza, es deliciosa, es

12. José Gorostiza, Poesía, pág. 35. (Este poema apareció publicado por primera vez en el número 12 de la revista Contemporáneos —mayo de 1929—, junto con el poema "Espejo, no").

13. Luego de presentar el paraíso como un "catálogo de ruina", nos muestra a Adán alejándose de él:

...
Acaso a la distancia de dos voces,
desnudos, pero dignos, los castaños;
desnudo, pero infame, el caminito
que todo alegre
se cubre de hojarasca
para dejar el bello paraíso.

un "infierno alucinante", pero condenada a la existencia fugaz.

7. Pero el vaso en sí mismo no se cumple.

La séptima parte del poema se refiere al vaso, a dios. Esta sección se inicia también con una conjunción adversativa, pero en este caso, a diferencia de las tres estrofas que constituyen la tercera sección, sí existe una restricción al significado que se le dio al vaso en la sección anterior, pues ahí se dijo que el vaso le proporciona, entre otras cosas, una forma al agua. Sin embargo el vaso "no se cumple", no adquiere su ser total si no contiene algo, no cumple su función; lo mismo que un dios creador, sin creación, no tiene sentido. El primer verso —que es un enunciado completo—, tiene ya contenido el significado de toda la estrofa. Con respecto a la anotación sobre el tiempo, que hicimos arriba, lo que sucede aquí es simultáneo a los acontecimientos de la parte anterior.

El poeta sigue retomando elementos de la creación que presenciamos al leer el poema (la creación del universo por dios, y la creación del poema por el autor). Aquí nos recuerda una idea que manejó en la segunda y la tercera secciones: dios es una luz, una "dianidad tirante", una "riente claridad del alma". En esta séptima parte nos dice que lo único que dios guarda ("esconde en su rigor inhabitado") en su soledad es "esta triste claridad a ciegas", "esta tentaleante lucidez", y este único elemento no le sirve para cumplir la entidad divina que posee; por esto es que dios es un vaso inútil sobre la mesa. Este situar a dios en escenarios triviales y cotidianos, lo hizo también en los últimos versos de la segunda sección del poema, donde nos habló del "tintero, la silla, el calendario", que representaron la infantil mecánica de dios; ahora es la mesa, sólo que aquí aquellas características pueriles se sustituyen por otras diferentes: "inútil", "ególatra". De esta manera,

estamos ahora frente a un dios que solamente existe para sí, pues supone su creación sin vida, está "ante un auditorio anestesiado", y por ello se regodea en sí mismo: "flor mineral que se abre para adentro / hacia su propia luz, / espejo ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose". A la exposición de este narcisismo sigue una idea que amplía el conocimiento que tenemos de él, al presentarnos la posibilidad de sentimientos en dios ("Hay algo en él, no obstante, acaso un alma"). De esta alma se nos dice que le hace evidente su soledad a dios ("en donde le atorja su vacío"), y además que el alma, a manera de llaga, la debe dios al fuego. Ambos elementos son importantes, el primero porque a partir de la reflexión que el vaso hace de su soledad es que quiere ser colmado por algo (agua, vino o aceite); el segundo elemento, es quizá más importante que el anterior, pues el fuego que ha proporcionado esa llaga (el alma), no es otro que la "inteligencia, soledad en llagas" (el subrayado es mío).

Es entonces, gracias al alma que dios ha descubierto en sí, que aquella creación-destrucción sin fin de la primera mitad del poema se altera. El alma es una tierra sin cultivo (erial) y por ello desea contener algo ("pues el vaso en sí mismo no se cumple"), el alma ha provocado también que dios olvide su narcisismo y se abandone al gusto total por lo que pueda contener en él, por el líquido; entonces presenciarnos una gradación magistral y plástica que lleva a dios de su "rigor inhabitado" a "liquidarse", a hacerse líquido, es decir, a humanizarse.

Pero esto no es todo, pues al humanizarse por amor a su criatura, dios cae en la trampa que le ha tendido la inteligencia; es ahora la imagen de una "deserción nefasta", en cuanto que ha abandonado la "unidad perfecta" que mantenía con la inteligencia. Por esto, dios, al liquidarse, no lo hace sólo físicamente, sino también en sentido figurado: ha dado el primer paso que lo llevará a la muerte.

8. Mas la forma en sí misma no se cumple.

En la octava sección del poema el tiempo de lo que sucede es también breve, un minuto ("miradlo en la lenteja del reloj") y, además, es consecuencia inmediata de lo que ocurrió en las dos secciones anteriores. En ellas el agua (hombre) exige una forma que encuentra en el vaso (dios), y empieza a vivir, a ser consciente; mientras que el vaso, por amor a su criatura, se ha humanizado (liquidado) y con ello ha perdido su forma concreta. En esta octava parte del poema se hace una reflexión a cerca de la forma en sí misma. Físicamente sabemos que es imposible que existan formas sin una sustancia que las posea, sin embargo en Muerte sin fin, Gorostiza transgrede esta ley del universo y valiéndose de tal abstracción nos sitúa, mediante el lenguaje poético, frente a la forma pura. Hago énfasis en el lenguaje, porque además de ser el instrumento del que se vale el poeta para plantear su abstracción, es también importante a lo largo de toda esta parte del poema, en donde las reflexiones metapoéticas son bastante frecuentes.

Esta sección del poema se divide en dos estrofas, en las cuales se plantea, primero la muerte de la sustancia y después la muerte de la forma.

La primer estrofa se inicia de una manera similar a la anterior; desde el primer verso está ya cifrado el significado de toda esta parte: "Mas la forma en sí misma no se cumple". Aquí Gorostiza extiende la lógica del poema hasta la lógica del universo; esta verdad absoluta es la que le sirve para su abstracción, pues una vez que la sustancia muere, "la forma en sí, la pura forma", es presentada en el momento de su desaparición. Al principio la forma contempla su imperio, el de las cosas formadas, y está orgullosa de él.

Las características que aquí posee ("magnánima, deífica") contrastan con la fugacidad de su "orondo imperio". Este mismo abarca incluso las formas del lenguaje. Gorostiza crea con esto un juego bastante interesante: si esta parte describe la coexistencia necesaria de forma y contenido (en la historia que cuenta), aprovecha esto para jugar con la forma y el contenido (elementos poéticos) de su texto; hay pues un juego de espejos, se hace explícito el trabajo de la forma poética, mientras que en el contenido del poema existe la historia de otra forma y otro contenido. Un ejemplo de lo anterior es el siguiente: "Desde su insigno trono faraónico, / magnánima, / deífica, / constelada de epítetos esdrújulos, / rige con boca rano de diamante". Por una parte en el trono de la forma, algunas manifestaciones de ella, como serían los adjetivos (formas particulares del lenguaje), adornan la corte en que se encuentra, esto es lo que se cuenta; por otra parte, la manera como esto se cuenta permite el juego de espejos, pues para decir lo anterior Gorostiza ha utilizado cinco palabras esdrújulas (faraónico, magnánima, deífica, epítetos, esdrújulos), de las cuales cuatro son adjetivos, y de ellos, dos son epítetos.

Llega a tanto el orgullo de la forma que incluso cree que la poesía está a sus pies; sin embargo la poesía es un "narcótico que puebla de fantasmas los sentidos". Desde este inicio del sueño (ensueño), la forma "presume la materia, que apenas cuaja su dibujo estricto / y ya es un jardín de huellas fósiles". Se puede observar que el tiempo que transcurre es breve ("apenas cuaja... y ya es), la sustancia empieza a tener forma y ya agoniza; así como los conceptos vida-muerte son antitéticos, la manera como Gorostiza se refiere a la muerte de la sustancia es también mediante el uso de antítesis ("senil recién nacida", "muerte niña"). Se ha iniciado la muerte de la sustancia, muerte que avanza implacable, "como musgo, por grietas inasibles". El tiempo transcurre y se corre "un eslabón cada minuto", y cada eslabón implica la separación gradual, pe-

ro irreversible de forma y sustancia. Hay aquí otra manifestación de la antítesis muerte-vida: en la parte sexta, cuando el agua adquiere forma en el vaso, nos dice Gorostiza que "se consuma este rito de eslabones". Ahora vemos cómo esos eslabones llevan a la muerte, según transcurre el tiempo. "los garfios de su muerte" han dado paso a "aquel minuto" en que la sustancia —egregia masa— se desplomará con sólo un "sople infantil".

En la segunda estrofa se van a conjugar los elementos de las dos partes anteriores, así como de la estrofa anterior de esta misma sección. Todos ellos sucedieron simultáneamente: el agua adquirió vida al reconocer su forma en el vaso; mientras, el vaso cayó en la trampa de la inteligencia y se liquidó; al perder dios su forma, la materia de la creación se deshizo y quedó la "forma pura".

Ya en la tercera parte del poema Gorostiza presentó la creación como un sueño de dios ("nada ocurre, sólo este sueño desorbitado"). Ahora nos dice que también en la forma "tiene un rincón el sueño". A estas alturas de la obra, el autor ha creado una compleja red de relaciones, de conexiones; cada elemento tiene un antecedente y una razón de ser. Esto contribuye a reforzar la estricta lógica del poema. Tenemos aquí otra correspondencia: este sueño de la forma ha sido producido por la poesía ("gentil narcótico"); en la sexta parte, la poesía le dio conciencia al agua —mediante "limpias metáforas cruzadas"—, y ahora adorna a la forma, le da inconsciencia. Además, en ambos casos se encuentra la idea del paraíso asociado a la poesía, en esa sexta parte ya mencionada, el paraíso aparece "alucinante", mientras que al referirse a la forma es un "árido paraíso sin manzana". Los elementos utilizados han mantenido su simbología (sueño, poesía, paraíso), pero en cada uno de los dos casos mencionados funcionan de manera opuesta.

Luego de lo anterior aparece la unión de forma y sustancia: el "vaso de agua". Es la primera vez que se menciona a un tiempo, y

sin embargo, esta unión es fugaz, es sólo un momento, "el momento justo". Se substituyó la unidad dios-inteligencia, por ésta (agua-vaso) que apenas se ha creado y ya se está transfigurando, evadiendo audazmente, arrastrándose "en secreto hacia lo informe"; el tacto mismo pierde sentido pues no hay ya nada que tocar, en qué "cebarse". Vuelve a hacerse énfasis en el sueño, el cual es cruel sin lugar a dudas —Gorostiza utiliza cinco verbos para expresar esta crueldad: "punza, roe, quema, sangra, duele"—, y no hay posibilidad de disminuir el daño que hace, ya que "ignora infusiones como unguentos".

La forma reconoce su desastre al descubrir el alma de dios ("la forma da en el gozo de la llaga" —hay que recordar que el alma de dios es "una llaga tal vez que debe al fuego"), observa el gozo y deleite con que el vaso de agua se deforma; entonces acepta y aun desea su muerte ("anhela que se hundan sus cimientos... oye nacer el trueno del derrumbe" —su muerte está naciendo). La descripción de la muerte de la forma es también gradual y de gran plasticidad, como cuando se describió la liquidación de dios; finalmente la forma se "deslie". Ante esa muerte aparece una imagen de gran belleza e ironía: "cruza entonces, a velas desgarradas, / la airosa teoría de una nube"; la nube, cuya forma se caracteriza por la transfiguración continua, representa ya lo informe; pero no sólo es eso, pues Gorostiza, no conforme con hablar de un objeto inasible, se refiere a la teoría de ese objeto, lo cual es ya la abstracción total.

9. En la red de cristal que la estrangula.

La novena parte de Muerte sin fin es la más extensa del poema; está compuesta de siete estrofas y en ellas se describe la muerte de todo el universo creado. Cada estrofa, a partir de la segunda, se inicia retomando la idea central de la estrofa anterior, y a

partir de tal idea se desarrolla otra. En las estrofas dos a la seis se hace una descripción minuciosa del universo creado en el momento que muere (un solo momento). Esta muerte tiene el sentido de una involución que recuerda el esquema darwiniano de la evolución: minerales, vegetales, animales, hombre. También aquí el concepto que se maneja del tiempo implica simultaneidad ("un instante, / no más que el mínimo / perpetuo instante del quebranto"); con ello se le da prioridad al lenguaje, a la poesía, pues, el describir un acontecimiento momentáneo pretendiendo explicar todos los detalles, es una particularidad del lenguaje humano. Esto nos recuerda nuevamente al Borges de "El Aleph", quien al contemplar a un tiempo todos los espacios nos dice que ha visto todo simultáneamente, pero que tiene que describirlo de manera sucesiva, "porque el lenguaje lo es"¹⁴. Esto sucede también en esta parte de Muerte sin fin, en la cual Górriz, imposibilitado para describir cada uno de los elementos que mueren al mismo tiempo, tiene que seleccionar sólo algunos. Lo importante es que tal selección da como resultado versos de gran belleza, pues el poeta, valiéndose de una limitación inherente al lenguaje —su linealidad temporal y formal— ha seleccionado, de manera arbitraria, elementos del universo que está muriendo, no sólo para hacer un catálogo o un inventario, sino para hacer poesía, ya que la enunciación de cada elemento va acompañada siempre de imágenes poéticas.

En las estrofas uno y siete queda enmarcada la destrucción de las cosas formadas, debido a la muerte de la forma. En la primera estrofa, por ejemplo, se dice que "todos los seres se repliegan / hacia el sopor primero", "cuando la forma en sí, la pura forma, / se abandona al designio de su muerte"; y en la última estrofa de esta novena sección se repite la misma idea: "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". Por ello, toda la descrip-

¹⁴, Borges, Op. cit.

ción que se hace en las estrofas tres, cuatro, cinco y seis, sólo pretende describir algunos aspectos de la destrucción, pero el sentido de descripción mecánica se pierde para dar paso al lenguaje poético.

