

**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS
DE HIDALGO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA “SAMUEL RAMOS”

DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

**“GOROSTIZA ENTRE LOS CONTEMPORÁNEOS: UNA
APROXIMACIÓN A *MUERTE SIN FIN.*”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRO EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

PRESENTA

FRANCISCO JAVIER LARIOS MEDINA

ASESOR

DR. JAIME VIEYRA GARCÍA

Morelia, Michoacán. 2009.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. José Jaime Vieyra García, por su atinada y generosa asesoría y también por su
paciencia.

Al Dr. Juan Carlos González Vidal por su orientación y confianza.

Al Dr. Juan Álvarez Cienfuegos-Fidalgo por su valioso tiempo y disposición para
revisar este trabajo.

A Circe por sus cánticos, apoyo y estímulo siempre solidarios.

Y a todos los que hicieron posible – de una u otra manera- esta investigación.

ÍNDICE

Introducción

CAPÍTULO I.- La Hermenéutica como perspectiva de análisis.....8

- I.1.- Origen y definición
- I.2.- Desarrollo teórico de la hermenéutica
- I.3.- La hermenéutica contemporánea
 - I.3.1.- Principios hermenéuticos fundamentales

CAPÍTULO II.- El contexto socio-histórico de la producción de *Muerte sin fin*...36

- II.1.- Contexto socio-político: en la cruzada vasconcelista
- II.2.- Contexto filosófico
- II.3.- Contexto literario
 - II.3.1.- Primeros pasos literarios de Gorostiza
 - II.3.2.- El padrinazgo de López Velarde
 - II.3.3.- *Canciones para cantar en las barcas*: entre la tradición y la vanguardia
 - II.3.4.- La influencia de nuevos aires: el imaginismo

CAPÍTULO III.- El modelo de interpretación de Jorge Cuesta.....74

- III.1.- Jóvenes y autodidactas
- III.2.- Un panorama desolado y un incierto porvenir
- III.3.- La trinchera de la ciencia y el arma de la crítica
- III.4.- La muerte: tema y obsesión
- III.5.- Un hombre endiabladamente inteligente
- III.6.- La muerte cuestiana
- III.7.- *Muerte sin fin*: deslumbrante drama místico

CAPÍTULO IV.- La construcción textual de *Muerte sin fin*.....106

- IV.1.- Aspectos formales
- IV.2.- Aspectos nocionales
 - IV.2.1.- Dios y el Diablo
 - IV.2.2.- Sustancia y forma
 - IV.2.3.- El tiempo y lo intemporal
 - IV.2.4.- Vida y muerte
 - IV.2.5.- Palabra y silencio

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

Con este trabajo pretendemos llevar a cabo un acercamiento comprensivo al poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza, considerando la importancia que ha adquirido el poema para la literatura mexicana contemporánea. No tenemos la ambición de agotar el sentido ni las significaciones del texto. Sin embargo nuestra investigación buscará responder a las preguntas que vayan más allá de una primera lectura admirativa. Dicha lectura interpretativa implica estudiar la formación y el desarrollo del autor así como su correspondiente contexto socio-cultural. Este trabajo sería incompleto sin resaltar de manera determinante al grupo de compañeros escritores pertenecientes a la misma generación de Gorostiza, conocida como los *Contemporáneos*. Nos ocuparemos de manera preferente de la lectura que hizo del poema uno de los más destacados críticos del grupo en mención: Jorge Cuesta.

A partir de la primera lectura que realizamos de *Muerte sin fin*, vivimos una experiencia especial, difícil de comprender y explicar en ese momento. La intuición nos decía que estábamos ante una obra diferente a lo conocido y deslumbrante en su rara belleza. Con el tiempo y las sucesivas lecturas la sospecha se volvió certeza.

Ahora la misma motivación nos llevó a buscar un acercamiento más estrecho con el poema, con el deseo de hacernos de las herramientas suficientes para intentar una interpretación personal que, aunque modesta y limitada por nuestras capacidades, sea una aportación a ese inagotable mar de aguas profundas que es -en el inicio del siglo XXI- *Muerte sin fin*.

Nuestro objetivo se sintetiza en aportar elementos para reinterpretar a la luz de un nuevo siglo y milenio el desarrollo y la obra del poeta José Gorostiza apoyándonos

para ello en las más reconocidas voces críticas. Destacar las determinaciones entre el grupo de *Contemporáneos* y su entorno. Revisar las preocupaciones artísticas de estos jóvenes poetas en la voz de Gorostiza, considerado por sus propios compañeros de generación como la “conciencia poética” del grupo. Para llevar a cabo dicha investigación aplicaremos la hermenéutica como perspectiva de estudio. La hermenéutica es más que un método de análisis, es también un sistema coherente de pensamiento filosófico. En términos generales es definida como el arte de la interpretación de textos para fijar su verdadero sentido. En un principio se utilizó en el estudio de la teología y se aplicó específicamente a la interpretación de las Sagradas Escrituras contenidas en la Biblia, pero su uso se ha ampliado desde el Siglo XIX hasta abarcar las teorías filosóficas del significado y la comprensión, así como las teorías literarias de la interpretación textual. El filósofo alemán Martin Heidegger y su discípulo Hans-Georg Gadamer fundamentan este proceso como un círculo hermenéutico, en alusión al modo en que la comprensión y la interpretación, la parte y el todo, se relacionan de manera circular: para comprender el todo es necesario comprender las partes y viceversa. Tal es la condición de posibilidad de toda experiencia y toda investigación humanas.

En el caso de la lingüística y la literatura, la comprensión e interpretación hermenéuticas llevan consigo no sólo una comprensión del discurso natural de la lengua y la asimilación de la teoría lingüística involucrada en el primer análisis, sino que también conllevan una comprensión (la propiamente hermenéutica) que es la del universo de sentido de que participan el emisor y el receptor del poema, y una comprensión teórica del saber implicado en la interpretación. Es decir, la hermenéutica es una lectura interpretativa que hace posible la descripción total del sentido y que abarca la semántica del texto y la lógica que remite al contexto.

Además, es necesario indicar que la hermenéutica de la literatura, debido a la naturaleza de *la función poética* de la lengua, lo que trata de interpretar, además de lo que proviene del contenido semántico de la lengua, es también aquello que proviene del sentido agregado por la *estructura* del mensaje poético (mensaje visto como red de relaciones intratextuales manifestadas durante el análisis lingüístico y retórico), más el sentido adicionado como resultante del análisis semiótico (del texto visto como unidad cabal en sí misma y a la vez como punto de intersección en la red de las relaciones intra y extratextuales); es decir, del texto visto como signo sobredeterminado histórica y culturalmente.

De esta forma el trabajo hermenéutico implica también una actividad semiótica cuyo objeto es el texto literario en el que se entretajan numerosos códigos que se expresan en signos lingüísticos. Se trata de una actividad interpretativa que tiende a la comprensión más completa posible del texto literario que, comparado con otros, es más rico por lo mismo que comprende un mayor número de códigos. Y es también por este motivo que la hermenéutica constituye una actividad semiótica. Por medio de esta actividad, nos proponemos también captar la concepción del mundo del emisor, misma que desemboca en su texto en forma de caudal de determinaciones histórico-culturales de una época; caudal que llega al texto a través de un cauce, a través del sujeto constructor del proceso de enunciación, sujeto que está a su vez, tan sobredeterminado como el texto mismo.

El principal elemento de cohesión social de un pueblo es su lenguaje. Ya escribía Heidegger que el lenguaje es la casa del ser y que el ser habita en la palabra. La literatura es indiscutiblemente una constante inevitable de la identidad cultural y la poesía es la forma más elevada de la expresión lingüística de una sociedad. Es difícil conocer y valorar la historia de un pueblo sin conocer el desarrollo de sus

manifestaciones artísticas. El arte es en gran medida un indicador de la cultura y por ende una ruta de acceso al estudio de las sociedades en sus diversos grados de complejidad. En el arte se concretan las verdades más contundentes del hombre. Pensar al creador a través de su obra artística es otra manera de enriquecer la interpretación del mundo.

Desde su primera edición el poema causó impacto en la crítica especializada y en el ámbito de las letras. Los mismos compañeros de generación del autor, miembros del grupo *Contemporáneos*, quedaron impresionados con la obra. Han pasado muchos años desde entonces y el poema no pierde su frescura ni su actualidad. El asedio a *Muerte sin fin* se ha vuelto interminable, así como la capacidad del poema para soportar múltiples exégesis sin lograr ser agotado del todo. Varias generaciones de analistas y críticos han intentado desentrañar el sentido primero y último de la obra breve y, sin embargo, totalizadora de Gorostiza. Y no solamente la obra, sino también el silencio en que cayó el poeta desde 1939 ha llamado la atención de la crítica, tanto como el de su ardiente inteligencia.

Las conclusiones son diversas y abarcan múltiples géneros: la crítica textual, el análisis filológico, el ensayo, la nota y el artículo. Lo que predomina indudablemente es la interpretación filosófica y metafísica que pregunta por la razón última de *Muerte sin fin*. No falta en esta variada lista de textos interesados en Gorostiza, el acercamiento estructuralista, el estudio filológico y la visión religiosa y teológica, además su relación con las vanguardias de los años veinte y treinta, la comparación del poema con una sinfonía, etc. Pero también crece el interés por conocer la personalidad del autor, su biografía y su inexplicable silencio, después de haber escrito su poema extenso y ya célebre.

Pero no sólo se estudian sus poemas, también la prosa que escribió en notas, artículos y ensayos, y que con el paso de los años representan algo así como su testamento estético. En su prosa parece encontrarse su poética, y sobre todo una reflexión aguda e inteligente sobre el papel del poeta en el mundo, sobre la poesía y sus paradojas. Es una escritura elegante y precisa, en un estilo muy cuidado, lo que representa otra ruta para los críticos.