En la primera estrofa se hace una síntesis de lo que hasta aquí se ha planteado en el poema: el agua toma forma para que el vaso "también se transfigure"; por su parte, el vaso "cede a la informe condición del agua". La unión de vaso y agua permite que la forma "se pueda sustraer al vaso de agua" —Ya no es vaso y agua, ya no hay el vaso con su forma y el agua informe, ya no pensamos en un vaso de cristal, sino de agua; aquí la preposición de no indica ya contenido, sino la materia del vaso. Todo lo anterior, como ya indicamos, sucede en un instante, "mínimo / perpetuo instante del quebranto" (llama la atención que Gorostiza guste del uso de antitesis para la descripción de ese momento. Ha hablado de "muerte niña", "senil, recién nacida", ahora es un instante perpetuo). La forma se ha sustraído del vaso y queda sólo la forma pura, como una abstracción, que se "abandona al designio de su muerte". Con esto se cumplirá el plan de la inteligencia, pues la puerilidad de decir no le permitió prevenir que el hecho de abandonar su forma por amor al hombre —el sentimiento antes del pensamiento— provocaría la muerte de la forma, que al ser una forma divina, provoca a su vez la destrucción de todas las formas creadas por la divinidad, las cuales, también a su vez, no pueden existir como sustancia pura, sin forma, y sufren una muerte que las llevará a la nada absoluta. Al final de esta primera estrofa la muerte alcanza ya dimensiones cósmicas, "las estrellas entonces ennegrecen". Esta última imagen es de gran belleza, pues se piensa la luz de las estrellas como un haz de dardos luminosos que al cesar de ser entidos vuelven a la oscuridad de su estuche: "han vuelto el dardo insomne / a la noche perfecta de su aljaba".

En la segunda estrofa se describe la muerte del paraíso, simbolizado en la poesía. La muerte de la forma es una gira que lo consume todo; ojos, dedos y labios no son sino "llamas del atroz incendio". Es aquí que el hombre "ahoga con sus manos mismas... los himnos claros y los roncós trenos / con que cantaba la belleza". Hay que recordar que el hombre no poseía aún el lenguaje cuando se unió a dios ("el agua estrangulada / que sigue allí [en dios], sin voz" —el subrayado es mío), por ello, la poesía que aquí mencionamos es el producto de la contemplación, los himnos y los trenos "con que cantaba la belleza" son, en este hombre, la percepción de la sensualidad del edén, los sentidos que le permiten admirarlo ("ojos, dedos, labios"). Por lo tanto, la muerte del paraíso simboliza la muerte de la belleza; los himnos y trenos del hombre simbolizan la muerte de esa percepción. Ya no podrá contemplar la "rosa marinera", los crepúsculos, las febriles estrellas, la flor del granado o "la mandrágora del sueño amigo", porque "todo el esplendor de la belleza" muere cuando el hombre destruye estos himnos y trenos con que la loaba, y los destruye al no tener sentidos para percibirla (así en la Biblia, el hombre destruyó la benignidad del paraíso al probar el fruto prohibido, dios le dijo: "maldita sea la tierra por tu culpa" —Génesis, 3, 17).

La muerte del hombre se nos presenta en la tercera estrofa. Sabemos que ya no es convincente el juicio queregonaba que lo que distinguía al hombre de los demás animales era la inteligencia, pues algunas especies animales poseen formas de inteligencia particulares. Sin embargo, un elemento que sí distingue al hombre es la posesión de un lenguaje simbólico y articulado. En esta estrofa, Górostiza se vale de esta idea para simbolizar la muerte del hombre con la muerte del lenguaje; pero paradójicamente, el hombre de muer-te sin fin no poseía aún el lenguaje, por ello, el poeta nos dice

que "el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta, / se le quema —confuso— en la garganta" (el subrayado es mío). Después de esto nos explica poéticamente la esencia del lenguaje (que estaba a punto de existir) mediante siete imágenes subordinadas que se introducen con el nexa 'que', al que se le antecede el pronombre 'él' (el lenguaje). Las imágenes son todas de gran belleza, por ejemplo: "él, que discurre en la ansiedad del labio / como una lenta rosa enamorada", o: "que oscuramente repa / e hinca enfurecido la palabra / de hiel, la tuerta frase de ponzoña". Los ejemplos que hemos mencionado expresan dos "lenguajes" diferentes: el primero es el lenguaje de los sentimientos amorosos, que se sugieren con palabras como: "labio", "ansiedad", "rosa enamorada"; el segundo expresa el sentimiento opuesto a éste, el odio, también expresado poéticamente con las expresiones "palabra de hiel", "frase de ponzoña". Al final resume las siete imágenes en dos versos: "Sí, todo él, lenguaje audaz del hombre, / se le agosta —confuso— en la garganta". La última imagen es desoladora, la boca del hombre, que posee gracia debido al lenguaje, es solamente "un pozo desecado / que sostiene su mueca de agonía".

En la cuarta estrofa se desarrolla la muerte de los animales. Ésta se inicia con una alusión a la estrofa anterior —ya indicamos que este procedimiento se utiliza al introducir cada nueva estrofa, a partir de la segunda; la finalidad de este procedimiento formal es hacer énfasis en la simultaneidad de lo que ocurre. Así, la cuarta estrofa dice en los primeros versos: "Porque el hombre descubre en sus silencios / que su hermoso lenguaje se le agosta, / en el minuto mismo del quebranto / cuando los peces todos... deshacen su camino hacia las algas" (el subrayado es mío); o sea que los peces mueren al mismo tiempo que el hombre.

El recurso que utiliza Gorostiza para describir la muerte de los animales es bastante particular, ya que no sólo va a crear bellas

imágenes (por ejemplo: "el tigre que huella / la castidad del musgo / con secretas pisadas de resorte"), sino que la gran mayoría de animales que eligió están expresados fuera de su medio natural, bajo la imagen de símbolos que son producto de la cultura humana. Tenemos por ejemplo "el Ulises salmón de los regresos"; "el delfín apolíneo, pez de dioses"; "el cordero Luis XV, gembundo"; "el león babilónico / que añora el alabastro de los frisos"; "el solitario buho que medita" (sic); "la golondrina de escritura hebrea". Además de esto, las cuatro especies animales diferentes son mencionadas por separado, primero los peces, luego los mamíferos, las aves y los reptiles; y así como en la estrofa anterior, resume todos los ejemplos que ha seleccionado: "cuando todo —por fin— lo que anda o reptá / y todo lo que vuela o nada... regresa a sus orígenes". De esta forma desaparecen los animales, siguiendo el movimiento involutivo que ya aclaramos ("cuando todos inician el regreso / a sus mudos letargos vegetales"). No queda nada de ellos, incluso los ruidos que pudieran producir han vuelto al "primer silencio tenebroso".

En la quinta estrofa mueren los vegetales. Estos mueren al mismo tiempo que todo lo demás; el referente de la simultaneidad son los animales, los cuales "se dan a un frenesí de muerte, / ay, cuando el sauce / acumula su llanto" (el subrayado es mío). Para expresar la muerte del reino vegetal menciona ocho árboles (sauce, alamo, eucalipto, cerezo, durazno, ceiba, roble y menta). Ninguno de ellos es descrito biológicamente sino que el poeta se vale de su apariencia para describirlos poéticamente; así, el sauce "acumula su llanto", del cerezo y el durazno menciona "su loca efusión de adolescentes", debido a la fragilidad que estos árboles presentan, frente a la ceiba, por ejemplo. Uno de los árboles descritos con más belleza es el eucalipto, "tépamo de follaje / y tornillo sin fin de la estatura / que se pierde en las nubes persiguiéndose". Podría parecer abuso de interpretación, pero después de leer esta descripción, uno no

puede evitar verlos así cuando los encuentra en la calle.

También en esta estrofa Corostiza resume lo que ha dicho, con sólo dos versos: "cuando las plantas de sumisas plantas / retiran el ramaje presuntuoso". La utilización del juego de palabras es excelente, plantas por vegetales, y plantas por parte inferior del pie, y estas últimas son sumisas pues se encuentran indefensas ante la destrucción. Nuevamente el movimiento involutivo está presente, pues las plantas vuelven el ramaje a la raíz, y la raíz a la semilla, "presas de un absurdo crecimiento". Si en la estrofa anterior el mundo sin animales quedó mudo, ahora, sin vegetales, queda inmóvil, ya que las plantas quedan convertidas en "duros jardines de la piedra". Esta última imagen puede sugerirnos la presencia de la inteligencia en la destrucción, a la cual, en la cuarta parte se le llama "helada emanación de rosas pétreas"; también cuando se describió el paraíso, lleno de vegetación, se anunciaba ya esta muerte al llamarlo "jardín de huellas fósiles".

Los minerales se destruyen en la estrofa sexta, el recurso con que se inicia es el mismo que en las otras estrofas, mencionar dos aspectos de la creación (en destrucción) unidos por el adverbio cuando, o sea que, en este caso, cuando los vegetales vuelven a ser piedras, los minerales se destruyen. Para describir el llamado reino mineral Corostiza hace referencia a las piedras exquisitas y los metales finos; menciona por ejemplo el rubí, el diamante, la esmeralda, el oro, la plata, etc. Lo mismo que en el caso de los vegetales, las descripciones poéticas que de los minerales se hacen aluden sólo a su apariencia física; incluso este aspecto queda mencionado cuando dice, "ay, ciegos de su luz, / ay, ciegos de su ojo", ojo y lustre, elementos directamente relacionados cuando apreciamos una piedra preciosa; el brillo del diamante, por ejemplo, "fulmina a la luz con su reflejo" —; a la luz misma! Otra imagen que se basa en la apariencia es la de la esmeralda, pero su descripción parte de esa apariencia y crea una hermosa metáfora: "y la

geológica esmeralda que se anega / en el abril de su robusta clorofila". Finalmente se repite el recurso empleado en las otras estrofas, se resume el contenido utilizando el adverbio todo: "cuando las piedras finas / y los metales exquisitos, todos, / regresan a sus nidos subterráneos / por las rutas candentes de la llama".

Con los minerales se ha consumado la destrucción del universo. En estas cinco estrofas —a partir de la segunda— Gorostiza se apegó nuevamente a las leyes del universo (como lo hizo anteriormente al hablar de la relación forma-sustancia —"Mas la forma en sí misma no se cumple"), en este caso a las leyes de la evolución, las cuales ha descrito de manera contraria, pero ciñéndose a un orden lógico. Lo importante es que el rigor metodológico no ha excluido a la poesía, al contrario, este rigor solamente ha sido la base sobre la cual ha edificado con grandeza las formas e imágenes poéticas.

La novena sección de muerte sin fin se cierra con la estrofa número ocho; con ella se cierra el paréntesis abierto en la estrofa primera de esta misma parte. Como ya mencionamos, en ella indica el instante en que "la forma en sí, la pura forma / se abandona al designio de su muerte". Aquí, una vez que todo ha muerto, nos recuerda que esa destrucción se dio simultáneamente, "todo se consume... cuando la forma en sí, la forma pura / se entrega a la delicia de su muerte". Además, no sólo se ha consumido el mundo sino también los sentidos con que se podía percibir este mundo (labios, dedos, retinas). La última síntesis plantea una destrucción total que alude al método utilizado; así, el animal ha sido devorado por la planta, la planta por la piedra, etc. Ahora sí se puede hablar de una destrucción total de la creación, la cual era como un "fecundo río de enamorado semen". Esta metáfora posee también una calidad de síntesis excelente, pues si recordamos la última estrofa de la tercera sección del poema, en ella se dio la idea de que una cre-

ación seguía a otra ("sueña que su sueño se repite"); por ello, el semen simboliza perfectamente esa muerte sin fin, ya que la vida del hombre también podría ser representada con el ciclo hombre-semen-hombre —así como "planta-semilla-planta"—; es decir, una creación que tiene la posibilidad de provocar otra creación similar.

En ese escenario sólo queda el vacío, todas las formas han muerto y ya nada queda de ellas, ni siquiera su sueño, ya que el sueño de la muerte era doloroso ("punza, roe...") y aquí se dice que "el sueño no duele". Este escenario está desierto de sustancias y formas: "nada es ni nada está", y esto es posible porque esa nada es absoluta, lo cual Góngora representa uniendo tres adverbios de negación en un verso: "Donde nada ni nadie, nunca, está curiendo". Lo único que ha sobrevivido es dios, y su soledad es terrible: "sobre las grandes aguas, / flota el espíritu de dios que gime / con un llanto más llanto aún que el llanto"; la repetición del sustantivo llanto hace más incisivo el dolor. En esta soledad ya no hay nada que hacer y dios, alcanzado por esa muerte universal se abandona también a la destrucción.

Los paralelismos con el texto bíblico poco a poco fueron desapareciendo del poema, al grado de que ahora, no sólo ha desaparecido la similitud, sino que incluso la última imagen es totalmente opuesta, pues en la Biblia la palabra divina tiene la capacidad de crear ("En el principio era el Verbo"¹⁵) y en *Muerte sin fin* provoca la muerte: "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" (el subrayado es mío).

Esta novena parte termina con gran ironía, pues el poeta expresa júbilo ante la destrucción total, usando además una expresión de significado primordialmente religioso: "¡Aleluya, Aleluya!"

Por fin la inteligencia es lo único que sobrevive, como una abstracción total, que no necesita de la existencia de seres intelligen-

15. Evangelio según san Juan, 1, 1.

tes para poder existir. La sentencia apocalíptica que se menciona en el tercer versículo citado del libro de los Proverbios —al inicio del poema—, se ha cumplido cabalmente: "Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte". El dios de Muerte sin fin, a quien siempre se le caracterizó como poco inteligente, pecó contra la inteligencia al desertar de la unidad que formaban, al liquidarse. Esto trajo como consecuencia la muerte de la forma divina y, con ella, de todas las sustancias formadas, hasta que finalmente dios 'amó su muerte' ahogando "su palabra sangrienta". La inteligencia siempre estuvo presente en las diferentes estrofas que componen la novena sección del poema, y su presencia siempre se refirió a los versos: "¡oh inteligencia, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo!". Así, en la segunda estrofa ese fuego está presente en "la pira arrogante de la forma", o bien, cuando todos los seres "se abrasan consumidos por su muerte" en las "etereas llamas del atroz incendio". En la tercera estrofa el hombre muere cuando "su hermoso lenguaje se le agosta, se le quema —confuso— en la garganta". En la sexta estrofa los minerales involucionan "por las rutas candentes de la llama", y el ojo que servía para apreciar su lustre "en su aterida combustión se arranca". Para finalizar, en la última estrofa se menciona que "todo se consume / con un mohino crepitar de gozo", cuando la forma "apura en una llama / el aceite ritual de los sentidos".

Por lo anterior, el pesimismo del texto no sólo radica en la destrucción total, sino que además es una destrucción gobernada por la inteligencia. Muerte e inteligencia, únicas abstracciones que sobreviven al final.

10. ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo.

La última parte del poema presenta diferencias con respecto a las anteriores, solamente la quinta sección tiene similitud con ésta.

En ambas el poeta prefiere una forma métrica regular, que en esta décima parte consiste en el uso de octosílabos, de los cuales los pares tienen rima asonante. La sección está dividida en tres estrofas de 14 versos cada una; y, como en la quinta parte, se cierra con un baile.

El pesimismo con que terminan las reflexiones sobre la creación y muerte del universo, lleva al poeta a una posición hedonista. En esta última parte retoma las reflexiones que ha hecho sobre la muerte, principalmente en la segunda mitad del poema, y piensa que el único fin de la muerte es deformarnos, "trasponer estas lindes enemigas" que a la vez que nos dan forma, nos sitian en "la epidermis". Ante la muerte estamos totalmente indefensos, pues es una "muerte viva" que nos "asesina a distancia". Por ello es que el diablo se hace presente para invitarnos al disfrute de la vida, a la "ciega alegría", a "consumir el aire que se respira", a "disfrutarnos enteros". La visión que aquí tiene Gorostiza de la muerte es muy similar a la de los poemas de Villaurrutia —en Nostalgia de la muerte—, una muerte que vive siempre con nosotros, aun en las cosas más triviales ("una taza de té", una "apenas caricia"). Esta reflexión sobre el mundo como un lugar de deleite se ve reforzada por la última alusión a dios; en ella el poeta nos dice que la idea que los hombres tenemos de dios no es quizá sino el reflejo de un remoto pasado, destruido hace mucho tiempo, "siglos de edades arriba". El paralelismo que establece Gorostiza entre la imagen de dios y las estrellas enriquece la imagen, pues esa luz que de las estrellas percibimos no es sino el reflejo de otra que proyectaron hace miles de años, y que en el momento que percibimos es sólo el frío y vago recuerdo de su imagen. Así dios, acaso ha "muerto allá, / siglos de edades arriba, / sin advertirlo nosotros", que solamente somos residuos de su destrucción, pero que lo contemplamos como "una estrella mentida" (como en los primeros versos del poema: "mentido acaso"), "que llega al mundo escondiendo / su catástrofe infinita".

Esta décima parte se cierra con un baile. En él aparece nuevamente el yo del poeta, quien nos dirá su última conclusión; sabe que la muerte lo acecha porque vive en él, lo seduce con su "ojo lánguido" de puta, y él acepta tal seducción: "¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!", al goce de la vida, que es, a fin de cuentas, el goce de la muerte.

El tiempo en Muerte sin fin

La repetición finita

Uno de los elementos que llaman la atención en Muerte sin fin es el manejo que el autor hace del tiempo, tanto temática como formalmente. Temáticamente porque siendo Muerte sin fin un poema que describe la creación y destrucción del universo, no cante hablar del tiempo y lo relaciona de una manera estrecha con la creación y el caos que se presentan; incluso, muchas partes del poema aluden más a una dimensión temporal que espacial. Formalmente también llaman la atención las imágenes que se refieren al tiempo, pues siempre se le menciona con recursos similares —metáforas, antítesis, etc.

Hemos subrayado el rigor como uno de los rasgos más importantes de Muerte sin fin, rigor que produce como resultado una lógica firme a lo largo del poema. El concepto de tiempo que encontramos en el poema de Gorostiza se ciñe también a esa lógica. Pero si la obra construye su propia logicidad, ésta no es totalmente arbitraria, sino que parte de una lógica que está fuera del poema, en el mundo externo. Hemos mencionado ya algunos ejemplos a este respecto, uno de ellos es la utilización del símbolo del agua como generador de vida, y explicamos que tal teoría funciona tanto en el pensamiento científico como en el pensamiento mítico del hombre; otro ejemplo sería la pirámide evolutiva positivista —vigente aún ahora— que explica la evolución de la vida, esquema que Gorostiza sigue y que incluso invierte, sin alterar su orden, al hablar del movimiento involutivo que lleva la creación a la nada. En ninguno de los dos casos el poeta se queda nunca en la repetición de esquemas preexistentes, sino que les aplica a ambos la consigna del poema que no permi-

te dejar verso sin metáfora, y lleva tales elementos a alturas que la ciencia y el mito no podrían alcanzar: al pensamiento poético —sin dejar de reconocer que el mito puede alcanzar muchas veces categorías poéticas sorprendentes, aunque a diferencia del trabajo literario, en el mito tales categorías no son un fin en sí mismo, como sí lo son en la poesía. Así, para Gorostiza la evolución, por ejemplo, no alcanza su grado más alto en el hombre, sino que la amplía y la lleva un estadio más arriba: el arte, al cual la ciencia no la podría haber llevado nunca.

Algo similar sucede con el tiempo en Muerte sin fin, Gorostiza lo maneja apegándose a la noción más consistente que de éste se ha tenido desde que el hombre empezó a preocuparse por su transcurso: la noción de un tiempo circular. Y como en los dos ejemplos citados arriba, este elemento se enriquece temática y formalmente en el poema.

De todas las preocupaciones que han ocupado y ocupan la mente del hombre, el tiempo es una de las más constantes, y en todas las civilizaciones han existido teorías que responden al funcionamiento vital e intelectual de los hombres de las distintas épocas y culturas. Sin embargo, son dos las que sobresalen, la que ve al tiempo como un círculo que se repite incansablemente, y la que pretende que es una línea recta que se extiende hasta el infinito. Esta última teoría se supone que surge en Grecia con el pensamiento de Heráclito, quien ve al tiempo como un río incesante que tan pronto viene hacia nosotros como se aleja, río continuo que provoca la sensación de fugacidad, de imposibilidad de aprehender el momento presente: "En los mismos ríos nos bañamos y no nos bañamos; somos y no somos"¹. Esta idea del tiempo ha llegado hasta nuestros

1. La realidad en la sabiduría presocrática, Empédocles, Heráclito, Parménides; p. 38

días, fomentada en gran medida, y sobre todo en occidente, por el cristianismo. Borges, en una conferencia sobre el tiempo, decía: "Los primeros versículos del Génesis se refieren no sólo a la creación del mundo [...] sino al principio del tiempo. No hubo un tiempo anterior: el mundo empezó a ser con el tiempo y desde entonces todo es sucesivo"², y en otro lugar dice: "San Agustín resuelve que el primer segundo del tiempo coincide con el primer segundo de la creación"³. Si algo ha cambiado la noción lineal del tiempo es porque en los tiempos modernos se le ha agregado la idea de progreso como algo que resulta del solo paso del tiempo.

La teoría del tiempo circular es más antigua que la otra y extrañamente la han adoptado culturas que incluso estuvieron imposibilitadas para tener algún contacto espacial o temporal. Esta concepción del tiempo surge con el pensamiento mítico-mágico; de ella dice Mircea Eliade: "Lo esencial es que en todas partes existe una concepción del fin y del comienzo de un período temporal, fundado en la observación de los ritmos biocósmicos [...] y de la regeneración periódica de la vida. [...] Una regeneración periódica presupone, en forma más o menos explícita, y en particular en las civilizaciones históricas, una Creación nueva, es decir, una repetición del acto cosmogónico"⁴. Aquí podemos encontrar la causa de por qué esta idea del tiempo es tan generalizada, el hombre necesita creer que después de la muerte volverá a la vida en creaciones posteriores —esta necesidad la solucionó el cristianismo al inventar la gloria eterna.

En la India desde antes de las invasiones arias se creía que el hombre volvía a la vida, sólo que bajo una especie diferente (animal, vegetal u objeto), y el cosmos circulaba de la creación a la destrucción y otra vez a la creación, etc.; incluso era usual representar al dios Siva (divinidad de las fuerzas constructoras y des-

2. Borges oral, p. 106

3. J. L. Borges, Historia de la eternidad, p. 88

4. Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, p. 58-59

tractoras) dentro de un círculo que representa al universo cíclico. Lo mismo en Mesoamérica fue común la idea de un tiempo circular, de un mundo que se regenera, idea que está presente en el Popol vuh cuando se habla de la creación y destrucción de las diferentes humanidades, o en la creencia azteca de los cinco soles, cada uno de los cuales tuvo que ser destruido en una catástrofe para dar paso al siguiente.

En occidente la idea de un tiempo circular aparece en Platón, quien cree que el tiempo es "una imagen móvil de la eternidad"⁵. Para él el tiempo transcurre, a diferencia de la eternidad, en la cual no caben las nociones de pasado, presente o futuro, pues la eternidad es, y "las expresiones 'fue' y 'será' no convienen más que a lo que se engendra en el tiempo"⁶. Además de que el tiempo está subordinado a la eternidad —digamos que es una forma degradada de la eternidad ideal—, Platón lo mide en unidades circulares: "Así nacieron el día y la noche y la revolución del movimiento circular único y el más sabio". Por lo tanto, el tiempo platónico sólo encuentra la perfección en la repetición: "La unidad perfecta del tiempo, el año perfecto se ha cumplido cuando las revoluciones diferentes (se refiere a los planetas) han vuelto a su punto de partida después de una duración media sobre el círculo de lo mismo y lo semejante"⁷

En nuestros días ambas teorías coexisten, sólo que a diferentes niveles, el de la ciencia y la filosofía frente al de lo cotidiano. El hombre común supone que el tiempo transcurre fuera de él como un valor universal y lineal, mientras que en la física el espacio y el tiempo están mezclados de una manera ciertamente extraña, "Einstein pensaba que el tiempo es una propiedad de las cosas, cada cosa tiene así su tiempo propio y no hay dos relojes que puedan coincidir en el universo"⁸. En un modelo de universo que se supone infinito el tiem-

5. Platón, Diálogos, p. 678 (cita del "Timeo")

6. Ibid.

7. Ibid. p. 679

8. Salvador Elizondo, "Del río del tiempo", en Ciencia y desarrollo, núm 55, p. 8

po debe serlo también, pues si supone que es imposible crear energía de la nada o destruirla por completo, esto significa que la sustancia del infinito es eterna, que existe desde siempre. Sin embargo, y paradójicamente, el pensamiento moderno ha vuelto al esquema primitivo del tiempo circular, filósofos y científicos coinciden en ese eterno retorno. Nietzsche decía que "El número de todos los átomos que componen el mundo es, aunque desmesurado, finito, y sólo capaz como tal de un número finito (aunque desmesurado también) de permutaciones. En un tiempo infinito el número de las permutaciones posibles debe ser alcanzado, y el universo tiene que repetirse"⁹. La física llegó un poco más tarde a esta conclusión, formulando primero la teoría del big-bang (gran estallido), y después la del universo hiperbólico, el cual "comienza en la forma de un universo vacío, lleno de gas muy disperso y termina en forma de un universo también vacío [...]" Existen un comienzo y un fin bien definidos, y nosotros habitamos el breve intervalo del tiempo durante el cual el universo se desvía pasajeramente a su eterno vacío"¹⁰.

Hemos hecho este breve recuento de teorías a cerca del tiempo porque, como hemos podido notar, nuestra intuición del tiempo lineal se fundamenta en una teoría bastante débil frente al gran número de argumentos —de diversa índole— que han manejado los partidarios del eterno retorno. Y lo hemos hecho también porque en fuerte sin fin Cortázar elige el tiempo circular para desarrollar su poema, y esto nos lleva otra vez a pensar en el rigor escrupuloso con que el poeta seleccionó los elementos que ha puesto en juego, obteniendo como resultado esa extraña lógica del poema. Se puede pensar que tratándose de una obra poética el autor no está obligado a ceñirse a las diferentes teorías que sobre diferentes materias circulan y han circulado por el mundo, sin embargo a lo largo de la historia de la literatura po-

9. citado de: Borges, Historia de la eternidad, p. 75

10. Isaac Asimov, El universo, p. 302

demos ver que los poetas suelen acudir con frecuencia a las teorías que explican el universo que les ha tocado vivir; un ejemplo claro sería Fray Luis de León quien en sus Odas dejó representada una concepción tolemaica del mundo (geocentrismo, esferas, armonía de las estrellas, etc.). Y quizá el tiempo sea uno de los temas comunes a todas las épocas de la literatura. En la poesía en lengua castellana tenemos el caso de Jorge Manrique que veía la vida como ríos que van a dar a la mar y decía, a su parecer, que cualquier tiempo pasado fue mejor. Sor Juana pensaba en un tiempo destructor, al cual nada puede vencer pues nada puede triunfar de la vejez y del olvido, ni aun las obras de arte, de las cuales muchos hombres de su tiempo pensaban que podían salvarlos del olvido —que es la muerte total. Esa visión del tiempo destructor que lleva los seres a la nada se encuentra tratada de una manera similar en la poesía de Jorge Cuesta, sólo que en su caso el pesimismo se documenta en la filosofía existencial; al respecto Louis Panabière dice que en la poesía de Cuesta "Cada instante está desligado de los otros y provoca la explosión del espacio real que es, evidentemente, espacio roto. La duración objetiva no existe. No es más que una perspectiva del espíritu [...] la visión que se tiene de sí mismo es la de un vacío dejado por un cadáver, o bien la del cadáver mismo. Cuesta coincide aquí con el pensamiento de Heidegger"¹¹.