Nuestra hipótesis de trabajo pretende evaluar y corroborar la aplicación del rigor y la disciplina a un proyecto de creación literaria que antecede y se extiende al momento de la construcción artística. Derivando de ello una “filosofía de la composición” que pudiera estar explícita y sistemáticamente elaborada como lo fue el caso de, por ejemplo, Edgar Allan Poe.

Sin embargo el poema *Muerte sin fin* no podrá ser suficientemente evaluado sin analizar la interesante y fructífera relación que Gorostiza mantuvo con los miembros de su generación literaria. Es necesario atisbar entonces entre los actores y su producción para ubicar los elementos comunes a una estética y quehacer artístico que hizo de ese “archipiélago de soledades” un referente significativo en la historia de la literatura y la cultura mexicana moderna. Por eso es que abordamos también el trabajo crítico-interpretativo que sobre el gran poema de Gorostiza realizara el más lúcido, agudo y reflexivo miembro del grupo: Jorge Cuesta, quien fuera el primero en publicar una crítica de indudable originalidad.

En el primer capítulo abordaremos las especificidades de la hermenéutica como herramienta teórica de interpretación y análisis en la aplicación de nuestra investigación. En el segundo capítulo expondremos el contexto social e histórico que determinó la producción literaria de *Muerte sin fin*. Abordaremos en un tercer capítulo de manera específica el modelo de interpretación que hiciera de este poema “el más triste de los

alquimistas”: Jorge Cuesta. En el cuarto capítulo realizaremos un análisis de la construcción textual del poema en sus dos principales aspectos: formal y nocional.

CAPÍTULO I.- LA HERMENÉUTICA COMO PERSPECTIVA DE ANÁLISIS

I.1.- Origen y definición.

La hermenéutica se presenta como una propuesta novedosa en el ámbito del conocimiento contemporáneo. Su influencia va más allá del ámbito científico y rebasa los territorios de los quehaceres prácticos y teóricos del saber humano. Sin embargo es el resultado de una rica y luenga tradición de la civilización judeo-cristiana occidental que tiene sus orígenes en la cultura de la Grecia antigua. A lo largo de la historia, el hombre ha ejercido constantemente la actividad interpretativa, tanto de la naturaleza como de sí mismo, de sus semejantes y de los productos culturales. Este acto interpretativo es el acto hermenéutico por excelencia. Sin embargo, en cada momento de la historia ese acto interpretativo ha presentado características peculiares que sin mostrarse completamente diferentes a su origen, sí cambian algunos aspectos de su ejercicio y de su concepción teórica.

En el presente capítulo no nos proponemos realizar una historia completa de la hermenéutica, sino revisar los cambios más importantes en su desarrollo, haciendo hincapié en los momentos en que esa evolución fue más significativa transformando y enriqueciendo tanto la teoría como la práctica de su proceso. Tomaremos como hilo conductor de nuestro trabajo particularmente las aportaciones de uno de los más prestigiados teóricos y estudiosos de la hermenéutica, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer concentrándonos específicamente en sus obras: *Verdad y Método* y *El Problema de la Conciencia Histórica*. De la misma forma nos apoyaremos en el trabajo del teórico italiano Maurizio Ferraris: *Historia de la Hermenéutica*. Luego, reseñaremos de manera general las propuestas más significativas que han incidido en la teorización y

práctica hermenéutica en la época contemporánea, de manera específica nos apoyaremos en la obra y propuesta del filósofo mexicano Mauricio Beuchot: *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación.*

En su significado etimológico, la palabra hermenéutica deriva de la mitología griega. Donde Hermes, siendo el mensajero de los dioses, es el encargado de llevar y traer las malas y buenas nuevas de los habitantes del Olimpo, a los dioses mismos o también a los míseros mortales. Llamada la *hermeneutike techné* es entendida por los griegos antiguos como el arte de la interpretación.

En este sentido –por el cual la hermenéutica es un ángel, es decir, literalmente un mensajero– asentado por Platón, la hermenéutica aparece relacionada con la interpretación de los oráculos y, al menos en parte, con la poesía, ya que también los poetas son mensajeros de los dioses; a este ámbito se refiere la etimología tardía que hace remontar la hermenéutica a Hermes, el mensajero de los dioses, correspondiente al Thoth egipcio, inventor de la escritura, y al Mercurio romano, dios de los intercambios, del comercio y protector de los ladrones. (Ferraris, 2000: 7).

En opinión del mismo Gadamer, la palabra hermenéutica es antigua; pero también la cosa por ella designada, llámesele hoy interpretación, exposición, tradición o simplemente comprensión, es muy anterior a la idea de una ciencia metódica como la construida en la época moderna. Para él, la hermenéutica es algo más que un método de las ciencias o el distintivo de un determinado grupo de ellas. Designa sobre todo una capacidad natural del ser humano.

En su origen, la hermenéutica –dice Ferraris– no ocupaba realmente una posición eminente. Observa este historiador de la hermenéutica, que el racionalismo griego clásico al identificar el conocimiento con la visión teórica, vinculó la experiencia hermenéutica con el ámbito de los conocimientos inciertos, sibilinos como los vaticinios de los oráculos, y pertenecientes más bien al dominio de la opinión que al de la ciencia cierta. Aunado a ello, agrega que durante mucho tiempo los griegos no elaboraron una reflexión acerca de la distancia temporal, de manera que la necesidad de interpretar

eventuales mensajes provenientes del pasado, resultaba secundaria. Sin embargo, ya en la filosofía práctica (política) por un lado, y en la *fronesis* (racionalidad práctica) por el otro, de Aristóteles, Gadamer detecta las semillas de una reflexión sobre la interpretación y la comprensión que son la base fundamental de la hermenéutica. También mantiene lazos muy estrechos la hermenéutica en su génesis con la retórica y aún con la dialéctica platónica pues cada una de ellas aporta alguno de los aspectos que configuran y conforman el acto completo de la interpretación hermenéutica. Es debido a ello que la hermenéutica asume pretensiones de universalidad al incidir directamente en todas las formas del conocimiento, traspasando las limitaciones y las fronteras de las ciencias naturales y las ciencias del espíritu como gusta de distinguir el mismo Gadamer. Sin renunciar por ello a ser método y filosofía simultáneamente:

La pretensión universal de la hermenéutica consiste así en ordenar a ella todas las ciencias, en captar las acciones de éxito cognoscitivo de todos los métodos científicos que quieran dirigirse a objetos y en utilizarlos en todas sus posibilidades. Pero si la “política” como filosofía práctica es algo más que una técnica suprema, otro tanto cabe decir de la hermenéutica. Esta ha de llevar todo lo que las ciencias pueden conocer a la relación de consenso que nos envuelve a nosotros mismos. Dado que la hermenéutica inserta la aportación de las ciencias en esta relación de consenso que nos liga con la tradición llegada a nosotros en una unidad vital, no es un mero método ni una serie de métodos, como ocurrió en el siglo XIX desde Schleiermacher y Boeckh hasta Dilthey y Emilio Betti, cuando la hermenéutica se convirtió en teoría metodológica de las ciencias filológicas, sino que es filosofía. No se limita a dar razón de los procedimientos que aplica la ciencia, sino también de las cuestiones previas a la aplicación de cualquier ciencia – como la retórica, tema de Platón. Son las cuestiones que determinan todo el saber y el obrar humano, esas cuestiones “máximas” que son decisivas para el ser humano como tal y para su elección del “bien”. (Gadamer, 1977: 308).

I.2.- Desarrollo teórico de la hermenéutica

Es a partir de los dos primeros sistematizadores del pensamiento antiguo, que la hermenéutica deja ya de ser una práctica sin teoría, e inicia en la historia un interesante proceso de desarrollo teórico que se enriquecerá con la cultura del cristianismo en la Edad Media.

La cultura medieval verá nacer, aparte de la heredada *hermenéutica filológica* del helenismo, la *hermenéutica religiosa* del hebraísmo. Una vez elaborada por Filón de Alejandría, esta confluencia entre filología griega y tradición hebraica conocerá un desarrollo sistemático, a partir de Pablo, en la exigencia de reconocer en el Antiguo Testamento la prefiguración alegórica de la vida y de la predicación de Cristo, de manera que se unieran las dos ramas de la historia sagrada. Una ulterior aportación del helenismo, esta vez en referencia al encuentro con el Estado Romano, será la *hermenéutica jurídica*, nacida de la necesidad de proporcionar una recta interpretación de los códigos y que encontrará una tematización explícita en el código de Justiniano.

Con el cristianismo se empieza a delinear una filosofía de la historia cuya concepción a diferencia de los griegos entiende la historia de manera lineal, cuyo inicio se da con el *Génesis*, pasa por la crucifixión de Jesús y concluye con la Resurrección. Mientras que la idea elemental de la historia en los griegos, es la de un círculo increado en el que las cosas están destinadas a repetirse eternamente.

La hegemonía política e ideológica que la Iglesia Cristiana ejerció durante este periodo de la historia, obedeció en gran parte, a la ortodoxia y al celo por conservar la “fidel interpretación” y la “recta comprensión” de las Sagradas Escrituras. Manteniendo en todo momento el reconocimiento de los textos sagrados como principio de autoridad.