En nuestros días el caso más notable de un escritor preocupado por el tiempo es quizá el de Jorge Luis Borges, quien en su obra ha dado gran importancia al tratamiento de este problema. En muchos de sus textos aparece como tema central (Historia de la eternidad, la doctrina de los ciclos, El sueño de Coleridge, El reloj de arena, El inmortal, etc.) y como reflexión incidental en la mayor parte de su obra. En la vasta red de reflexiones que es la obra borgiana se puede notar —unas veces de manera explícita, otras implícitamente— que la idea que maneja del tiempo es también cíclica, por ejemplo en El sue-

11. Louis Panabière, Itinerario de una disidencia, Jorge Cuesta (1903-1942), p. 120

ño de Coleridge, texto en el que se cuenta la creación de un objeto —el palacio de Kublai Khan— y la repetición de ese acto, luego de varios siglos, en el poema de Coleridge; estamos ante la repetición exacta de una obra arquetípica, al grado de que "Quien los hubiera comparado habría visto que eran esencialmente iguales"¹², y no sólo eso, sino que además Borges abre la posibilidad de una repetición infinita: "Algún lector de Kublai Khan soñará, en una noche de la que nos separan los siglos, un mármol o una música. Ese hombre no sabrá que otros dos soñaron, quizá la serie de los sueños no tenga fin"¹³.

Visto así, podemos afirmar que el tiempo como tema, como motivo de reflexión por parte de los poetas, está presente en la gran mayoría de las obras, en cuanto que sirve a los autores para dar un marco de referencia a lo que cuentan, lo mismo que se valen de los espacios, pero además, algunos escritores lo toman y lo reflejan como uno de los problemas centrales de su obra.

En la poesía de Jose Gorostiza el tiempo se convierte en un tema esencial sólo hasta algunos de los poemas más próximos a la aparición de Muerte sin fin; en toda la poesía anterior se puede decir que son poemas en los que el tiempo no transcurre. Por lo tanto, en función del papel que cumple el tiempo en la obra de Gorostiza, podemos dividir su obra en dos grupos.

En el primero de ellos entran todos los poemas de Canciones para cantar en las barcas y algunos otros que pertenecen al grupo de poesías Del poema frustrado ("Preludio", "Adán", "Espejo no", "Lección de ojos" —salvo el poema "Máscara"—, "Declaración de Bogotá" y "Épodo"). Todo lo que se cuenta en estos poemas da la impresión de un presente perpetuo, pues no hay en ellos más acción que la contemplación

12. Borges, Nueva antología personal, p. 212

13. Ibid.

del espíritu, y el presente ocurre en los objetos o en la conciencia, y no en la conjugación de ambos, porque entonces el presente se transfiguraría en movimiento constante; por ejemplo, en "Borrasca" el tiempo es sólo un momento que sirve al poeta para pensar en otro instante, "el minuto negro de mi borrasca"; en "La luz sumisa" el tiempo es inmóvil incluso explícitamente: "Alargaré el día en matinal hilera / tibias manchas de luz por la ciudad"; la sensación es precisamente la de instantes que se repiten sin variación; y en "Elegía" se presenta nuevamente el discurso del espíritu que lleva consigo la quietud de las acciones, o incluso las evita: "no muevan el cordaje nuestras manos". Para que se pueda percibir el transcurso del tiempo en un poema es necesario que algo "ocurra" en él, que los sucesos inscritos sugieran acciones; en los poemas mencionados nos encontramos como frente a una acuarela llena de mar, barcas, redes y cielo; son poemas que reflejan sensaciones íntimas, en los que el espíritu del poeta es el que rige y evoca. Las alusiones a ciertas nociones de tiempo sólo tienen el propósito de situar el poema, por ejemplo palabras como otoño, noche, amanecer, primavera, atardeció, etc.; pero nunca hay alguna reflexión voluntaria a cerca de la naturaleza del tiempo. En otros poemas el tiempo no sólo no transcurre sino que pareciera que el poeta hubiera buscado conscientemente describir un imagen inmóvil, es el caso del poema "Adán" —perteneciente a el poema frustrado— en el cual Gorostiza logra separar las ideas de espacio y tiempo, pues en él sólo hay espacio inmóvil, inmovilidad que queda sugerida por el escenario: un Apolo en actitud de repetir el aria, una fuente, una banca (enlamada de silencio), un camino cubierto de hojarasca.

El otro grupo de poemas es más reducido, pero en éstos hay tal voluntad por buscar la esencia del tiempo —o bien, por atribuirle una esencia— que solos pueden formar una unidad temática importante. Son solamente seis poemas: "Mascara", los cuatro sonetos de "Presencia y fuga" y Muerte sin fin. Incluso los primeros cinco son, en cuanto a

recursos formales se refiere, un antecedente de muerte sin fin. En "Máscara" se nota ya el transcurrir del tiempo y el cambio que opera su paso en las cosas; de la flor al fruto dice Gorostiza que el camino es necesario, pues se cambia la edad para cambiar la cara: "El rostro de mañana / fruto de las doncellas / líneas de hoy". Ya desde este poema el tiempo descrito es cíclico, en tanto que la apariencia —rostro— se transforma pero la esencia se conserva para bien del ciclo necesario: "ha de traer un hueco necesario / a tus ojos de siempre ¡eternos!". Entonces, el tiempo altera y destruye las apariencias pero perpetúa el ser de los objetos. En los cuatro sonetos agrupados con el título "Presencia y fuga" tenemos el mismo problema, el tiempo que cambia la apariencia (presencia) de las cosas y sin cesar las lleva a la muerte (fuga); en estos sonetos los objetos se transfiguran y se sustituyen, por ejemplo el fruto sustituye a la flor, y el acto al pensamiento (en el primer soneto), o bien: "¡Detén agua, tu prisa [...] ¡oh, movimiento, sierpe! que abandonas" (en el cuarto).

Hay en estos cinco poemas, como ya mencionamos, antecedentes de lo que será el tratamiento del tiempo en muerte sin fin. En "Máscara" se advierte ya la idea de un tiempo cíclico, y en "Presencia y fuga", si bien el tiempo es lineal, se plantea ya la asociación del transcurrir del tiempo y la muerte, la cual es incansable y laboriosa, "febril, abeja de la carne".

En Muerte sin fin se presenta un desarrollo complicado del tiempo, pues éste no sólo tiene la función de servir de fondo a las acciones que en el poema se desarrollan, sino que además es un elemento temático fundamental. Una de las cosas más importantes, en cuanto a tratamiento del tiempo, es la estrecha vinculación que ha logrado Gorostiza entre forma y contenido, pues dependiendo de lo que se diga del tiempo serán utilizadas imágenes adecuadas a ello. Por ejemplo, si en un momento del poema —momento y no lugar— se habla de una destruc-

ción repentina e instantánea, esto será descrito mediante un manejo del lenguaje que implica rapidez; lo mismo sucede en el caso contrario.

En la explicación del poema seguimos la división original que distribuye la historia en diez secciones, y advertimos que se trataba de una división de carácter temático. Ahora haremos una división en tres secciones, pues el tratamiento del tiempo así lo exige. La primera sección determinada por el tiempo incluye las secciones primera y segunda de la división original, en ésta se encuentra la reflexión del poeta que intuye la existencia de dios y su relación con el hombre, es pues una reflexión fuera del tiempo de lo que es el tema central. Esta historia central comprende la creación y destrucción, y ella formaría la segunda sección cronológica; aquí se manejará un tiempo propio, asignado por el poeta, lo mismo que poseen un tiempo particular todas las historias que hablan de la creación; en la segunda sección entran las secciones tercera a novena originales. Por último tenemos la tercera parte —décima de la original— en la cual Corostiza vuelve al tono reflexivo. Si tomáramos como referencia el tiempo que transcurre entre la creación y la destrucción, podríamos decir que las secciones primera y tercera son atemporales pues están fuera del tiempo de la segunda, o bien, en un plano de tiempo diferente.

La primera parte, como hemos dicho, contiene una acción que se deriva de la conciencia del poeta; ésta se da en un presente atemporal en el cual no se nota el transcurrir del tiempo —obviamente no tomamos en cuenta el tiempo que nos toma la lectura. Sin embargo a los elementos que ocupan su reflexión (hombre-dios) empieza ya a asignarles nociones de tiempo. Así, el hombre-agua "cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña ... cantando ya una sed de hielo justo" (el subrayado es mío). Todo esto sucede en la relación dios-hombre, el cual cumple esa edad amarga en "el rigor

del vaso", y desea la autonomía con respecto al dios asfixiante al pretender convertirse en hielo.

De ese pensamiento pasa el poeta a tomar conciencia de la esencia divina y entonces le atribuye características. Dice de dios que es un vaso, que es azul y que es "un minuto quizá que se enardece"; le da entonces tres características al vaso y de ellas sobresale el tiempo como elemento superior de la divinidad. Veamos el tratamiento que aquí hace Gorostiza del tiempo. Primero dice que dios es

"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."

Tenemos aquí que dios es un minuto que se inicia (enardece), avanza (hasta alcanzar la incandescencia) y se alarga en una eternidad mínima conforme transcurre ("cuanto es más hondo el tiempo que lo colma"). La antítesis "eterno mínimo" es explicable pues se trata de un solo minuto que se colma, digamos segundo a segundo —valga la explicación prosaica de la proporción minuto-segundo.

Pero además de decir que dios es tiempo, menciona también el momento en que su espíritu ha tomado conciencia de la existencia de dios:

"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."

Los tres escenarios irrelevantes sugieren situaciones en las que el tiempo transcurre morosamente para la conciencia, y el minuto del espíritu del poeta es cóncavo pues en él cabe todo lo que sucede en la segunda sección (en cuanto a tiempo se refiere) y no termina sino

con el poema, cuando Gorostiza, con ojos insomnes se enfrenta a la muerte —"putilla del rubor helado". Tenemos también que el presente atemporal de la conciencia del poeta está subordinado al tiempo que asignará a la creación-destrucción, pues el suyo es un minuto al azar, cualquiera, que "ocurre sencillamente".

Después de situar su reflexión en el tiempo vuelve a la relación que guardan dios y el hombre, apegándose al simbolismo que les ha atribuido, y en esta relación da prioridad a la noción de tiempo sobre la de espacio:

"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,"

Vemos que el agua madura en el vaso, y esta maduración se da en el minuto que significa dios, en el tiempo (minuto) y no en el espacio (lecho), pues dios es

" un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros."

La enunciación es aquí bastante explícita pues Gorostiza dice que dios es "un vaso de tiempo", y además que nos hace semejantes a él, o sea, nos hace tiempo. Esto podría ser interpretado platónicamente si comparamos el tiempo que es dios con la eternidad, y el tiempo entregado al hombre ("máscara grandiosa") con el tiempo degradado que transcurre y es sólo reflejo de la eternidad ideal.

Al final de esta primera sección la reflexión del poeta a cerca de la relación dios-hombre ha llegado a tal grado que incluso empieza a imaginar la creación, o mejor dicho, su creación, pues afirma que lo único que ocurre es la luz que permite mirar a dios y lo que detrás de él se esconde en el instante de la creación. Esto último po-

dría hacer pensar que el instante de la creación es el primer instante del tiempo —siguiendo a san Agustín—, pero como veremos en el comentario de la segunda sección, es sólo el primer instante de una creación que se ha derivado de un número infinito de creaciones anteriores.

Además de que no hay dinamismo en lo que cuenta la primera parte, pues por tratarse de una reflexión del espíritu se sitúa en un plano atemporal, en lo que se refiere al discurso poético podemos decir que es muy lento —en consonancia con el estatismo de acciones que significa el discurrir de la conciencia. Tal lentitud del discurso poético se nota por ejemplo en las enumeraciones de fragmentos que se rigen por un solo antecedente, por ejemplo, "que oculta mi conciencia derramada, mis alas rotas en esquirlas de aire, mi torpe andar a tientas por el lodo" (el subrayado es mío); otra enumeración más extensa aún, y que retarda más el fluir del discurso, la encontramos cuando se refiere al "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 la conciencia / agua fofa, mordiente, que se tira, / ay, incapaz de cohesión al suelo: / en donde el brusco andar de la criatura / amortigua su enojo..." (el subrayado es mío). Otra manera de dar lentitud al discurso es el uso de acotaciones explicativas escritas entre guiones, las cuales en esta sección abundan, por ejemplo: "—peces del aire aljísimo—"; "—en el terco repaso de la acera, / en el bar entre dos amargas copas / o en las cumbres peladas del insomnio—"; "—nunca aprehendidas, / siempre nuestras—", etc. Y así como al final de esta sección primera la reflexión da paso a la creación, también en ese momento del poema el discurso se hace más rápido (desde "pero en las zonas ínfimas del ojo") mediante acotaciones más cortas y el uso de un lenguaje y una organización de éste que producen una lectura más fluida.

La segunda sección comprende todas las acciones que están incluidas entre la creación y la destrucción del universo. La sección anterior termina con la imagen de un dios que se "empeña en el tortuoso afán del universo". Luego de esto la voz del poeta invita al hermano Francisco a que contemple la creación y entonces empieza el transcurrir del tiempo, que en primera instancia es sucesivo. Esta sucesión se origina cuando dios "se pone a soñar a pleno sol", y su sueño da como resultado el mundo creado. Aquí, como en la explicación de san Agustín, lo primero que dios crea (sueña) es el tiempo, pero a diferencia de la explicación cristiana en esta parte del poema no crea el primer minuto sino un tiempo que desde que nace es ya antiguo y contiene al porvenir:

"y sueña los pretéritos de moho,
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana,"

Al tiempo sigue la creación del universo: mundos, vegetales, brisa, luna, mares y la vida animada ("el tiro prodigioso de la carne"). Es en este momento cuando se sugiere por primera vez un transcurrir del tiempo de manera cíclica, pues el ritmo de la creación es:

"¡planta-semilla-planta!
¡planta-semilla-planta!"

Esta sucesión sólo se detiene un instante en el que dios observa su creación con una mirada inmóvil, para después volver a la enumeración de actos divinos.

Una vez que dios ha terminado su creación planea su descanso, y es entonces que se descubre condenado a crear eternamente, y es entonces también que descubrimos que la creación que hemos presenciado es sólo una más dentro de muchas. Se hace evidente la sucesión de ciclos creación-destrucción cuando leemos:

"Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
la sola marcha en círculo, sin ojos;"

(el subrayado es mío)

Y estos círculos no se dan en el espacio sino en el tiempo; por lo tanto la sucesión mencionada arriba no fue nunca una línea recta sino —ahora lo comprobamos— sólo un fragmento de la línea curva que se hace evidente al "ampliar la toma" del paisaje descrito. Una prueba de la creación que se repite la encontramos cuando Gorostiza dice:

"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
(...)
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,"

(el subrayado no es mío)

La creación se ha desdoblado como un juego de espejos en el que las diferentes imágenes se obtienen cada vez más difusas, más degradadas; así aquí, donde se ha dicho que la creación es un sueño, pues si dios sueña que su sueño se repite, es dios que sueña que su creación se repite, y dentro de un sueño otro, y otro hasta el infinito.