Los humanistas italianos, a diferencia de los hombres de la Edad Media, miran la antigüedad como una época concluida, pero, precisamente en cuanto tal, finalmente susceptible de objetivarse; la tentativa de conferir sentidos siempre nuevos a una tradición que el intérprete considera ininterrumpida es sustituida por *la voluntad de entender* a los clásicos y situarlos en la época y en la cultura que les son propias. Aquí se aclara un elemento central del problema hermenéutico: el hecho de que las mayores innovaciones de la hermenéutica no llegan cuando una tradición aparece clara y participada sino cuando se advierte su lejanía, de modo que se trata de sustituir una transmisión viviente a través de un renovado conocimiento filológico e histórico de los monumentos literarios del pasado. Es en esta perspectiva que se inserta la profunda transformación de la Reforma Protestante, que introduce las adquisiciones de la filología humanista, ahora ya europea, en la problemática religiosa: contra la tentativa de la iglesia romana de integrar las escrituras con la transmisión viviente del rito, Lutero afirma el principio, que en su base es filológico, de la *sola scriptura*: la sola Biblia, y no la iglesia y su jerarquía, es la depositaria de las verdades de la fe; y a la Escritura deberá dirigirse el creyente. Sin embargo, es con Felipe Schwarzzerd (1497-1560), sabio teólogo alemán, llamado *Melanchton*, con quien la hermenéutica se convierte en el arte de seguir el discurso y comprenderlo, gracias a su doctrina de los *scopi*, los textos se empiezan a interpretar desde una *perspectiva* específica. De tal suerte que, la hermenéutica renacentista va a estar signada por una nueva manera de leer los textos, pero también por una nueva forma de escribirlos. De esta manera entonces, el interpretante adquiere una jerarquía superior si su posición es la de quien ejerce el poder y por consecuencia, su interpretación será la única que tenga validez y la que se asuma como verdadera. Si bien es cierto que no es la única posibilidad, ya que otras perspectivas, arrojarán otras interpretaciones que serán marginadas o segregadas de la

ortodoxia. Es muy distinto interpretar una ley, la *Biblia* o una obra literaria clásica. El *sentido* de tales textos no se determina para una comprensión *neutral*, sino desde la perspectiva de su pretensión de validez.

En este proceso de desarrollo de la humanidad es pertinente remarcar la importancia del Renacimiento, que se caracterizó por desplazar del centro de la civilización el concepto de Dios para posicionar en su lugar al hombre. Aún prevalece el paradigma clásico del conocimiento, pero las formas del saber se empiezan a manifestar insuficientes e inadecuadas para la nueva realidad que está construyendo el hombre moderno.

En ese mismo orden de ideas, el humanismo penetra todas las esferas de la cultura: el ámbito económico, social, jurídico-político, ideológico, como la educación, el arte, la filosofía y la ciencia. El nuevo hombre se empapa de helenismo, que es el elemento fecundante del pensamiento moderno, ávido de crear. Sobre los textos griegos se multiplican los comentarios y las interpretaciones; al lenguaje estricto y riguroso se opone una forma elegante y en aparente facilidad de comprensión; en la expresión artística, el hombre juega con la naturaleza, la domina, la recrea, la retuerce y la hace suya.

Si bien es cierto que el hombre moderno construye una nueva relación con la naturaleza y replantea la interpretación de su nueva realidad, también es cierto como afirma Narciso Pizarro, que los paradigmas epistemológicos se traslapan uno con otro y se sobreponen conviviendo desde diversas áreas del saber, como es el caso del *Paradigma Clásico* y el *Paradigma Renacentista*. Ya que surgen cambios importantes sobre todo en el ámbito de las ciencias naturales.

Así, surgen nuevos conceptos, nuevos métodos, nuevas formas de construcción de los objetos. Expresándolos en el modo excesivamente sintético al que nos vemos obligados, puede afirmarse

que la transformación más importante es la que desplaza el pensamiento científico en un proceso que culmina, a principios del siglo XVII, del sustancialismo clásico al mecanicismo newtoniano, que combina en la misma teoría la definición, formulación, explicación y medida de la masa y de la atracción entre masas, es decir, define a la vez las relaciones entre cantidades diversas de materia. Esta transformación epistemológica es trascendental porque permite desarrollar plenamente el contenido de la vieja noción cristiana del libre albedrío. Si las cosas no son lo que son *per se*, sino que sus propiedades dependen del orden en que se hallan, ya no es preciso un Dios Creador para transformar el mundo. En un primer momento, lo humano se escinde de lo divino: el éxito de la herejía luterana consagra un nuevo tipo de relaciones entre la Iglesia y los recién nacidos Estados Nacionales. La Reforma abre las puertas a otro modo de organización social, que se ha ido gestando a lo largo de la Edad Media con el desarrollo incipiente de la burguesía comercial. Y al mismo tiempo que sienta las bases de un nuevo orden social, la teología protestante establece una nueva “entente” entre ella misma y los conocimientos profanos: la ciencia, incluida la política (embrión de la sociología) se desvincula definitivamente de la teología. (Pizarro, 1988: 48-49).

Para los hombres del Renacimiento, las formas posibles de organización del mundo están escritas desde siempre en el gran libro de la naturaleza: la ciencia no es sino la lectura e interpretación del *Gran Libro*. Así era también en la antigüedad clásica; mediante la teología cristiana, el Libro encuentra un autor, pero este hecho modifica poco o nada su contenido.

Hacia el siglo XIX, con el surgimiento del Romanticismo, la hermenéutica alcanzará un momento importante de su desarrollo. Específicamente con la propuesta del filósofo y teólogo alemán Friedrich Schleiermacher (1768-1834), quien la lleva a consolidarse como el arte universal que cumple la función de legitimar la ciencia teológica a la que mucho tiempo ha estado unida. Del mismo modo, la eleva al equivalente del método lógico en el círculo de las ciencias, acentuando particularmente su aspecto práctico y aplicándola en las relaciones de los sujetos y del trato interpersonal. De esta manera, la hermenéutica es llevada a evolucionar hacia una metodología donde, a la *interpretación gramatical tradicional*, se le agrega la

interpretación sicológica. Entendiéndose que se manifestaron dos maneras prácticas de ejercerla. La primera es más o menos flexible y se parte de que *el entendimiento* es la regla que prevalece en la interpretación textual, mientras que en la segunda se parte de que *el malentendido* constituye la regla de la interpretación textual. Schleiermacher define la hermenéutica como el arte de evitar el malentendido y se trata de evitar los malentendidos mediante un conocimiento metodológico controlado, como claramente lo entiende y lo expone Gadamer:

Sólo Schleiermacher (incitado por F. Schlegel) desliga la hermenéutica como teoría universal de la comprensión y la interpretación, de todos los momentos dogmáticos y ocasionales que aparecen en ella sólo secundariamente, en un giro bíblico especial. Defendió con su teoría hermenéutica el carácter científico de la teología, concretamente frente a la teología de la inspiración, que cuestionaba radicalmente la verificabilidad metodológica de la comprensión de la Sagrada Escritura con los recursos de la exégesis textual, de la teología histórica, de la filología, etc. Pero en el trasfondo de la concepción de una hermenéutica general por Schleiermacher no había sólo ese interés teológico y de política científica, sino un motivo filosófico. Uno de los impulsos más profundos de la era romántica fue la fe en la conversación como fuente de verdad propia, no dogmática y no sustituible por ninguna dogmática. Si Kant y Fichte habían considerado la espontaneidad del “yo pienso” como principio supremo de toda filosofía, este principio se transmutó con la generalización romántica de Schlegel y Schleiermacher, caracterizada por el cultivo de una ardiente amistad, en una especie de metafísica de la individualidad. La inefabilidad de lo individual subyacía también en el giro hacia el mundo histórico que afloró a la conciencia al derrumbarse la tradición con la era revolucionaria. Capacidad para la amistad, para el diálogo, para la relación epistolar, para la comunicación en general... todos estos rasgos del talante vital romántico armonizaban con el interés por la comprensión y el malentendido, y esta experiencia humana originaria formó en la hermenéutica de Schleiermacher el punto de partida metodológico. (Gadamer, 1977: 100).

Aunado a ello, debemos agregar que este tipo de hermenéutica romántica buscará principalmente llegar al genio del autor, como una reivindicación de la individualidad y del yo creativo y liberado. Asumiendo la subjetividad como un absoluto.

Wilhelm Dilthey (1833-1911), filósofo alemán que ha estudiado el carácter histórico del hombre, retoma la propuesta de la hermenéutica romántica para impulsarla más allá de donde la habían dejado los pensadores del romanticismo. Ampliando la interpretación psicológica, aglutinando todos los métodos existentes y poniéndolos al servicio de la interpretación y cuya máxima culminación será la interpretación de la obra de arte. Sin embargo la pretensión de Dilthey va más allá de esto, no busca lograr nada más la síntesis de los métodos interpretativos, sino realizar la fundamentación hermenéutica de las ciencias del espíritu, una fundamentación que llevara a estas ciencias al mismo nivel que el alcanzado por las ciencias naturales. El pensamiento de Dilthey tuvo un horizonte más amplio que el de la teoría del conocimiento del neokantismo, ya que asumió toda la herencia de Hegel: la teoría del espíritu objetivo. Al tenor de la misma, el espíritu no se realiza sólo en la subjetividad de su acción actual, sino también en la objetivación de instituciones, sistemas de acción y sistemas de vida como la economía, el derecho y la sociedad, y se convierte así como “cultura” en objeto de posible comprensión. El intento de Dilthey de renovar la hermenéutica de Schleiermacher, acreditando como fundamento de las *humaniora* el, por así decirlo, punto de identidad entre el que comprende y lo comprensible, estuvo condenado al fracaso porque la historia presenta un extrañamiento y una heterogeneidad demasiado profundos para que se pueda considerar tan confiadamente desde la perspectiva de su comprensibilidad. Un síntoma característico de ausencia de la “facticidad” del acontecer en Dilthey es que éste consideró la autobiografía, es decir, la vivencia y análisis de la propia trayectoria vital, como modelo de comprensión histórica. Y una autobiografía es mucho más una historia de las ilusiones privadas y que la comprensión de los hechos del proceso histórico real. Dilthey, sin embargo, complementó el concepto de *vivencia*, que había sido la base psicológica de la hermenéutica, con la distinción entre expresión y

significación, en parte influido por la crítica de Husserl al psicologismo y con su teoría platonizante de la significación, y en parte con la adhesión a la teoría hegeliana del espíritu objetivo, que Dilthey conocía sobre todo por sus estudios sobre el periodo juvenil de Hegel. Finalmente y a pesar del esfuerzo desarrollado por este pensador, tanto Gadamer como el filósofo latinoamericano Carlos B. Gutiérrez coinciden en señalar el fracaso de Dilthey por fundamentar las ciencias del espíritu. Gutiérrez lo expone en su reciente e interesante trabajo:

A la luz de la conferencia de 1900 Dilthey sigue concibiendo la hermenéutica a la manera clásica normativa; él asumía que una preceptiva o doctrina del arte tuviese que ver con la metodología epistemológica de las ciencias del espíritu, pero nunca articuló un programa o lo definió con claridad. Es posible que la no publicación de ese programa esté relacionada con el hecho de que el tardío Dilthey entreviera cada vez más la estrechez de su planteamiento epistemológico original, ya que, como Heidegger lo dirá en *El Ser y el Tiempo*, el comprender mucho más que ser el proceder específico de las ciencias del espíritu es un rasgo fundamental de la existencia humana. Los últimos fragmentos de Dilthey anuncian algunas veces una filosofía universal de la vida histórica, que sus discípulos Misch y Bolnow trataron de continuar bajo el nombre de “filosofía hermenéutica”. Se suele suponer, aunque los textos no lo hayan confirmado, que inspirado por su intercambio epistolar con el conde Yorck von Wartenburg, Dilthey hubiese desistido de sus ambiciones metodológicas. Mas adecuado, quizá, sería hablar de la tensión nunca superada por él entre la búsqueda científica esforzada de sólidos cimientos para las ciencias del espíritu y sus atisbos en la historicidad inabordable de la vida humana, que hicieron irrealizable el proyecto metodológico. La filosofía hermenéutica del siglo XX, inspirada por Dilthey, reconocerá tal contratensionalidad, pondrá en primer plano la universalidad de la historicidad y planteará una visión de la experiencia humana que relativice en su amplio espectro el alcance del método”. (*Devenires I*, 1, 2000: 78-101).

A pesar de las objeciones descritas al proyecto de Dilthey es innegable el impulso realizado y las aportaciones que fortalecieron el desarrollo de la teoría hermenéutica.

Ya con Edmund Husserl (1859-1938), la hermenéutica adquiere carácter de fenomenología. En el contexto de la honda crisis ideológica de fecha anterior a la primera guerra mundial, Edmund Husserl se propuso desarrollar un sistema filosófico que proporcionara certezas absolutas a una civilización que se desintegraba. Se trataba

de escoger, escribió Husserl más tarde en *La crisis de las ciencias europeas* (1935), entre la barbarie irracionalista y el renacimiento espiritual a través de una “ciencia del espíritu absolutamente autosuficiente”. En esa búsqueda de certezas absolutas llega a establecer el método de la reducción fenomenológica, consistente en “poner entre paréntesis” o suspensión del juicio, de todo cuanto se encuentre más allá de nuestra experiencia inmediata; se debe reducir el mundo exterior únicamente al contenido de nuestra propia conciencia. La fenomenología se asume entonces como la ciencia de los fenómenos puros. Y a Husserl se le ubica como el principal promotor de la fenomenología pura o ciencia de la esencia, aunque paradójicamente la divisa de Husserl sea “el regreso a las cosas en sí “. Su propuesta pretendía una ciencia de la subjetividad. Y para Husserl no hace falta *interpretar* los fenómenos ya que el ser y su significado siempre estarán unidos entre sí. El significado es algo que antecede al lenguaje. Y el lenguaje no pasa de ser una actividad secundaria que da nombres a significados que de alguna forma el sujeto ya posee. Así como objeto y sujeto son en realidad dos caras de una misma moneda.

En síntesis, la fenomenología husserliana deviene en un tipo de idealismo metodológico que se propone estudiar una abstracción denominada “conciencia humana” y un mundo de puras posibilidades. Husserl rechazó el empirismo, el psicologismo y el positivismo de las ciencias naturales, y consideró que había roto con el idealismo clásico de pensadores como Kant. Kant no había logrado resolver el problema acerca de cómo la mente puede en verdad conocer objetos que se hallan fuera de ella. La fenomenología al afirmar que lo que se da en la percepción pura es precisamente la esencia de las cosas, esperaba superar ese escepticismo.

El reconocer que el significado del ser es histórico llevó al discípulo más famoso de Husserl, el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976), a romper con su sistema,

Husserl principió con el sujeto trascendental; Heidegger rechaza este punto de partida y principia su marcha con una reflexión sobre el carácter irreductiblemente dado de la existencia humana. El pasar de Husserl a Heidegger equivale a pasar del terreno del puro intelecto a una filosofía que medita sobre lo que se siente al estar vivo. Por eso es que a la propuesta de este pensador se le conoce como existencialista. Existir es estar en el mundo y el mundo no es algo que haya que disolver, al estilo de Husserl, en imágenes mentales: tiene un ser propio, implacable y recalcitrante, que resiste nuestros proyectos. La existencia humana es un diálogo con el mundo. Escuchar es una actividad más reverente que hablar. El conocimiento humano siempre parte de lo que Heidegger llama “precomprensión” y siempre se mueve dentro de su seno. Antes de llegar a pensar sistemáticamente llevamos ya en nuestro interior un sinnúmero de suposiciones tácitas espigadas en los lazos prácticos que nos ligan al mundo. Y sólo donde hay lenguaje, hay mundo, en un sentido definitivamente humano. El lenguaje siempre preexiste con relación en el sujeto individual, como territorio en el cual se desenvuelve; tiene un contenido de “verdad” no tanto como instrumento para intercambiar información precisa, sino como lugar donde la realidad se “descubre” a sí misma y se abre a nuestra comprensión. Y en el lenguaje radica nuestra “precomprensión” del mundo.

Heidegger se aparta completamente de su maestro con la introducción del concepto de hermenéutica en el sentido de interpretación. No olvidemos que Husserl se limitaba a describir los fenómenos y prever la posible descripción de éstos en las diversas regiones ontológicas. Heidegger no se conforma con describir los fenómenos, sino que trata, también, de *interpretar* las condiciones de posibilidad de los fenómenos. Esta tentativa consiste en alterar profundamente el método husserliano ya que, buscar la descripción de las condiciones de posibilidad, es buscar ya, el por qué de los fenómenos

y entrar de lleno en el campo de la metafísica y de manera especial en el campo de la ontología o teoría del ser en cuanto ser.

Para la hermenéutica tradicional la interpretación funcionaba como medio obvio para el entender. Quien no entendía un pasaje de texto, tenía que recurrir a una interpretación, cuyo *telos* natural era proporcionar la comprensión. De modo que primero había la interpretación y a partir de ella se daba la comprensión. En una contrajugada nueva y desafiante para la tradición, la hermenéutica existencial de Heidegger casi invertirá del todo esta relación teleológica: lo primero será ahora el entender, y la interpretación consistirá sólo en la formación o elaboración del entender.

Es común darle a la filosofía de Heidegger el nombre de “fenomenología hermenéutica” para distinguirla de la “fenomenología trascendental” de Husserl. Heidegger mismo, describe su empresa filosófica como una “hermenéutica del ser”.

I.3.- La hermenéutica contemporánea

Esta historia llega a su cúspide con la propuesta de Hans-Georg Gadamer, filólogo y filósofo contemporáneo alemán quien recaba toda la tradición histórica de la hermenéutica y la organiza para intentar fundamentar con ella a las ciencias del espíritu. Ante el supuesto fracaso de Dilthey y las insuficiencias de Husserl y Heidegger, Gadamer se echa a costas la tarea de concluir el trabajo propuesto por los anteriores pensadores. Sin dejar por ello de reconocer el esfuerzo que significó el avance paulatino en cada una de las etapas a que empujaron la hermenéutica en su desarrollo histórico. Visto de esta manera, la obra de Gadamer se inscribe dentro de una tradición específica

que es la de la filosofía alemana y de la cual es un consciente continuador. En la evolución del pensamiento de Gadamer se detectan tres momentos o etapas que muestran claramente su orientación y su proceso de desarrollo: el primero es el *momento histórico filológico* y está plasmado en su obra inicial. Le sigue el *momento epistemológico* a partir aproximadamente de 1947 y el tercer momento se le ha llamado el *momento ontodialógico* cuyos inicios se ubican desde el año de 1960 hasta la fecha actual.