Es en este movimiento vertiginoso donde aparece la inteligencia, la cual es totalmente atemporal y se encuentra "en la cumbre de un tiempo paralítico". Se puede interpretar como la eternidad platónica pues al ser su tiempo paralítico no acepta las nociones de pasado y futuro (ver pág.57, cita núm. 6). Además en ella no sólo no corre el tiempo sino que incluso el paso y velocidad de éste dependen del grado de deleite de la inteligencia:

"hermético sistema de eslabones
que apenas se apresura o se retarda
según la intensidad de su deleite;"

El sentido de ritmo circular sólo lo adopta la inteligencia cuando se relaciona con dios, pues la discordia de ambos provoca movimientos cíclicos tales como "vida y muerte inconciliables", las cuales se siguen "una a otra como el día y la noche".

Como ya mencionamos en la explicación del poema, la unidad que forman dios y la inteligencia se rompe, dando como resultado la destrucción de dios y de sus acciones inconscientes. Al romperse esta unidad el esquema circular del tiempo también se altera, de tal manera que Gorostiza pasa de la idea del tiempo circular a la de la línea recta, y lo que sucede en esta nueva modalidad cronológica será de una duración bastante breve, por lo cual el poeta echa mano de la simultaneidad, para poder contar un mayor número de aspectos de la destrucción.

Los primeros sucesos simultáneos que ocurren son los que provocan el desenlace funesto; por un lado tenemos al agua que toma conciencia de sí y de su relación con el vaso, y por el otro a dios que descubre su alma —que como ya dijimos es una llaga que debe a la inteligencia— y se liquida. Todo es bastante repentino, por ejemplo en el caso del agua:

"El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso"

Los objetos del mundo ingresan en la conciencia del hombre sólo para durar en ella unos segundos, pues la muerte es prematura. Dios por su parte se unió al agua —"el vaso de agua es el momento justo"— y este primer acto consciente de su parte rompe, como hemos dicho, su unidad con la inteligencia y el esquema de temporalidad circular, de tal forma que paradójicamente el primer acto consciente de dios lo llevará a la muerte, lo cual más que paradójico es lógico si recordamos que a lo largo del poema a dios se le caracteriza como pueril y dueño de un nimio saber:

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

Por otro lado, un instante antes de que dios se liquidara había nacido la forma con su imperio de formas menores, pero a causa de la humanización divina el gozo se le va al pozo ya que apenas empezaba a existir —"apenas cuaja su dibujo estricto"— y fue alcanzada por la muerte prematura —"y ya es un jardín de huellas fósiles"—, envejeciendo —"recién nacida"— "a grandes siglos". Esto produce la destrucción definitiva, que sucederá, toda ella, en un instante, el cual se inicia cuando los garfios que están dando muerte a la forma

" abren hueco por fin a aquel minuto
—¡miradlo en la lenteja del reloj,
neto, puntual, exacto,
correrse un eslabón cada minuto!—"

La existencia de unos minutos dentro de otros no se debe a un error por parte del poeta pues el primero que se menciona en estos versos es El minuto, que corresponde al tiempo absoluto de la inteligencia, y dentro de él se dará la sucesión de minutos breves del tiempo de las cosas creadas.

Tenemos entoces que hacia el final de esta segunda sección (lo que corresponde a la novena parte original) se dará en un solo instante la muerte de todo lo formado, la cual tiene el sentido de una espiral involutiva; Gorostiza presentará esta muerte en el siguiente orden: arte, hombre, animales, vegetales, minerales, dios. Como dijimos arriba la única manera como se puede dar la destrucción de todos ellos es simultánea, y tal simultaneidad la expresa Gorostiza al situar toda esa destrucción entre dos imágenes idénticas que sugieren un solo momento:

"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 hacia el final dice nuevamente:

"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."

Lo único que llega al borde final del tiempo es dios, quien al encontrarse "donde nada ni nadie, nunca, está muriendo", ahoga al fin "su palabra sangrienta". Esta última alusión al tiempo se sitúa ya en los dominios de la inteligencia, pues sólo en ella, ente atemporal, puede ser que nunca nadie esté muriendo.

En esta segunda sección el tiempo del discurso no guarda uniformidad. Empieza siendo fluido debido a la sucesión de elementos creados que se mencionan; luego se vuelve vertiginoso, precisamente en el momento que dios se nos presenta condenado a crear. Esta velocidad del discurso en gran medida se debe al lenguaje utilizado —"el ritmo es su norma", "marcha en círculo", "perecer enérgico", "arrasan sin cesar", etc.— y a las imágenes que con él se describen. Al aparecer la inteligencia el discurso se vuelve nuevamente mesurado, primero porque la reflexión del poeta se hace presente al explicar las características del nuevo elemento de su obra, y en segundo lugar porque la inteligencia a lo largo del poema lleva consigo una idea de lentitud temporal o bien de estatismo —"tiempo paralítico". Luego de esto el discurso vuelve a hacerse fluido y cada vez más rápido, por ejemplo al referirse a la forma que "apenas cuaja... y ya es un jardín de huellas fósiles" (el subrayado es mío); la velocidad del discurso se incrementa tanto que al final vuelve a ser vertiginosa: "al animal, la planta / a la planta, la piedra, etc.

La última sección del poema vuelve a situarse fuera de la historia que comprende la cosmogonía y el caos. En ella Gorostiza recobra el tono reflexivo para dar su conclusión hedonista. Esto provoca nuevamente la sensación de circularidad, pues tenemos que el poema se origina con una reflexión de la conciencia, después se pasa a la historia que es producto de esta reflexión y se cierra el ciclo con otro acto de la conciencia del poeta. Otro dato que nos sugiere este ciclo externo de poema es que uno de los escenarios irrelevantes que menciona como posibles para intuir la esencia de dios es "las cumbres pedradas del insomnio", y el poema termina con el acoso de la putilla del rubor helado en los ojos insomnes del poeta.

Podemos concluir diciendo que Gorostiza escogió la noción circular del tiempo para desarrollar su historia. Tan es así que en el momento que esta se sustituye por otra —la de la línea recta— lo hace para provocar la destrucción. El rigor en el tratamiento del tema llega a un extremo máximo pues Gorostiza construye el poema sugiriendo siempre ciclos temáticos que se retoman, por ejemplo retomando un verso o una idea ya expresadas para iniciar una nueva sección o estrofa del poema.

Las metáforas con que se refiere al tiempo son todas de gran belleza ("edad amarga", "sed de hielo justo", "rosas petreas", "pre-téritos de moño", etc.); pero un recurso formal predomina, el uso de palabras antitéticas o, incluso, la construcción de enunciados antitéticos. Algunas de las antítesis usadas son: "muerte niña", "eterno mínimo", "estéril repetirse inédito", "tiempo paralítico", "senil recién nacida", "mínimo perpetuo instante", etc. La uniformidad del recurso podría hacer pensar en pobreza de imaginación por parte de José Gorostiza, pero creo, sin temor de hacer abuso de la argumenta-

ción, que es una muestra más del rigor que Gorostiza impuso a su trabajo poético, pues la repetición del recurso con tanta frecuencia y en función de un mismo elemento, en este caso el tiempo, no puede ser producto de la falta de recursos, y menos aún puede deberse a la casualidad.

El lenguaje en Muerte sin fin

La palabra silenciada

Todo poema se inscribe en un uso particular del lenguaje, parte de éste para adquirir un significado. Esta afirmación, por evidente, suele pasarse por alto. Sin embargo algunas veces cobra una significación distinta pues existen obras —y éste es el caso de Muerte sin fin— que no sólo utilizan el lenguaje como un instrumento de significación, sino que además lo toman como elemento del contenido al reflexionar sobre la esencia que el poeta le atribuye.

Si, como hemos mencionado, el tiempo y su transcurso ha sido una de las preocupaciones más constantes del pensamiento humano, en el caso del lenguaje tenemos otro problema que desde la antigüedad remota ha ocupado el pensamiento de ciertos individuos en las distintas sociedades. En la India, y desde el siglo IV a.d. C., existieron reflexiones de carácter lingüístico, por ejemplo, el Astadllavi de Panini, donde se encuentran cuatro mil aforismos (sutras) sobre la lengua brahmánica. En occidente el origen de los estudios lingüísticos se encuentra entre los griegos, quienes ya desde el inicio del pensamiento lingüístico empezaron a reflexionar sobre la relación existente entre la realidad y las palabras utilizadas para representarla, problema que aún en nuestros días ocupa uno de los lugares más importantes en la filosofía del lenguaje. Maurice Beuchot dice, por ejemplo, que "la arbitrariedad reglamentada de la palabra fue puesta de relieve por Parménides"¹. Sin embargo, el primer estudio importante sobre el lenguaje lo hizo Platón en su diálogo Cratilo o del lenguaje. El tema central del Cratilo es la relación que guardan

1. M. Beuchot, "La filosofía del lenguaje entre los griegos", en Tesis, núm. 9, p. 47

los objetos y las palabras. Por un lado Cratilo propone que "cada cosa tiene un nombre que le es naturalmente propio"²; mientras que Hermógenes dice: "no puedo creer que los nombres no tengan otra propiedad que la que deben a la convención y consentimiento de los hombres"³. La primera conclusión a que llega Platón es que "hay nombres que son naturales a las cosas, y que no es dado a todo el mundo ser artífice de nombres, y que sólo es competente el que sabe qué nombre es naturalmente propio a cada cosa, y acierta a reproducir la idea mediante las letras y las sílabas"⁴. Finalmente propone que el lenguaje siempre estará subordinado a la realidad, y que el conocimiento que de ésta obtengamos siempre será más efectivo —"Lo importante es reconocer que no es en los nombres, sino en las cosas mismas, donde es preciso buscar y estudiar las cosas"⁵.

Este problema ha llegado hasta nuestros días y sigue siendo, como hemos dicho, central en el pensamiento lingüístico, e incluso tal relación —entre lo que ahora se llama significados y significantes— ha llegado a ocupar al pensamiento filosófico, donde se ha abierto un nuevo campo denominado filosofía del lenguaje, y se ha propuesto incluso que "el lenguaje es el último y el más profundo problema del pensamiento filosófico"⁶. En síntesis, se puede hablar de una corriente de pensadores que subordinan la significación del lenguaje al conocimiento de la realidad.

Sin embargo muchos otros creen que tal relación es débil o nula; así, se ha llegado a proponer un divorcio entre realidad y lenguaje, teoría que Borges resume de la siguiente manera: "Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra co-

2. Platón, Diálogos, p. 249

3. Ibid, p. 249

4. Ibid, p. 255

5. Ibid, p. 293

6. Wilbur Marshall Urban, Lenguaje y realidad, p. 13

sa"7. Esta última teoría generalmente ha sido aceptada por los poetas, quienes pretenden establecer que la obra literaria, y la poesía en particular, es capaz de generar realidades nuevas. En los poetas que esto opinan la preocupación por los problemas del lenguaje suele ser fundamental, pues, como ha dicho Roland Barthes, "el lenguaje es la materia misma de la literatura"⁸, y sobre todo de la literatura tal y como la pensamos en nuestros días, como escritura, porque escribir no sólo es valerse de las palabras, sino reflexionar sobre ellas para darles una significación especial, sobre todo en la poesía, de la cual ya hemos dicho que utiliza al máximo los recursos de la lengua al pretender llegar a la precisión última de las palabras. Por ello, aunque la poesía se vale del lenguaje, no usa el lenguaje comunicante de uso cotidiano, sino que marca diferencias; Jorge Guillén, de una manera simple y con gran acierto, marcó la distinción al decir que "poema es lenguaje. No nos convencería esta proposición al revés. Si el valor estético es inherente a todo lenguaje, no siempre el lenguaje se organiza como poema"⁹.

A pesar de todo lo anterior, una cosa sí es clara, que el lenguaje poético es otro lenguaje, que en primera instancia ha partido del que todos hablamos, pero ha llegado a una manera de significación distinta, por lo que podemos decir que "la poesía inaugura una nueva manera de hablar"¹⁰.

En el capítulo anterior indicamos que el tiempo y su esencia ha sido muchas veces motivo de reflexión por los poetas; en este capítulo, y tomando en cuenta lo anterior, podemos deducir que el lenguaje es también un tema central en la poesía, y quizá lo sea en mayor medida

7. J.L. Borges, Siete noches, p. 102

8. R. Barthes, Crítica y verdad, p. 39

9. Jorge Guillén, Lenguaje y poesía, p. 7

10. Eduardo Nicol, "El origen sonoro del hombre", Rev. Universidad, núm. 29, p. 34

que el tiempo, pues a partir de una suposición elemental hemos visto cómo el poema se construye con lenguaje, llegando incluso a sugerir lenguajes y formas de significación diferentes a las de la lengua práctica. Por otro lado, la preocupación por el tiempo refleja el interés de los escritores por los problemas esenciales del hombre, pero las reflexiones sobre el lenguaje cobran una mayor importancia pues además de ser éste también un problema fundamental del hombre, hace evidente la preocupación de los poetas por distinguir la herramienta con que crean sus obras, de otra muy similar, que usamos todos en la comunicación diaria. Esta diferenciación no se reduce al trabajo formal únicamente, no radica sólo en las maneras que utiliza el poeta para conformar poemas a partir de palabras, sino que inclusive, y en no pocas ocasiones, los temas de la poesía se refieren a problemas de la lengua; éste es, como mencionamos antes, el caso de la poesía de José Gorostiza, quien aun al pretender definir la poesía daba gran prioridad al manejo de las palabras: "La poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias"¹¹. Las esencias a las que Gorostiza hace referencia serían los diversos temas que puede tocar la poesía, pero lo que no se presta a la diversidad es el lenguaje, la palabra, que gana cuanto más transparente sea. Esta transparencia se interpreta además como transparencia de significado, idea que, sobre todo desde principios de nuestro siglo, ha sido adoptada por un gran número de poetas, llegando a proponer la existencia de un verso blanco, de una poesía pura, que llega incluso a desterrar de sí cualquier tipo de significación lógica. Este concepto de la poesía y del lenguaje poético ha sido propuesto por escritores como Mallarmé y Valéry;

11. José Gorostiza, Notas sobre poesía, ob. cit., p. 10

en Hispanoamérica, además del caso de José Gorostiza, sobresalen en el tratamiento de estos problemas las obras de Vicente Huidobro y la de Jorge Luis Borges.