El problema principal que está en la base de la hermenéutica gadameriana es el que pregunta por la fundamentación epistemológica de las ciencias del espíritu. Independizarlas del paradigma de las ciencias de la naturaleza y llevarlas al status de universalidad que les corresponde. La pretensión se concentra específicamente en hacer de la hermenéutica una filosofía de las ciencias humanas, es decir, atender a la necesidad de generar una hermenéutica filosófica. Entonces, el problema no se reduce a la búsqueda de un método en particular y específico para las humanidades, como lo han mal entendido algunos críticos de la hermenéutica. El problema está correctamente planteado por el mismo Gadamer en uno de sus trabajos más ordenados: *El problema de la conciencia histórica*, donde debate la pertinencia de un método específico para las ciencias del espíritu que les permita la autonomía de las ciencias naturales:

Si las ciencias humanas están en una relación determinada con la filosofía no es únicamente en razón de un esclarecimiento puramente epistemológico. Ellas no son sólo un problema para la filosofía, ellas representan por el contrario un problema de la filosofía. En efecto, todo lo que se podría decir de su estatuto lógico o epistemológico, de su independencia epistemológica frente a las ciencias naturales, es muy poco para medir la esencia de las ciencias humanas y sus significado propiamente filosófico. El papel filosófico que desempeñan las ciencias humanas sigue la ley del todo o nada. Ellas no tendrían ningún papel si las tomásemos como realizaciones imperfectas de la idea de una “ciencia rigurosa”. Esto entrañaría sobre todo que la llamada filosofía “científica” toma forzosamente ella también por norma científica la idea de las ciencias naturales matematizadas: esto significaría, sabemos, que la filosofía no sería más que un tipo de organon de las ciencias. Si por el contrario se reconoce en las ciencias humanas un modo de

saber autónomo, si se acuerda la imposibilidad de ser reducidas al ideal del conocimiento de las ciencias naturales (lo que implica que se califique de absurdidad presentar para ellas el ideal de una similitud tan perfecta como posible con los métodos y el grado de certeza válidos en las ciencias naturales), entonces es la filosofía misma la que es puesta en cuestión, en la totalidad de sus pretensiones. También es inútil, en estas condiciones, limitar el esclarecimiento de la naturaleza de las ciencias humanas a una pura cuestión de método; no se trata sólo de definir simplemente un método específico, sino de reconocer una muy diferente idea de conocimiento y verdad. Cuando la filosofía sea quien retome estas exigencias, tendrá otras pretensiones distintas de las motivadas por el concepto de verdad de las ciencias naturales. Es por una necesidad intrínseca de las cosas por lo que asegurar un verdadero fundamento a las ciencias humanas, tal como lo propuso recientemente Dilthey, es asegurar un fundamento a la filosofía, es decir, pensar el fundamento de la naturaleza y de la historia, y la verdad posible de la una y de la otra. (Gadamer, 2000: 45-46).

Se comprende entonces que la tarea más importante de la hermenéutica, en cuanto teoría filosófica, consiste en mostrar que sólo cabe llamar “experiencia” a la integración de todos los conocimientos de la ciencia en el saber personal del individuo. La hermenéutica deberá ser filosofía porque no puede limitarse sólo a ser el arte de entender las opiniones del otro.

Según Gadamer, toda interpretación de una obra de otros tiempos consiste en un diálogo entre el pasado y el presente. Ante una de esas obras se escucha su voz, un tanto extraña, con sabia pasividad heideggeriana, permitiéndole cuestionar lo que hoy en día nos interesa o preocupa. Ahora bien, lo que la obra nos “diga” dependerá del tipo de preguntas que podamos dirigirle desde la favorable posición en que estemos colocados históricamente. También dependerá de nuestra habilidad para reconstruir la “pregunta” a la que la obra “da respuesta”, pues la obra es también un diálogo con su propia historia. Toda comprensión es productiva: equivale siempre a “comprender de otra manera”; es una realización del potencial del texto en el que se introducen nuevos matices. Sólo a través del pasado se comprende el presente, con el cual forma una continuidad viva. Siempre se ve el pasado desde nuestro punto de vista parcial ubicado

en el presente. El hecho de comprender se realiza cuando nuestro “horizonte” de suposiciones y significados históricos se “fusiona” con el “horizonte” dentro del cual se ubica la obra. En ese momento entramos al mundo extraño del artefacto y, al mismo tiempo, lo introducimos a nuestro propio terreno, con lo cual logramos una mejor comprensión de nosotros mismos. Observa Gadamer que, en vez de “abandonar nuestra casa”, “regresamos a casa”. La hermenéutica ve la historia como un diálogo viviente entre presente, pasado y futuro, y se empeña, pacientemente en remover lo que obstruye esta interminable comunicación mutua que no es efímera, que no puede corregirse recurriendo a una interpretación textual más sensitiva, sino que, en alguna forma, es sistemática, y está por así decirlo, empotrada en las estructuras de comunicación de sociedades enteras.

La hermenéutica no es un método en sí misma, pero constituye un camino que se recorre para alcanzar un fin que es exactamente el de la comprensión. Dicho camino, sin embargo, implica la realización de una serie de acciones que Paul Ricoeur denomina “método hermenéutico y filosofía reflexiva”. Tales acciones se sintetizan en un análisis del objeto a “hermeneutizar”, tanto desde la textualidad literal como de los contenidos implícitos o latentes. Una interpretación del objeto, esto es del texto que implica una explicación, tendrá que ponerse en tela de juicio, es decir cuestionar tal interpretación y explicación con el objeto de validarla mediante una reflexión sistemática, para apropiársela y todo ello con un involucramiento del intérprete-hermeneuta, lo que redundará en una autorreflexión. Así, la interpretación de un texto termina en la propia interpretación del sujeto, quien se comprende mejor o de una manera distinta, como afirma Ricoeur, y el intérprete y lo interpretado pertenecerán al mismo horizonte comprensivo, asegura Gadamer. En una reflexión concreta, por un lado la autocomprensión misma pasa por el rodeo de la comprensión de los signos, en los

cuales el yo se documenta y se forma; por el otro, la comprensión del texto no es un fin en sí misma, sino que mediatiza la relación consigo mismo, de un sujeto que no encuentra en el cortocircuito de la reflexión inmediata el sentido de su propia vida. De aquí que el acercamiento hermenéutico propicie la inclusión de otras disciplinas o líneas de investigación que redundan en esa comprensión de lo otro y de sí mismo como individuo, comunidad o cultura.

La hermenéutica es más que un método de análisis, es también un sistema coherente de pensamiento filosófico. En términos generales es definida como el arte de la interpretación de textos para fijar su verdadero sentido. En un principio se utilizó en el estudio de la teología y se aplicó específicamente a la interpretación de las Sagradas Escrituras contenidas en la Biblia, pero su uso se ha ampliado desde el Siglo XIX hasta abarcar las teorías filosóficas del significado y la comprensión, así como las teorías literarias de la interpretación textual. El filósofo alemán Martin Heidegger y su discípulo Hans-Georg Gadamer fundamentan este proceso como un círculo hermenéutico, en alusión al modo en que la comprensión y la interpretación, la parte y el todo, se relacionan de manera circular: para comprender el todo es necesario comprender las partes y viceversa. Tal es la condición de posibilidad de toda experiencia y toda investigación humanas.

En los albores del siglo XXI, es significativa la propuesta del mexicano Mauricio Beuchot Puente, quien ha pugnado por fundamentar una hermenéutica que logre superar las insuficiencias o yerros de sus predecesores históricos. Una hermenéutica equilibrada sin caer en los extremos del univocismo ni del equivocismo y a la que ha dado el nombre de *hermenéutica analógica*. Sin embargo su propuesta se ubica más cerca de la equivocidad, ya que permite varias interpretaciones pero sin caer en el extremo equivocista de que todas las interpretaciones posibles sean válidas. El

filósofo mexicano considera que se necesita una interpretación abierta, pero que no renuncie a la unidad. De ahí que su propuesta pretenda respetar la diferencia pero sin renunciar a la semejanza que aspira a la universalización. Además que sea una hermenéutica que tienda vínculos con la metafísica, la ontología, la ética y la antropología y que busque aplicaciones prácticas a la filología clásica, a la semiótica y al psicoanálisis.

Para Beuchot lo importante de la interpretación es comprender y contextualizar el texto. Por lo cual el hermeneuta debe proceder a descontextualizar y recontextualizar con el fin de acceder a la contextualización, después de analizar y elucidar el texto. Por ello la hermenéutica es concebida como teoría y práctica. Pero primordialmente es teoría y secundariamente, arte. De su estatuto epistemológico de ciencia deriva su práctica artística.

En el caso de la lingüística y la literatura; la comprensión hermenéutica o interpretación lleva consigo no sólo una comprensión del discurso natural de la lengua y la comprensión de la teoría lingüística involucrada en el primer análisis, sino que también conlleva una comprensión (la propiamente hermenéutica) que es la del universo de sentido de que participan el emisor y el receptor del poema, y una comprensión teórica del saber implicado en la interpretación. Es decir, la hermenéutica es una lectura interpretativa que hace posible la descripción total del sentido y que abarca la semántica del texto y la lógica que remite al contexto.

Además, es necesario indicar que la hermenéutica de la literatura, debido a la naturaleza de *la función poética* de la lengua, lo que trata de interpretar, además de lo que proviene del contenido semántico de la lengua, es también aquello que proviene del sentido agregado por la *estructura* del mensaje poético (mensaje visto como red de relaciones intratextuales manifestadas durante el análisis lingüístico y retórico), más el

sentido adicionado como resultante del análisis semiótico (del texto visto como unidad cabal en sí misma y a la vez como punto de intersección en la red de las relaciones intra y extratextuales); es decir, del texto visto como signo sobredeterminado histórico y culturalmente. La hermenéutica que propone Beuchot implica un respeto a las diferencias y también un reconocimiento de las similitudes, conjugando prudentemente el análisis y la síntesis para acceder a la universalidad:

Una hermenéutica analógica aceptará y aprovechará los resultados del análisis semiótico, mas para llevarlos a una mayor completad y enriquecimiento, pasando del nivel de la explicación al nivel de la comprensión, el cual es el más elevado y perfecto. Acatará las diferencias que son detectadas y marcadas por el acucioso análisis semiótico, pero tendrá la capacidad de encontrar las semejanzas entre los elementos en juego, y de esa manera podrá obtener resultados universalizables, pero con un tipo de universalidad proporcional, respetuosa de las diferencias particulares. (Beuchot, 1997: 182).

De esta forma la interpretación hermenéutica implica también una actividad semiótica cuyo objeto es el texto literario en el que se entretejen numerosos códigos que se expresan en signos lingüísticos. Se trata de una actividad interpretativa que tiende a la comprensión más completa posible del texto literario que, comparado con otros, es más rico por lo mismo que comprende un mayor número de códigos. Y es también por este motivo que la hermenéutica constituye una actividad semiótica. Por medio de esta actividad, nos proponemos también captar la concepción del mundo del emisor, misma que desemboca en su texto en forma de caudal de determinaciones histórico-culturales de una época; caudal que llega al texto a través de un cauce, a través del sujeto constructor del proceso de enunciación, sujeto que está a su vez, tan sobredeterminado como el texto mismo.

I.3.1.- Principios hermenéuticos fundamentales

El trabajo de la comprensión hermenéutica descansa en la base de principios rectores que fungen como instrumental para la correcta interpretación de los textos. Algunos de estos principios serán utilizados en nuestra lectura y acercamiento al poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza, por lo cual procederemos en seguida a esbozarlos de manera sucinta.

A).-*El círculo de la comprensión*, también llamado *círculo hermenéutico*, idea que nos remite a la necesidad de entender un texto desde sí mismo. Consiste en un movimiento que discurre -en un primer momento- del todo a la parte y se completa el ciclo de vuelta regresando de la parte al todo. Gadamer lo retoma como una regla que procede desde la retórica antigua:

La regla hermenéutica de que el todo debe entenderse desde lo individual, y lo individual desde el todo, procede de la retórica antigua y ha pasado, a través de la hermenéutica moderna, del arte de hablar al arte de comprender. En ambos casos nos encontramos con una relación circular. La anticipación del sentido, que involucra el todo, se hace comprensión explícita cuando las partes que se definen desde el todo definen a su vez ese todo. (Gadamer, 2002: 63).

Esta relación de la parte con el todo o de lo particular con lo general es equivalente a la colocación de una obra en su contexto y en el desarrollo de una tradición. De esta forma el que pretende comprender está ligado a la cosa transmitida y conserva un nexo con la tradición de la cual habla el texto transmitido. De tal suerte que la naturaleza del círculo no es formal, ni subjetivo ni objetivo, ya que describe la comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete. Más que un círculo “metodológico”, es para Gadamer la descripción de un momento estructural ontológico positivo de la comprensión.

B).- *La positividad de los prejuicios*. Desde la reacción de oposición de la Ilustración ante la autoridad dogmática de la iglesia cristiana, el *prejuicio* había adquirido un signo negativo. Los ilustrados opusieron a la autoridad de la *Sagrada escritura* el principio de la *razón*, trasladando a esta el reconocimiento de única autoridad suficiente.

De hecho, el rechazo de toda autoridad no sólo se convirtió en un prejuicio consolidado por la Ilustración, sino que condujo también a una grave deformación del concepto mismo de autoridad. Sobre la base de un concepto ilustrado de razón y libertad, el concepto de autoridad pudo convertirse simplemente en lo contrario de la razón y la libertad, en el concepto de la obediencia ciega. (Gadamer, 1977: 347).

El Romanticismo no cambió de manera sustancial la concepción del prejuicio, solamente sustituyó el *logos* por el *mytos*. A pesar de ello, defendió de manera especial una forma de autoridad representada por la tradición. Aunque la autoridad pueda fungir como fuente de prejuicio tanto como fuente de verdad. Sin embargo, para Gadamer hay un valor positivo del *prejuicio* en el ser histórico –superando la propuesta de Dilthey– pues considera que es el *prejuicio* lo que une al individuo con su tradición. *Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser*. (Gadamer, 1977:344).

Gadamer considera pertinente y necesario llevar a cabo un proceso teórico de rehabilitación de los conceptos de autoridad y de tradición, donde los prejuicios adquieren un papel fundamental como condición del proceso de la comprensión. De tal suerte que el prejuicio entendido como anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto, no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición. La positividad del prejuicio se pone a prueba al iniciar la investigación en “la cosa misma” de la que se trata. Toda comprensión inicia cuando algo nos atrae la atención. Esta es la primera condición del acto hermenéutico. Luego procede una suspensión de juicio. Esta suspensión, al igual que los *prejuicios*

propios del intérprete, tiene la estructura lógica de la pregunta. La esencia de la pregunta es el abrir y mantener abiertas las posibilidades de respuesta. La revaloración entonces que lleva a cabo Gadamer con los prejuicios es la de hacerlos aparecer como condición de guía para llevar a buen término una comprensión correcta. Finalmente en el contexto de la hermenéutica gadameriana prejuicio no significa en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto el que pueda ser valorado positiva o negativamente.

C).- La “*fusión de horizontes*” de pensamiento entre el autor y el intérprete como sentido de la interpretación. Gadamer define como *horizonte* ese ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. El concepto de horizonte se subsume en *el concepto de situación* y este se caracteriza porque el sujeto no se encuentra nunca frente a ella sino siempre se ubica inmerso en *situación*. Y dar luz sobre la *situación* es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero. Esto es válido también para la *situación hermenéutica* cuando nos enfrentamos a la tradición que intentamos comprender. Quien no tiene horizontes es una persona que no ve suficiente y que consecuentemente supervalora aquello que tiene a la mano y que ve más cerca.

En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño. La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición. (Gadamer, 1977: 373).

La fusión de horizontes es una coincidencia intencionada entre el horizonte del intérprete y el horizonte del autor del texto a interpretar, como producto de esa tradición, es un ejercicio que está constantemente ejercitándose para lograr una

comprensión correcta del texto. Dicha fusión no agota el sentido del texto en su totalidad sino que se encuentra en movimiento actualizando la interpretación del sentido. Gadamer ve esta fusión también como la posición entre *extrañeza* y *familiaridad*, es decir, el punto intermedio entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición, ubicación que llega a contemplar como el auténtico *topos* de la hermenéutica. Posición intermedia que retoma Beuchot para fundamentar su propia propuesta de *hermenéutica analógica* como un nuevo modelo de interpretación, considerando para ello lo que podríamos llamar una doble fusión de horizontes:

Es una cierta fusión de horizontes, el del autor y el del lector o intérprete; el de la tradición del texto y el de la tradición del lector; o el de la tradición recibida (texto) y el de la innovación aportada (interpretación). (Beuchot, 1997: 72).

D).- *El contenido de “verdad” en las obras de arte*, como apertura de posibilidades de la experiencia y como manifestación del ser-en-el-mundo.

Para la hermenéutica gadameriana el fenómeno del arte reviste una importancia especial. Prueba de ello es que el tema del arte es que el artista inicia su obra más importante *Verdad y método I*, donde el autor plantea la elucidación de la *verdad* desde la experiencia del arte. La *verdad* de la obra de arte poco tiene que ver con la verdad emanada de las ciencias naturales. Gadamer rechaza esa concepción positivista de la verdad y plantea la posibilidad de una verdad acorde al quehacer de las ciencias del espíritu. Apuesta más bien por una *verdad* que sea la respuesta a la pregunta adecuada que plantea el hermeneuta a la obra que interroga. Más cercana al eco de una autoridad enraizada en la tradición y aceptando que el arte es conocimiento y que a la experiencia del arte subyace una pretensión de verdad diferente pero no inferior ni subordinada a la

verdad de las ciencias naturales, Gadamer plantea las preguntas pertinentes de la siguiente forma:

¿No ha de haber, pues, en el arte conocimiento alguno? ¿No se da en la experiencia del arte una pretensión de verdad diferente de la de la ciencia pero seguramente no subordinada o inferior a ella? ¿No estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer una fundamentación para el hecho de que la experiencia del arte es una forma especial de conocimiento? Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser distinta de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad? (Gadamer, 1977: 139)

Con la respuesta afirmativa, Gadamer se deslinda de la concepción de la *conciencia estética*, subjetivista que había elaborado Kant y se adhiere a las propuestas de Hegel sobre el reconocimiento a la verdad que posee toda experiencia del arte, simultáneamente desarrollada en mediación con la conciencia histórica. De cualquier manera el concepto de verdad en el arte no puede ser ajeno al de la experiencia artística sino concomitante a ella, ya que la experiencia de la obra de arte implica un ser-en-el-mundo y un comprender. Aunado a ello Gadamer retoma la crítica que realiza Heidegger contra el subjetivismo de la edad moderna, ya que a través de la interpretación del ser desde el horizonte del tiempo abre algunas nuevas posibilidades para comprenderse completamente a sí mismo.

Finalmente lo que importa es cuestionar a la experiencia del arte qué es ella en verdad y cuál es su verdad, aunque ella no sepa lo que es ni pueda decir lo que sabe. Pregunta que no deja inalterado al que la realiza y con lo cual se abre también el replanteamiento de la cuestión de la verdad y el significado del “comprender” característico de las ciencias del espíritu.

D).- *El lenguaje como medio de una teoría hermenéutica.*

El fenómeno hermenéutico se fundamenta básicamente en un proceso lingüístico. Ya que no puede darse la traducción, la interpretación ni la comprensión sino es por medio del lenguaje. Este se convierte necesariamente en un medio indispensable y determinante de la experiencia hermenéutica. Ahora bien, afirma Gadamer que el problema hermenéutico no es exactamente el perfecto dominio de una lengua, sino el convenio sobre cualquier asunto que tiene lugar en el centro del lenguaje. Distingue las peculiaridades que se dan entre la *traducción* de un texto y la *interpretación* de una lengua, sin embargo y a pesar de las respectivas características, Gadamer sostiene que en el fondo todo traductor es intérprete. Aunque todo traductor que pretenda dialogar con un texto, en ausencia del autor, tiene que cumplir con una exigencia de fidelidad a la intencionalidad del autor. Sin embargo el traductor siempre destaca algo para dejar lo demás en segundo plano por lo cual no se puede lograr nunca esa fidelidad de manera total. Esa distancia que lo separa del original es generalmente dolorosa como lo dice Gadamer:

El traductor tiene muchas veces dolorosa conciencia de la distancia que le separa necesariamente del original. Su trato con el texto tiene también algo de los esfuerzos de ponerse de acuerdo en una conversación; solo que aquí la situación es la de un acuerdo particularmente penoso, porque se reconoce que en último extremo la distancia entre la opinión contraria y la propia no es superable. (Gadamer, 1977: 464-465).