El caso de Huidobro es quizá el más estudiado de estos tres últimos, pues él explícitamente propuso la capacidad del lenguaje como creador de nuevas realidades, proposiciones que dieron como resultado la aparición de la corriente creacionista. No volveremos a hablar aquí de lo que tantas veces se ha dicho sobre la obra de Huidobro (rechazo de la realidad, explicaciones sociológicas, préstamos con otros movimientos de vanguardia, situación histórica de la entreguerra, etc.), sólo tomaremos algunos ejemplos de su poema Altazor. En esta obra Huidobro propone un viaje en paracaídas hacia un mundo distinto, que se rige con una lógica también distinta, para lo cual pretende abandonar el mundo "antiguo" y con él sus mitos, sus maneras de conocerlo, y el lenguaje que hasta entonces sólo había estado subordinado a la realidad del mundo. La huida culmina en la expresión de sonidos inarticulados, vacíos de concepto o, en otro sentido, que tienen a conceptos diferentes; pero antes de llegar a tal extremo va anunciando la degradación de este lenguaje servil que se contenta con reproducir una realidad anterior, papel que desde el prefacio —al encontrar a dios— anuncia como equivocado: "Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar [...] A ella, ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol puramente acuático y acariciador"¹². Más adelante, en el canto I, propone una vuelta al silencio: "Volvamos al silencio / al silencio de las palabras que vienen del silencio"¹³. En estos versos citados se notan dos cosas importantes, por un lado se le atribuye una característica, en apariencia antitética, a las palabras, el silencio, quizá debido a la pretendida comunicación que se realiza me-

12. Vicente Huidobro, Altazor, p. 11

13, Ibid., p. 38

dante la palabra, comunicación que se suónfa se estaba perdiendo; por el otro lado tenemos el silencio como el lugar de donde surgieron las palabras y al que han de volver, idea que versos más adelante se repite: "Yo hablo en nombre de un astro por nadie conocido / hablo en una lengua mojada en mares no conocidos"¹⁴.

De esta manera Auidobro se va abriendo paso y logra alterar la lógica del lenguaje y sus estructuras —semánticas, sintácticas o morfológicas—, por lo que se llega al punto en que el poema se entiende sólo si antes el lector decide tomarse unas vacaciones de la realidad.

En la obra de Borges también hay una preocupación manifiesta por los problemas del lenguaje, aunque a diferencia de Auidobro, en la de Borges no adquiere la gradación de postura ideológica. Lo que sí es constante en la obra borgiana es la asimilación del lenguaje con la capacidad de crear. Textos significativos a este respecto hay varios, por ejemplo el poema "El Golem"¹⁵, en el cual Borges parte de una suposición falsa (aunque es evidente que el problema de la verdad o verificabilidad de lo que el texto dice no es uno de los más importantes) al aceptar la idea de Cratilo —del Diálogo de Platón que citamos arriba— de que "el nombre es arquetipo de la cosa"; a esta idea le agrega la de la tradición cabalística y afirma entonces que dios creó el universo y la vida al pronunciar un "secreto nombre". En el poema aparece un rabino —Judá León—, quien "se dio a permutaciones de letras y a complejas variaciones"; resultado de este trabajo mecánico —arduo, pero a fin de cuentas mecánico— fue el hallazgo de "El Nombre que es la clave". Así pudo crear un simulacro de hombre —el Golem de la tradición judáica—. Lo importante del texto viene después, ya que no sólo era necesario encontrar el nombre, sino articularlo adecuadamente. Este solo error llevó al rabino a arrepen-

14. *Ibid.*, p. 41

15. J.L. Borges, Nueva antología personal, p. 33

tirse de su acto creador pues su "penoso hijo" era sólo un simulacro —más una cosa que un perro— debido a que "nunca aprendió a hablar el aprendiz de hombre".

Se pueden concluir dos cosas a partir de este texto: primero, que el hombre es hombre sólo en la medida que posee el lenguaje; y en segundo lugar que el lenguaje posee un potencial creativo si se usa adecuadamente, pues de lo contrario conduce al error. Un hombre similar a este Golem es el creado en muerte sin fin, aunque con otros matices, como veremos más adelante.

En la obra de Borges hay otro personaje paralelo a Judá León, que "descubre" la capacidad creativa del lenguaje, es Tzinacán, del ensayo La escritura del Dios¹⁶, el cual también piensa que Dios debió dejar cifrado un mensaje redentor al hacer el mundo: "Éste (Dios), previendo que en el fin de los tiempos ocurrirían muchas desventuras y ruinas, escribió el primer día de la Creación una sentencia mágica, apta para conjurar esos males". Tzinacán también se pregunta por "el nombre que es la clave", por la palabra divina que se pronuncia y produce universos. Finalmente la encuentra inscrita en la piel del jaguar —"es una fórmula de catorce palabras casuales (que parecen casuales) y me bastaría decirla para ser todopoderoso".

Los dos textos citados, sin ser los únicos, quizá son de los más significativos con respecto al problema del lenguaje, problema que vuelve a estar presente, no con tanta claridad, pero sí con el mismo tono reflexivo, en textos como "El inmortal", "El Aleph", "Tema del traidor y del héroe", etc.

En el caso de José Gorostiza los problemas del lenguaje se encuentran presentes en su poesía y en su prosa, y de esta última sobre todo en sus Notas sobre poesía. Así, a lo largo de su obra encontramos

16. ibid., p. 258

enunciados ciertos aspectos del lenguaje, en los cuales el rigor vuelve a estar presente en las ideas planteadas. Podemos decir que su teoría poética corresponde cabalmente a su trabajo poético, o como dijera Ramón Xirau, "Cuando en sus prosas, José Gorostiza escribe sobre poesía, piensa, sin duda, en su poesía"¹⁷. En esta relación no es tan importante saber si la teoría poética precedió a la poesía, o si sucedió al contrario; lo importante, como acabamos de mencionar, es la responsabilidad del poeta que pretende dar coherencia interna a la totalidad de su obra.

En sus Notas sobre poesía Gorostiza señala ya una separación entre el lenguaje poético y el lenguaje pensado como instrumento necesario para la comunicación: "La palabra es, con todo, terreno propio de la poesía e instrumento necesario para su cabal expresión. Desearía saber, si alguien pudiese explicármelo, [...] el cómo se consume el paso de la poesía a la palabra, ya que ésta, prisionera de las denotaciones que el uso general le acuña, no parece poder facilitar el medio más apto para una operación tan delicada"¹⁸. Esta separación la lleva al extremo, aunque gradualmente, en su poesía, pues como veremos, en el "Preludio" del libro del poema frustrado presenta una palabra exacta en cuanto que está desnuda de significado, ésta es la palabra poética; y después, en muerte sin fin propone incluso un lenguaje que sólo existe potencialmente pues nunca llega a la realización, nunca se emite. Ahora, si el lenguaje poético es distinto, los objetos creados con éste serán también distintos a los de la realidad, significarán una realidad nueva; Gorostiza dice al respecto: "Cuando pensamos en la poesía como revelación de belleza no se dificulta concluir, a poco de que se profundice en las ideas, que así es ciertamente; sólo que la belleza manifestada por la poesía no la toma ésta del mundo exterior, como prestada, no es la belleza natural

17. Ramón Xirau, "muerte sin fin o del poema objeto", en José Gorostiza, Testimonios del Fondo, p. 46

18. J. Gorostiza, "Notas sobre poesía", ob. cit. p. 10

sino la belleza artificial, poética, que la poesía presta transitoriamente, para sus propios fines, a la rosa y la nube"¹⁹.

La distinción entre estas dos realidades suele no ser percibida por la mayoría de los lectores, al grado que si la realidad poética se aleja mucho de lo que llamamos 'realidad', algunos juicios pueden menospreciar el valor de estas poesías, acusándolas de herméticas, oscurantistas, de que 'no dicen nada', etc. Juicios semejantes es muy común que se atribuyan a la poesía barroca —Las soledades, el Primer sueño, etc.—, y sobre todo a la poesía que surge con los movimientos de vanguardia, ya hemos mencionado el caso de Altazor, y por caminos semejantes andan poemas como Canto a un dios mineral, Limbo del varado, Piedra del sol, etc., y suerte sin fin. Quizá esto se deba a que los lectores gustan más de una poesía al servicio de 'su' realidad particular (como ya lo comentamos en la advertencia preliminar a la interpretación del poema). Gorostiza excusa estas actitudes pues piensa que la poesía es un arte que sólo producen y aprecian pequeños círculos: "La poesía, como por lo demás todas las disciplinas artísticas o científicas de nuestro tiempo pasa a ser objeto de los afanes de una minoría [...] nada de anormal encontramos en esto; pero en el caso de la poesía sucede que su vehículo, el lenguaje, es también el instrumento corriente de la comunicación entre los hombres, y mientras cualquier persona estaría dispuesta a reconocer que no pinta, le sería difícil admitir o siquiera pensar (si puede hacerlo) que no habla. [...] Cuando se les coloca frente a una obra maestra de la poesía —si no la entienden— sienten su propia deficiencia como un insulto personal del autor. ¡Superchería! ¿Cómo se puede engañarlos, a ellos, con palabras?"²⁰.

Pero el problema no acaba ahí para Gorostiza, pues el descubrir ciertas particularidades de la poesía, del lenguaje poético, no es el final sino el inicio de toda otra serie de reflexiones lingüísticas.

19. Ibid., p. 21

20. Ibid., p. 13

que se darán ahora en su poesía, y si los lectores, a los que hace referencia en la cita anterior, se sienten insultados al no comprender un poema, el problema se agrava cuando la obra poética, además de ser problemática para la comprensión, llega al extremo de reflexionar sobre su propio material de trabajo, porque, como dice con razón Roland Barthes, "lo que no se tolera es que el lenguaje pueda hablar del lenguaje"²¹

En la poesía de José Gorostiza las reflexiones explícitas sobre el lenguaje aparecen a partir del conjunto de poemas titulado Del poema frustrado, y culminan en muerte sin fin. Sin embargo ciertos rasgos de esta reflexión se encuentran ya en algunos poemas de Canciones para cantar en las barcas. En este sentido, al igual que en lo que se refiere al problema del tiempo, podemos notar que los temas fundamentales de la obra de Gorostiza se van desarrollando gradual y progresivamente, hasta alcanzar el sentido de tesis poéticas en Muerte sin fin.

En Canciones para cantar en las barcas todos los temas que ahí se desarrollan se inscriben en un ámbito casi totalmente desierto de sonidos, e inclusive, cuando se hace alusión a ellos es mediante referencias al silencio y no al sonido. Es el caso de poemas como "Una pobre conciencia", "La casa del silencio", "El enfermo", "Nocturno" —el segundo de los dos nocturnos que aparecen en este libro— y "Otoño". Vamos a citar algunos versos; por ejemplo en "Una pobre conciencia", "El anciano dormita... / es tan triste la tarde para ver / un reloj descompuesto, y la infinita / crueldad de un calendario con la fecha de ayer. / Y silencio, un silencio propicio / para rememorar". La sensación de silencio está muy acorde con la inmovilidad temporal que marcamos en el capítulo anterior respecto a estos poemas,

21. Roland Barthes, ob. cit., p. 13

en estos ambientes, inmóviles y silenciosos, el alma puede inclusive sentir crueldad en un calendario, o recordar "una antigua conseja familiar". Y el silencio no sólo llena el espíritu del hombre, sino que además llega a permear la naturaleza, como en el "Nocturno", donde "el silencio por nadie se quebranta, / y nadie lo deplora. / Sólo se canta / la ouesta del sol, desde la aurora". Sin embargo, si el silencio está presente en estos poemas es sólo como parte del ambiente poético, existe como existen las barcas, las olas o las redes, pero no es un tema todavía de reflexión profunda y detenida. Esto sucede sólo con la aparición del "Preludio".

En el "Preludio" encontramos como tema central a la palabra, la cual, si la confrontáramos con un esquema lógico de lo real diríamos que está definida antitéticamente, pues es una palabra exacta en cuanto que es muda e incommunicante. Sin embargo esta idea responde a otra paralela que Gorostiza plantea en sus notas sobre poesía: "La poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice sino lo que calla"²². Si no fuera porque esta declaración se mantiene con coherencia y rigor a lo largo de su obra, podríamos suponer que Gorostiza ha hecho un juego de palabras vacío, ya que, visto parcialmente, este comentario podría resultar contradictorio; primero porque se supone que son las palabras las que acceden al nivel poético y no al contrario, como él declara al inicio de la cita, y segundo porque se supone también que las palabras dicen algo en la poesía y no que lo callen, como él afirma.

El "Preludio" implica entonces una concepción de invalidez idiomática, si por validez idiomática se entiende lo que dice Wilbur Marshall Urban: "El tema de la validez idiomática es el de la filosofía del lenguaje [...] La validez idiomática se refiere al problema de la valoración del lenguaje como portador de sentido, como medio

22. Gorostiza, Notas sobre poesía, ob. cit. p. 10

de comunicación y como signo o símbolo de la realidad" (el subrayado es mío)²³. Como veremos ahora, ninguna de estas tres condiciones se cumple en el "Preludio", pues Gorostiza no pretende hablar del lenguaje en general sino sólo del lenguaje poético, en el cual se desarrolla "esa palabra" que ocupa todo el poema; y esta separación de los dos lenguajes la marca él mismo al referirse en dos ocasiones al lenguaje común, en el cual no tiene cabida el lenguaje poético. La primera referencia la encontramos al inicio del poema: "Esa palabra que jamás asoma / a tu idioma cantado de preguntas" (el subrayado es mío); en ella se marca tal exclusión. En la segunda referencia el enunciado rebasa lo dicho en la anterior, pues además esta palabra, la poética, Gorostiza la concibe como la creadora del lenguaje común: "mira que, noche a noche, decantada / en el filtro de un áspero silencio, / quedóse a tanto enmudecer desnuda, / hiriente e inequívoca/[...] para gestar este lenguaje nuestro" (el subrayado es mío). Por lo tanto, a la palabra poética se le concede capacidad creativa, que hace pensar en la palabra divina del cristianismo celebrada por san Juan en su Evangelio, y sugiere una imagen similar a la de dios meditando noche a noche en su creación. Esta idea se reafirma versos después cuando el poeta pregunta: "¿Quién, si ella no, / pudo fraguar este universo insigne / que nace como un héroe en tu boca?" En estos versos la cercanía con la referencia bíblica es tanta que podría pensarse que el "Preludio" está dedicado a hablar precisamente del verbo divino, sin embargo hay algunos elementos que demuestran que no es así: uno es la teoría poética de Gorostiza, que, como ya hemos visto, le da esa característica de autismo a la palabra poética; otro elemento reside en la concepción de Gorostiza que ve al poema como una creación nueva —aquí el paralelismo se estrecha, pero no llega a confundirse—; y la última es que, como veremos en muerte sin fin, el dios pensado por Gorostiza no llega a las alturas de poseer un lenguaje creador, y esto sí es definitivo si tomamos en cuenta la coherencia

23. Wilbur Marshall Urban, ob.cit., p. 29

y rigor con que Gorostiza va planeando su teoría poética del conocimiento.

Entonces, como ya dijimos, Gorostiza atribuye la capacidad de crear al lenguaje poético y esto lo ejemplifica en el mismo "Preludio" al referirse a la flora que puede crearse en un poema —nenúfares, lianas, líquenes, la palmera—, la cual, como él mismo se ha encargado de mostrar, es otra muy diferente a la que podemos observar en la realidad, donde los nenúfares no producen eco, ni las lianas tienen inocencia retórica, ni, en síntesis, la palmera es es maestra en deleites de artificio. Y a pesar del divorcio con la realidad la palabra poética está ahí, al alcance de la mano ("¡mírala, ay, tócala! ¡mírala ahora!"), lo cual es una invitación, y más aún una provocación que nos pone de frente a un lenguaje que incluso puede reproducir sentimientos ("esa que se cogela hasta la fiebre / cuando no, ensimismada, se calcina / en la brusca intemperie de una lágrima").

Al final el poeta resume la esencia de la palabra: "¡mírala, ausente toda de palabra, / sin voz, sin eco, sin idioma, exacta, / mírala como traza / en muros de cristal amores de agua!". Como dijimos hace un momento, resulta paradójico pensar en una palabra que adquiere exactitud en cuanto que pierde la voz, el eco y el idioma; pero esto se debe a que Gorostiza no pretende vaciar de significado la palabra, sino abrirla a todas las significaciones posibles, y llevarla al terreno en que, desatada de los lazos que le ha echado encima el uso común, pueda crear con ella "ulceras de plata" o bañar las "vocales ácidas en la espuma de las palomas sacrificadas"; y este terreno es precisamente el de las formas poéticas, a las cuales alude con la misma metáfora que en muerte sin fin: los "muros de cristal", aunque en muerte sin fin la forma no se reduce solamente a la poesía, sino que abarca todas las formas del universo.

Las similitudes y diferencias son comprensibles si pensamos en el "Preludio" como una preparación del poeta para llegar a muerte sin fin, hecho que el mismo Gorostiza afirmó en una entrevista al res-

ponder a la pregunta de por qué el título del poema frustrado: "Se debe a que [...] andaba en busca de muerte sin fin. Los intentos preliminares quedaron dispersos y sentí que no podía agruparlos sino bajo el signo de la frustración"²⁴.

La gran paradoja de la palabra silenciada alcanza su máxima complejidad en muerte sin fin, poema en el que Gorostiza retoma todas las ideas que sobre el lenguaje ha explorado y las lleva al nivel de tesis poéticas, al proponer que todo debe volver a la nada, a los "mudos letargos vegetales", en los que sólo la inteligencia pura habita, pues ha logrado por fin desterrar el lenguaje. Sergio Fernández también dice que "la meta de la destrucción, bien lo dice el poema, es el "primer silencio tenebroso", puesto que sin idioma, los seres de la creación se entregan a un delirio, a un frenesí de muerte"²⁵. Sin embargo tal como está expresado el comentario de Sergio Fernández podría parecer que el lenguaje comunicante es importante, y que por ello, porque el idioma muere, la creación opta voluntariamente por destruirse. no es esto lo que sucede en el poema, sino que los seres son incapaces de pronunciar palabras y éste es sólo un elemento más que los lleva a la destrucción; y en ella sí cobra importancia total el silencio. La incapacidad de los seres ante el lenguaje articulado la podemos notar en los tres seres a los que en el poema podríamos atribuir la capacidad de hablar: dios, el hombre y la inteligencia; de estos los dos primeros se ven envueltos en un mutismo involuntario, no sólo no hablan, sino que no poseen la capacidad de hacerlo. El otro ser, la inteligencia, aparece muda voluntariamente. Por lo tanto, todo lo que en el poema ocurre se va a dar en un ambiente de silencioso, tanto la creación como el caos.

Donde la introducción que la voz del poeta hace (secciones I y II

24. Emmanuel Carballo, "José Gorostiza", siempre, 28 de julio de 1965 p.4
25. Sergio Fernández, homenajes, p. 186.

del poema) se muestra ya la contradicción de la teoría de la validez idiomática, pues Gorostiza, o la voz de quien plantea la primera reflexión, observa que dios es un ser que nos condena desde siempre a la incomunicación:

"Tal vez esta osquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso "

(el subrayado es mío)

Con esta metáfora nos muestra que dios no sólo estrecha al hombre sino que al mismo tiempo provoca la incomunicación y la soledad de esas islas que somos los hombres; cualquier cosa que se diga será entonces un monólogo vano. Un poco más adelante vuelve a referirse a esta incapacidad comunicativa. Recordemos antes que Wilbur Marshall Urban propone tres condiciones para que exista la validez idiomática (lenguaje como portador de sentido, como medio de comunicación y como signo o símbolo de la realidad). En los versos mencionados arriba, Gorostiza contradice la segunda de estas tres condiciones; en el siguiente caso alude a las otras dos. Esto sucede cuando el poeta le atribuye ciertas cualidades a dios, y entre ellas el tiempo, el cual es siempre nuevo pero a la vez siempre se está repitiendo estérilmente; para argumentar la esterilidad Gorostiza compara el tiempo con un lenguaje que ni comunica ni es símbolo de la realidad:

"Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tornar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
—nunca aprehendidas,
siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas."

Tenemos entonces que ya desde el inicio José Gorostiza está tratan-

do de negar el lenguaje, para llegar a ese silencio puro que al final será el ámbito de la inteligencia.

Veamos ahora sí con detenimiento cada uno de los tres seres que se presentan en el poema con una posible capacidad de hablar: dios, el hombre y la inteligencia.

Una vez que el poeta ha presentado a dios y le ha atribuido características, éste empieza a actuar, y lo primero que hace, como en la Biblia, es crear el universo. En el Génesis bíblico la palabra divina es importante pues es un sinónimo de creación. Dios dice, nombra algo, y esto cobra existencia. Son famosas a este respecto las palabras con que san Juan inicia su evangelio: "En el principio era el Verbo, y el Verbo estaba con Dios. Y el Verbo era Dios. El estaba en el principio con Dios. Todo fue hecho por él y sin Él nada se hizo. Cuanto ha sido hecho, en Él es vida, y la vida es la luz de los hombres"²⁶. Tenemos entonces que en la tradición bíblica para dios pronunciar es sinónimo de crear. Esta idea se encuentra también en el salmo 33 (6-9): "Por su palabra surgieron los cielos, / y por su aliento las estrellas. [...] pues Él habló y todo fue creado, / lo ordenó y las cosas existieron". Ya desde aquí la diferencia entre el dios bíblico y el del poema es grande, pues el dios de uerte sin fin no articula sonidos para crear sino que señala como prestidigitador:

"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
¡hop!
los apostrofa"

(el subrayado es mío)

Sus recursos son oscuros quizá porque en él no reside la luz de la inteligencia. Después, como ya hemos mencionado, crea al hombre y le proporciona la posibilidad de hablar:

26. Evangelio de san Juan, I, 1-5

"gobierna el crecimiento de las uñas
y en la raíz de la palabra esconde
el frondoso discurso de ancha copa
y el poema de diáfanas espigas."

Pero tal posibilidad es sólo potencial y además oculta, pues los discursos y los poemas no forman parte de un lenguaje discursivo sino que se encuentran escondidos en la raíz de la palabra. Ahora, si traducimos la significación de estos versos, siguiendo la comparación podríamos pensar que, como los vegetales, el lenguaje puede crecer y alcanzar un desarrollo "frondoso", pero esto no se cumple porque la inteligencia se niega a darle el soplo de gracia debido al rencor que existe entre ella y dios, rencor que produce sólo el ansia de destrucción de la inteligencia:

"¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio"

Estos versos pueden leerse de dos maneras, a cual más funesta para dios, porque, o bien la inteligencia lo consume todo, inclusive el silencio; o bien lo consume todo hasta llevarlo al silencio. Como vemos, cualquiera de las dos opciones desastrosa para la creación divina. De estas dos posibilidades de lectura que presentamos quizá la más correcta sea la segunda de ellas, pues en la inteligencia existe la voluntad de evitar que el sonido, y en particular la palabra, se instalen en el mundo. Esto se nota cuando encontramos a la inteligencia

"que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
retumbar el sonido del lenguaje
y no lo emite"

En esta imagen tenemos de una manera bastante clara a la inteligencia que quiere seguir consumiéndolo todo por la discordia existente entre ella y dios. Por ello la inteligencia

"reconcentra su silencio blanco

en la orilla letal de la palabra
y en la inminencia misma de la sangre."

En estos versos se sugiere que la palabra es un atributo del hombre vivo, pero a su vez la vida se presenta sólo como inminente, y la palabra, que puede ser letal para la inteligencia, pues significaría el triunfo de dios, le sirve a ésta para reconcentrar su silencio blanco. La significación de esta imagen es sorprendente pues no sólo la inteligencia defiende su silencio, sino que además es un silencio blanco, depurado totalmente de significados.

En la segunda mitad del poema, una vez que la inteligencia le ha tendido la trampa final a dios, el hombre cobra conciencia momentáneamente por arte de la poesía ("de estas limpias metáforas cruzadas") y entonces reclama su voz:

"Mas no le basta el ser un puro salmo,
un ardoroso incienso de sonido;
quiere, además, oírse."

Este es uno de los primeros actos gobernados por la voluntad del hombre cuando despierta, como Adán en el edén, quiere oír el lenguaje mudo que en él habita ya. Por su parte, dios cae en la trampa cuando descubre su soledad en un universo de objetos dormidos; entonces Górriz nos lo presenta como un

"incisivo clamor que la sordera
tenaz de los objetos amordaza"

Es entonces que dios descubre un alma dentro de sí ("una llaga tal vez que debe al fuego") y decide liquidarse, deformarse. Con ello, sin él poder prevenirlo, destruye su creación y se destruye a sí mismo, antes de que nada pudiera cobrar vida plena.

Luego de esto, en la sección IX se describe la muerte del hombre, y, como ya explicamos en la interpretación, dicha muerte se representa con la muerte del lenguaje que nunca pudo salir de la semilla. Sin embargo el hombre ya tenía conciencia y ésta le sirve por último para descubrir "en sus silencios", aún antes de hablar,

"que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido"

Esto es una paradoja, pues un lenguaje que nunca ha llegado a la realización es presentado muriendo exhausto de sentido, y otra paradoja es el hecho de que se le llame "lenguaje audaz del hombre". Así, presenciamos la muerte del hombre que solamente fue un objeto más de la creación, pues, como los trogloditas borgianos, carecía del comercio de la palabra. Wilbur Marshall Urban dice que "la vida meramente vivida no tiene sentido. Quizá pueda concebirse que somos capaces de aprehender o intuir directamente la vida, pero su sentido no puede aprehenderse ni expresarse sino en un lenguaje, sea cual fuere"²⁷. Ya en la interpretación del poema dijimos que al hombre se le distingue de los demás animales porque posee un lenguaje articulado, por medio del cual expresa su conocimiento del mundo, o bien crea otros mundos; pero en Muerte sin fin se le puede comparar con los demás seres creados, y si Gorostiza ha distinguido su muerte con una sección particular del poema lo hace para mostrar de una manera más patética la destrucción, y no porque quiera mostrar una diferencia entre hombres y animales que resida en el lenguaje.

Alí Chumacero supone que en algún momento del poema la palabra —sonora y comunicante— existió como tal en el "lenguaje" descrito en el poema: "Ya la audacia del lenguaje, que en un momento fue la probable defensa ante lo inevitable, se ahoga en la garganta"²⁸. Como hemos visto, ese momento al que se refiere nunca existió en el poema, salvo que se refiera a la palabra-raíz que dios depositó en el hombre.

A la muerte del hombre sigue la de los animales, los cuales vuelven "a sus mudos letargos vegetales", "hasta que su eco mismo se reinstala / en el primer silencio tenebroso"; todo vuelve a la nada y al silencio, quedando sólo dios. La descripción de la muerte de dios

27. W.M. Urban, ob. cit., p. 13

28. Alí Chumacero, Voz y poesía de José Gorostiza

es totalmente contraria a la tradición bíblica, no solamente por lo que significa que dios muera, sino también porque, como ya vimos, en la Biblia la palabra divina es creadora y en muerte sin fin produce destrucción:

"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."

Antes de la muerte de dios sólo quedaba una palabra sangrienta en el espacio, la cual prohibía la existencia del silencio absoluto, pero incluso la muerte que emana de la boca de dios ahoga esta palabra, dando lugar, finalmente, a la plenitud de la inteligencia que existe ya en un grado de abstracción máxima.