Sin embargo y a pesar de estas limitaciones, el acuerdo se logra igual que el intérprete en la conversación, es decir en la participación de la cosa de que se trata cuando dos personas conversan, de la misma manera el intérprete participa del sentido del texto, ya que éste sólo puede hablar a través del intérprete y solamente por su intervención pueden reconvertirse los signos escritos de nuevo en sentido.

De cualquier manera, tanto la interpretación como la traducción se realizan en el centro de la lingüisticidad presentando cada una de ellas peculiaridades específicas pero que no alteran de manera sustancial el proceso de la comprensión. Lo que realmente importa son los problemas lingüísticos y ellos son en realidad los verdaderos problemas de la comprensión puesto que para Gadamer:

Todo comprender es interpretar, y toda interpretación se desarrolla en medio de un lenguaje que pretende dejar hablar al objeto y es al mismo tiempo el lenguaje propio de su intérprete. (Gadamer, 1977: 467).

Por otro lado es necesario mencionar que para este autor la tradición es de naturaleza lingüística y ella es el objeto preferente de la comprensión. Esa tradición se manifiesta de manera especial en los textos. De ahí que lo escrito se convierta en objeto preferente de la hermenéutica. Finalmente el lenguaje es considerado por Gadamer no únicamente como instrumento de la comprensión sino también como el medio a través del cual se realiza la experiencia artística.

Será la hermenéutica aplicada a la literatura, la principal herramienta teórica que nos permitirá un acercamiento al poema *Muerte sin fin* de José Gorostiza. Apoyados en ella realizaremos un ejercicio de interpretación histórica y poética que nos ayude a acceder a las verdades más íntimas del poema en cuestión. Mientras que la interpretación histórica nos llevará a la investigación del contexto y de la ubicación de *Muerte sin fin* en la historia de la poesía mexicana moderna, la interpretación poética incluirá la exégesis e interpretación valorativa del contenido del poema.

CAPÍTULO II. EL CONTEXTO SOCIO-HISTÓRICO DE PRODUCCIÓN DE *MUERTE SIN FIN*

José Gorostiza Alcalá (1901-1973) perteneció al grupo de *Contemporáneos*, escritores mexicanos que se significan por hacer una propuesta de arte nuevo y de una literatura vigorosa. Son jóvenes que están inmersos en un contexto histórico de cambios importantes y que se suman a la tarea de construir desde el ámbito de la literatura un nuevo país. En el grupo se ubican: Enrique González Rojo (1899-1939), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Carlos Pellicer (1899-1977), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Jorge Cuesta (1904-1942) y Gilberto Owen (1905-1952). Ellos son quienes conforman el núcleo principal de la generación y los que con su obra personal y las revistas que editaron en común, contribuyeron en forma sustancial a la creación de una nueva literatura mexicana, cosmopolita y universal pero sin renunciar del todo a la tradición. Cambiaron el concepto de escritor, dándole al oficio rigor, seriedad y profesionalismo que antes no existía. Del grupo en mención sobresale la poesía de Gorostiza por llevar ese rigor a su máximo nivel de expresión literaria. Caso extraño de perfecta simbiosis entre forma y contenido, entre idea y expresión. Sólo comparable con antecedentes de la magnitud del *Primero sueño* de nuestra Sor Juana o con *El cementerio marino* del francés Paul Valéry. *Muerte sin fin* es considerado por la opinión especializada como un poema de gran contenido filosófico y en la opinión de Don Alfonso Reyes: “la perla en la corona de la poesía mexicana”.

José Gorostiza construyó en *Muerte sin fin* un artefacto poético con alto grado de complejidad y belleza. Su escasa pero rigurosa obra es producto de una labor silenciosa y exigente. Cualidades que en mayor o menor medida caracterizó a su grupo

de amigos, que por haber publicado la revista *Contemporáneos* (1928-1931), se les reconoce con ese mismo nombre. Al grupo de jóvenes escritores que también se le nombró “archipiélago de soledades” se inscribe en el contexto político social de La Revolución Mexicana, pero sus obras literarias siendo en cierta forma revolucionarias, no se apegan a los cánones estéticos dictados por el Estado. El también llamado “grupo sin grupo” abreva de las propuestas vanguardistas del Siglo XX, pero sin adherirse del todo, ni de manera incondicional, a ninguna de ellas. Su apertura a las más novedosas expresiones del arte moderno les ganó el epíteto despectivo de “cosmopolitas” y el enconado rechazo de los grupos artísticos afiliados al gobierno, que propugnaban por un nacionalismo oficialista. Los *Contemporáneos* fueron atacados implacablemente, acusados de ignorar la cultura de su pueblo, encerrarse en su torre de marfil y de darle la espalda a su nación. Se les calificó también de “malinchistas”, así como de “artepuristas”, “elitistas”, “aristócratas” y hasta de “reaccionarios”. La verdad es que fueron injustamente calumniados e incomprensidos. En opinión de Octavio Paz, los contemporáneos –a pesar de haber sido denunciados por sus enemigos como poetas exquisitos, cosmopolitas y decadentes- fueron a su manera nacionalistas y patriotas, no únicamente se propusieron enriquecer la literatura mexicana sino también fortalecieron la tradición en los siguientes términos:

Los Contemporáneos se propusieron incorporar la tradición moderna; prosiguieron así la obra iniciada por los “modernistas” y continuada por los escritores del Ateneo. Su interpretación de la tradición europea no fue más rigurosa ni más amplia que la de Reyes, sí más arriesgada. Quisieron ser contemporáneos de los escritores de su época y en buena parte lo consiguieron. (Paz, 1985: 29).

Grupo controversial este de los *Contemporáneos* ya que las paradojas fueron de su identidad constante. Surgen como grupo generacional pero se niegan a la homogeneidad grupal o doctrinaria, respetando sus respectivas individualidades. A diferencia de las

Vanguardias se niegan a las estruendosas manifestaciones de corrientes o escuelas. No lanzan manifiestos públicos pero mantienen actitudes y conductas similares en torno a la creación artística como el rigor crítico y la intolerancia hacia la mediocridad. Son aristócratas del arte pero aman y valoran las culturas populares. Rechazan las estridencias de los nacionalistas folklóricos y superficiales pero defienden ese nacionalismo que tiene lenguaje, cielo, paisaje y que se enriquece con los aportes de otros países y culturas. Respetuosos de una tradición que, se renueva vívida, para continuar vigente y vigorosa en su constante transformación.

II.-1.- Contexto socio-político: en la cruzada vasconcelista.

Así como la poesía del joven Gorostiza acusa las influencias del modernismo por la vía de González Martínez, creemos que es también importante la influencia que tuvo en él el pensamiento filosófico y además, el proyecto cultural del Vasconcelismo. Como bien sabemos, al triunfo de la lucha armada los gobiernos posrevolucionarios emprenden la reconstrucción del país e intentan implementar las propuestas emanadas de la nueva Constitución política de 1917. Entre ellas se encuentra la del Artículo 3º, que obligaba a que el Estado ofreciera educación gratuita para todos los mexicanos. José Vasconcelos (1882-1959), quien fue el primer ministro de educación, se dio a la tarea de cumplir con dicho mandato y empezó su cruzada nacional con una significativa impresión de libros clásicos para fomentar la lectura y avanzar en la campaña de alfabetización. En ese quehacer se hizo de un importante grupo de jóvenes colaboradores entre los que se contaba con la presencia de José Gorostiza, quien se incorpora a la cruzada en calidad de director editor de la revista *El Maestro*, que había creado Vasconcelos para darle impulso a su proyecto de divulgación cultural. Dicha revista logró aglutinar a casi todos

los escritores importantes y jóvenes de México y se dedicó sistemáticamente a promover la literatura castellana del siglo de oro e inició la revaloración oficial de Sor Juana Inés de la Cruz. De esa revista dice José Joaquín Blanco:

La mejor de todas las publicaciones de Vasconcelos fue la revista *El Maestro (1921-1923)*; estaba planeada como un pequeño manual de cultura general, con secciones fijas: información nacional e internacional, historia universal, literatura, sección de niños, conocimientos prácticos, poesía y 'temas diversos' (ensayos de todo tipo).¹(Blanco, 1993: 106)

Además de la calidad de su factura en contenidos y presentación, el tiraje mensual era verdaderamente sorprendente para la época: 75 000 ejemplares.

II.2.- Contexto filosófico.

Pero también hay una influencia filosófica del pensamiento vasconcelista en nuestro personaje, algo que será un poco más difícil de detectar en su creación poética. ¿Pero cuáles son las principales ideas sobre arte, que expone Vasconcelos en su filosofía? Tendríamos que remitirnos a sus ensayos estéticos para poder ubicarlas y esbozarlas, aunque sea someramente, y en seguida tratar de encontrar esas ideas en la obra de Gorostiza.

Las ideas de arte que Vasconcelos intentó llevar a la práctica se encuentran plasmadas en dos obras significativas: *Pitágoras, una teoría del ritmo (1916)* y *El monismo estético (1918)*, -obras de juventud- en las que acusa una marcada influencia de las culturas clásicas griega y romana; pero de manera particular su estética estará influenciada en primera instancia por el pensamiento del filósofo neoplatónico Plotino (205-270 d. C.), quien siguiendo las rutas de Platón había elaborado a partir de ellas, un

sistema de pensamiento que concluía en un misticismo. Con sus obras *Las Enéadas* realiza una nueva fundamentación de la metafísica clásica. Recordemos que Vasconcelos vio en estas y otras propuestas idealistas -al apropiárselas- una manera de reaccionar en contra de la filosofía positivista que se había impuesto en todos los espacios de cultura del Porfiriato, inhibiendo el desarrollo y la difusión de otras propuestas y opciones filosóficas.