Podemos concluir que muerte sin fin es un poema que canta al silencio, y le canta con un lenguaje inequívoco²⁹, en cuanto que es lenguaje "sin voz, sin eco, sin idioma", exacto, y no proponemos esto solamente por el "silencio tenebroso" a que llega la destrucción, sino porque a lo largo de todo el poema el silencio permea las imágenes; por ejemplo la creación ocurre sin sonidos, salvo por la voz onomatopéyica —¡hop!— que representa la aparición de las cosas que están siendo creadas. Otro ejemplo lo tenemos cuando en la primera mitad observamos la relación dios-inteligencia, en la cual hasta las teticencias se callan, no por mala voluntad sino porque son indecibles. Todo este silencio responde al tono reflexivo del poema y sólo

29. No se entienda esto como una contradicción respecto a lo que dijimos al principio del trabajo. En este caso la palabra inequívoco no quiere decir que del poema sólo se pueda obtener una interpretación válida, pues eso, antes que nada, empobrecería al poema mismo. No, aquí tal palabra la utilizamos circunscribiéndola al contexto que la obra de Gorostiza ha creado detrás de ella, o sea en cuanto que es exacta porque tiende al silencio perfecto.

se rompe cuando se rompe también la reflexión, cuando el poeta llama a la muerte con insistencia para largarse "al diablo".

Con esto podemos comprobar, como anunciábamos al principio del presente capítulo, que la reflexión sobre el lenguaje es una de las preocupaciones fundamentales de Gorostiza, y que la lleva al nivel de la teorización filosófica en su poesía; ha explorado el problema y lo ha tratado a conciencia. Para llegar a su conclusión empezó por separar el lenguaje poético del lenguaje común, después propuso un lenguaje poético puro, incontaminado de referentes, y tal invalidez idiomática fue el último salto para proponer que la inteligencia pura, la que puede existir prescindiendo de la existencia de seres "inteligentes", existe sólo en el silencio absoluto. Y lo mismo que en los otros aspectos del poema, quien ha dirigido este trabajo es el rigor, que muestra la dedicación del poeta que no se permite salidas fáciles, sino que, al contrario, enfrenta los problemas, los busca la cara y los amolda a su gusto en la poesía.

Sin embargo, hasta ahora nos hemos referido al lenguaje sólo como elemento de contenido y olvidamos que Gorostiza se permite inclusive jugar con sus formas, y relacionarlas estrechamente con las ideas de su obra. Recordemos lo que dice acerca de la interacción de sustancias (como temas) y lenguaje: "la poesía, para mí, es una investigación de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias". Si como ha quedado dicho, la reflexión sobre el lenguaje en muerte sin fin forma parte del contenido, es una de esas esencias, tenemos entonces que se establece un juego en el que el lenguaje explora al lenguaje, lo transparenta hasta el silencio. De ahí la gran cantidad de reflexiones metapoéticas o metalingüísticas que contiene el poema; para terminar mencionaremos solamente dos fragmentos del poema que contienen reflexiones de este tipo.

Reflexión metapoética sería:

"Ya es, ella también, aunque por arte de estas limpias metáforas cruzadas, un encendido vaso de figuras.
El camino, la barda, los castaños, para durar el tiempo de una muerte gratuita y prematura, pero bella, ingresan por su impulso en el suplicio de la imagen propia y en medio del jardín, bajo las nubes, descarnada lección de poesía, instalan un infierno alucinante."

(el subrayado es mío)

Las metáforas cruzadas son la artimaña de que se vale el poeta para darle conciencia al hombre. Además le da conciencia en el paraíso (que como ya analizamos, está simbolizado por la poesía). Este arribar a la conciencia se da gradualmente, primero descubre las figuras que dios ha creado, y que en este paraíso pueden simbolizar las figuras poéticas; después describe algunos objetos particulares del edén, los cuales, a manera de una descarnada lección de poesía, "instalan un infierno alucinante". Esta última imagen nos recuerda un ensayo de Jorge Cuesta en el que dice que "sólo el diablo está detrás de la fascinación, que es la belleza".³⁰

Reflexión metalingüística sería:

"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."

Es significativo que en estos versos Gorostiza destaque de entre todas las formas de los objetos creados, las formas del lenguaje, las cuales ocupan un lugar privilegiado ante la forma absoluta; y es importante porque nuevamente surgen aquí relaciones que se mantienen como constantes, por ejemplo, que las reflexiones metalingüísticas y

³⁰ Jorge Cuesta, Poemas y ensayos, II, Ensayos I, p. 167.

metapoéticas no aparecen en el poema sino hasta que surge la forma como concepto abstracto, y es entonces el momento más adecuado para hablar de las formas lingüísticas en general, o poéticas en particular.

Conclusión

tenemos ahora una nueva lectura de Muerte sin fin que, como anunciamos al principio, no pretende ser total ni definitiva, sino sólo una más en la larga lista de trabajos que sobre el poema de Corostiza se han hecho. Este reconocimiento se justifica porque un poema no puede conocerse e interpretarse de una sola manera, y porque en el terreno de la crítica literaria no existen juicios más verdaderos que otros —salvo en el caso de que sean definitivamente erróneos o elementales—, pues si los comentarios se respaldan en los elementos teóricos necesarios, producirán siempre nuevas recreaciones del texto estudiado. Por esto hemos omitido en lo posible juicios en contra o a favor de algún comentario previo sobre el poema, pues éstos valdrán por sí mismos, por el edificio de su argumentación teórica, y no por discusiones que pongan en entre dicho o alaben a los demás trabajos.

En nuestro caso hemos planteado una nueva lectura de Muerte sin fin que tiene como columna vertebral el rigor y las correspondencias con que se alimenta el poema mismo; por ello hemos tratado de utilizar, también nosotros, el rigor como fundamento de nuestros comentarios, para no cometer el error de interpretar el poema verso por verso, asignándole explicaciones incoherentes en cuanto que pueden expresar las ideas que un verso o una metáfora sugieren, pero olvidan las relaciones internas y a veces ocultas que Corostiza ha creado.

El rigor lo hemos analizado en diferentes niveles, empezando por el más elemental, que sería la anécdota, y a partir de ella lo hemos explicado en el funcionamiento de las alegorías, imágenes o metáforas, llegando inclusive a descubrirlo en algunas figuras fijas del

lenguaje —antítesis, campos semánticos, etc. Finalmente hemos encontrado una estrecha relación entre el contenido y la forma del poema, relación que también obedece al rigor puesto en juego por Gorostiza. Por lo anterior creemos que no es descabellado proponer la existencia de una lógica poética que organiza y da sentido a las ideas y estructura del poema, lógica que nos permite el acceso a una nueva visión del mundo, y que confirma el presupuesto teórico del grupo de Contemporáneos, quienes, al decir de Gorostiza, creyeron en la literatura "como un ejercicio que implica rigurosas disciplinas intelectuales".

Por otra parte hemos visto cómo esta lógica nos lleva a un poema que, sin desterrar de sí el lirismo, lo sitúa en un terreno totalmente discursivo, debido al manejo que Gorostiza hace del tiempo y el lenguaje, pensados como elementos formales e incluso temáticos; por lo cual podemos hablar de Muerte sin fin como un poema narrativo que se inscribe en una antigua tradición de poemas extensos, los cuales han formado parte dentro del grupo de las obras más importantes de la literatura de todos los tiempos, por ejemplo la Divina comedia de Dante, las Soledades de Góngora, el Primer sueño de sor Juana; y en la literatura moderna La tierra baldía de Eliot, El cementerio marino de Valéry, Altazor de Nidobro, Anábasis de Saint-John Perse, Santo a un dios mineral de Cuesta, Piedra de sol de Paz, etc.; todos ellos poemas que "describen" el enfrentamiento del espíritu del poeta y la exploración que éste realiza sobre temas, las más de las veces, esenciales del ser humano. Tal exploración, en todos los poemas citados, implica una revelación al conocimiento del lector, revelación que puede estar dirigida unas veces por el espíritu y otras por la razón, o bien en algunos casos por ambos elementos, que el poeta conjuga para expresar esos temas esenciales.

Quizá a ello se deba la publicación de tantas y diferentes interpretaciones de Muerte sin fin, pues en este poema no se nos da una

sola imagen o una sola representación de la realidad, sino todo un universo de ideas y correspondencias, las cuales se van edificando verso por verso y metáfora tras metáfora. Entonces, si hablamos de Muerte sin fin como un poema narrativo, no pretendemos menospreciarlo y menos decir de él que sea prosaico, pues como hemos visto a lo largo de los comentarios, tal narratividad se sustenta e incluso se enriquece con el magnífico trabajo que Gorostiza hace de las formas poéticas. Por lo tanto, su narratividad no debe confundirse con la de los antiguos poemas épicos, pues las ideas que en él se encuentran "discurren en la ansiedad del labio", y se desarrollan en un mundo en el que tanto como ellas son importantes los recursos poéticos. Una historia como Muerte sin fin no podría pensarse sin la presencia de los afanes del lenguaje poético. Sin sus antítesis que sorprenden; sin las aliteraciones discretas y certeras; sin las metáforas y alegorías que abren una nueva visión de un mundo de existencia al tiempo que eterna, fugaz; sin todo ello se podría narrar una historia semejante pero el poema no existiría. Esto es quizá lo que hace grandiosos a poemas como Muerte sin fin y los otros que citamos arriba, pues todos ellos narran sucesos y se narran a sí mismos; cantan una realidad que es esencial al poema mismo y termina por ser un homenaje del poeta al lenguaje poético.

Por lo anterior creemos que no es gratuito el lugar principal que se le ha dado a Muerte sin fin en las letras mexicanas, pues si algo no tiene el poema es conformismo; Gorostiza no aceptó quedarse en un "poema frustrado", no aceptó la metáfora fácil, ni los temas de la llamada épica revolucionaria o costumbrista, y sí trató de integrar los temas más universales del hombre a una realidad de frustración y casi total vacío intelectual. En su poema hay ya otro nacionalismo pues antes de irse al diablo, antes de pensar que la vida existe para disfrutarla ahora pues la muerte acecha, acude a una explicación poética de un mundo que muere sin fin y sin sentido, y la sola expli-

cación de ello le da un nuevo sentido a la poesía mexicana. Gorostiza volvió a burlarse de la muerte, la vio como cotidiana, pero sólo después de que pudo explorarla y encontrar en ella un valor absoluto, sólo después de llevarnos de la mano a la visión de un mundo "donde nada ni nadie, nunca, está muriendo".

Bibliografía

A. Obras de José Gorostiza

Poesía. Notas sobre poesía, Canciones para cantar en las barcas, Del poema frustrado, Muerte sin fin, 2ª edición, México, Fondo de cultura económica, 1982.

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

B. Bibliografía de las obras citadas

Asimov, Isaac, El universo, 8ª edición, Madrid, Alianza Editorial, 1982

Barthes, Roland, Crítica y verdad, 6ª edición, México, Siglo XXI Editores, 1983.

La Nueva Biblia latinoamericana, Nihil obstat Alfonso Zimmermann, España, Ediciones Paulinas, 1974

Borges, Jorge Luis, Historia de la eternidad, 15ª impresión, Buenos Aires, Emecé editores, 1981.

Nueva antología personal, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.

Borges oral, 2ª edición, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.

Siete noches, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Cuesta, Jorge, Poemas y ensayos, prólogo de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y L. M. Schneider, 4 tomos, México, UNAM, 1978.

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

- Eliade, Mircea, El mito del eterno retorno, traducción de Ricardo Anaya, 2ª edición, Buenos Aires, Emecé Editores, 1968.
- Tratado de historia de las religiones, 4ª edición, México, Editorial Era, 1981.
- Fernández, Sergio, Homenajes; a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza, México, Secretaría de Educación Pública, 1972.
- Guillén, Jorge, Henguaje y poesía, 2ª edición, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Huidobro, Vicente, Altazor, México, Premia Editora, 1981.
- Labastida, Jaime, El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana, México, Editorial Novaro, 1974.
- Marshall Urban, Wilbur, Lenguaje y realidad, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- Novo, Salvador, Sus mejores obras, selección y prólogo de Roberto Vallarino, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.
- Panabièrre, Louis, Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942), traducción de Adolfo Castañón, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Platón, Diálogos, estudio preliminar de Francisco Larroyo, 17ª edición, México, Editorial Porrúa, 1978.
- Ramos, Samuel, El perfil del hombre y la cultura en México, 10ª edición, México, Espasa-Calpe mexicana, 1982.
- La realidad en la sabiduría presocrática; Heráclito, Parménides, Empédocles, estudio y traducción de Matilde del Pino, Barcelona, Visión Libros,
- Rubín, Mordecai S., Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza, prólogo de Eugenio Florit, México, UNAM, 1966.
- Valéry, Paul, El cementerio marino, prefacio del autor, Ensayo de explicación de Gustave Cohen, 4ª edición, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Xirau, Ramón, Poesía y conocimiento. Borges, Lezama Lima, Octavio Paz, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1978.

Hemerografía

Beuchot, Mauricio, "La filosofía del lenguaje en los griegos", Tesis, 9, abril de 1981.

Campbell, Federico, entrevista a Sergio Fernández, "Cincuenta años después de los contemporáneos", Los universitarios, núm. 208, marzo de 1983.

Carballo, Emmanuel, "José Gorostiza", Siempre, 28 de julio de 1965. Contemporáneos, edición facsimilar del Fondo de Cultura Económica, 7 tomos, 1981.

Chunacero, Alf, "Voz y poesía de José Gorostiza", presentación al disco Voz viva de José Gorostiza, UNAM, 1960.

Elizondo, Salvador, "Del río del tiempo", Ciencia y desarrollo, núm. 55, marzo-abril de 1984.

"José Gorostiza", en Testimonios del Fondo, núm 6, 1974 (textos de Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Octavio G. Barreda, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Salvador Elizondo, Ramón Xirau, José Alvarado, Gabriel Zaid y Jaime Torres Bodet)

Nicol, Eduardo, "El origen sonoro del hombre (musicalidad de la poesía)", Revista de la Universidad de México, núm. 29, septiembre de 1983.

Camírez, Edelmira, "Muerte sin fin o el sueño de la vida", Los empeños, núm. 1, abril-mayo-junio de 1981.