Al igual que Plotino, quien profesó un misticismo basado en el bien y la belleza, también Vasconcelos vio en la belleza el camino para la redención. Como él mismo se lo confiesa en carta escrita a Don Alfonso Reyes de fecha 16 de septiembre de 1920: “Amo la belleza, pero como un camino que conduce a Dios”. Las ideas de Plotino están presentes en el pensamiento de Vasconcelos cuando este indica que la materia es una degeneración del ser en cuanto que es la causa de que se aleje más de la esencia divina. La belleza está contenida en el artista y en el arte, no en la obra artística que es material. Y al igual que Plotino nuestro pensador está a favor del arte, no del arte que imita a la naturaleza, sino el que intenta superarla. El monismo estético vasconcelista está fundamentado en tres principios o postulados que están relacionados entre sí: *la belleza* como una forma especial de energía; *la emoción estética*, condición para comprender a la naturaleza de las cosas; y *el universo*, que se fortalece conforme aumenta su belleza.

Respecto al pitagorismo vasconcelista, este se caracteriza por ser interpretado como una “teoría del ritmo”. Si para Pitágoras la realidad es en esencia numérica, esta esencia se manifiesta como una armonía del universo. Enseñó que la divinidad existe en la naturaleza como principio del orden y que en el hombre existe el alma como principio de armonía. Para los pitagóricos entonces, el número no es nada más una medida cuantitativa, sino incluso, una idea. Para el mexicano la naturaleza es la música de las esferas por lo que el pitagorismo es asimilado a la manera de una estética y no como

una matemática. De ahí se desprende una visión en la que todas las cosas se desarrollan con una energía interna, como una música y que la esencia de todas las cosas la constituye un cierto ritmo y medida universal. Ese ritmo se vuelve placentero cuando capta nuestras pulsaciones y se hace uno con nuestra respiración, trascendiendo de lo fisiológico a lo espiritual, como lo entiende Vasconcelos:

Se da el caso entonces de que, por analogía de vibración, la cosa exterior y la sensibilidad del alma emparentan hasta confundirse. En seguida una y otra bregan hasta que alguna prevalece. Y de esta suerte, hay ciencia o hay arte, según que triunfe el modo físico del movimiento o el ritmo anímico (Vasconcelos, 1936: 298).

Incluso llega a clasificar este ritmo en diferentes tipos que se permite analizar detenidamente en su *Estética*. La interpretación pitagórica de Vasconcelos, es la dinámica del mundo en términos estéticos, es decir, el movimiento que permite al hombre avanzar por estadios ascendentes hacia la totalidad.

Finalmente cabe mencionar que para Vasconcelos, la *emoción o intuición estética* es el mejor método para conocer la realidad, ya que el mundo se puede conocer y simultáneamente sentir. Por lo tanto, el instrumento propio de su filosofía no es la razón, sino la *intuición emocional*, que es el dato primario de toda existencia y el que permite ahondar en las esencias de las cosas.

Al referirse a la poesía de Ramón López Velarde en un ensayo de 1924, el joven Gorostiza da muestras de conocer las ideas estéticas de Vasconcelos y de manera específica las del ritmo en el lenguaje poético que se remontan a la antigüedad griega:

Recordemos que Erixímaco concibió el amor como armonía de elementos opuestos en apariencia; las sílabas largas y las breves, pensaba, se aman en cuanto dejan de oponerse para producir una armonía: el ritmo (Vasconcelos, 1936: 244).

Sin embargo tal vez no sea este bagaje de ideas sobre el arte -y otras más que integraron el pensamiento filosófico vasconcelista- las que más incidencia tuvieron en la obra literaria del joven Gorostiza, puesto que a Vasconcelos poco le importó de manera particular el género poético, pues nunca se asumió como un literato y más bien tuvo opiniones poco halagadoras sobre los poetas. En algún lugar de sus memorias llega incluso a expresarse despectivamente de sus propios compañeros del *Ateneo de la juventud*, sobre todo de aquellos puristas y estilistas que se preocupaban más de la forma que de los contenidos y él mismo confiesa en el *Ulises criollo*:

Lo que yo creía tener dentro no era para ser leído en cenáculos, casi ni para ser escrito. Cada intento de escribir me producía decepción y enojo. Se me embrollaba todo por falta de estilo, decía yo; en realidad por falta de claridad en mi propio pensamiento (Vasconcelos, 1983:233).

A pesar de todo, logró aportar ideas originales a la filosofía de lo mexicano y darles coherencia y orden en las obras que escribió ya casi al final de su existencia. Aunque tuviera un estilo apasionado y a veces contradictorio, el desarrollo de su filosofía transitó por varias etapas, en algunas incluso, poco sistemático. Pero ello no obsta para deslucir su significativa labor a favor de la educación y la cultura del México postrevolucionario, ni mella el mérito de su valiosa influencia en la joven generación de Gorostiza. Y es a nuestro entender, en este ámbito, en el del proyecto cultural y en la concepción de la educación –más que en la filosofía y la literatura- donde podemos ver la huella vasconcelista en el quehacer y la obra del poeta que nos ocupa. A esa influencia obedece su inclinación por la diplomacia y el servicio exterior así como su desempeño en la docencia. Podemos incluso llegar a percibir ecos del estilo y la personalidad de Vasconcelos resonando en algunos textos que Gorostiza publicó en la revista *El maestro*, cuando recién iniciaba sus estudios universitarios de jurisprudencia, como lo muestra el siguiente fragmento:

De una universidad brotan profesionistas a tropel y veinte intelectos respetables de vez en cuando, cuyas funciones en la vida son, para los primeros, si pasan de cierto número, robar o morir, y para los segundos solamente morir. De donde, no contando los muertos, la universidad produce una mayoría de traficantes.

(...)

Para esa mayoría del pueblo que vive salvaje y miserablemente, son indispensables escuelas, con un objetivo determinado, el de instruir precisamente a ese pueblo, ajustándose a sus necesidades y circunstancias típicas. ¿Y no será ésta de entre las cuestiones educacionales, la importante, la noble, la humanitaria? (Cantón Arjona, 1997: 31-32).

Nótese el tono peculiar del estilo vasconcelista con afirmaciones categóricas y hasta temerarias, de manera especial en el primer fragmento. Luego ese tono cambia a cierta normalidad y se vuelve más reflexivo para acudir en seguida a cierto nivel de argumentación. Pero aunado al estilo y el tono, lo más importante son las ideas que sobre educación dejan traslucir esos breves textos. Un proyecto que busca posicionar de manera prioritaria el acto reivindicativo de llevar el alfabeto y la cultura a los humildes, sin abandonar una actitud crítica hacia la educación superior y la ética de sus egresados, representada en aquel entonces por la Universidad Nacional de México, que pronto alcanzaría su autonomía.

Junto a esta influencia en el plano de la política educativa también se puede detectar otro tipo de influencia en el plano intelectual, mostrado como “un cierto estilo de pensamiento” y que heredan los jóvenes *Contemporáneos* en conjunto, de la Generación del Ateneo por la vía directa de Vasconcelos, como lo menciona Evodio Escalante en su detallado estudio:

En el plano intelectual me gustaría proponer que los Contemporáneos heredan de Vasconcelos, y en general, de la generación del Ateneo, un cierto estilo de pensamiento. No olvido que entre los miembros de uno y otro grupo hay cuando menos quince años de distancia, justo la medida que le sirve a Ortega y Gasset para distinguir los relevos generacionales. Lo subrayable, en este caso, es el difícil balance entre diferencia y continuidad en el que parecen situarse los Contemporáneos. Aunque con justa razón se les considera como miembros de la generación que

introduce las vanguardias artísticas en México, su impulso renovador parece refrenado hasta cierto punto por una idea de continuidad que nunca, o casi nunca, los abandona. (Escalante, 2001: 25).

Vemos entonces que la influencia política, cultural que recibe Gorostiza de Vasconcelos es compartida en su mayoría por el grupo que da nombre a su Generación y también que no es privativa de ninguno de sus miembros. Creemos al igual que Evodio Escalante, que esta influencia todavía está por estudiarse detenidamente y mostrarse en toda su magnitud. Nosotros solamente hemos querido mencionarla en el caso de nuestro poeta, aunque el estudio de ese fenómeno no sea el objeto especial de nuestro trabajo presente.

II. 3.- Contexto literario.

José Gorostiza (1901-1973), el autor del famoso poema *Muerte sin fin* nació en Villahermosa, Tabasco. Aunque vivió la mayor parte de su infancia y adolescencia en Aguascalientes, Querétaro y la ciudad de México. En la Universidad Nacional de México realizó estudios de jurisprudencia sin concluirlos del todo. Realizó trabajos de edición y periodismo. Desempeñándose también en la burocracia y la docencia antes de dedicarse a la diplomacia. Trabajó para el servicio exterior de su país en algunos lugares del extranjero como Inglaterra, Roma y Copenhague. Luego fue promovido, hasta alcanzar la titularidad de la misma Secretaría. Publicó dos libros de poesía: *Canciones para cantar en las barcas* (1925) y *Muerte sin fin* (1939). El primero le valió el reconocimiento como poeta riguroso e inteligente y el segundo la consagración y el prestigio en la historia de las letras mexicanas. Desde el momento de su publicación, *Muerte sin fin* se volvió para su propio autor una obra insuperable. José Gorostiza no

volverá ya a publicar libro alguno. Ese extenso poema, mayor a los 700 versos, llevará al autor a su apoteosis pero también al silencio.

En el desarrollo y formación literaria de Gorostiza, es posible identificar al menos tres etapas. Sin embargo es necesario y pertinente aclarar que estas etapas no son diametralmente opuestas y que son el resultado de una “maduración”, es decir, de una formación intelectual que se ensancha y enriquece en la formación e información, y que paulatinamente se va reduciendo en lo que respecta a su productividad. La producción poética de Gorostiza no se caracteriza en ningún momento por ser abundante como lo fuera la de Jaime Torres Bodet, quien se impuso en algún momento de su juventud temprana la publicación de un libro, al menos, por año.

La primera de estas etapas corresponde a una época de formación y juventud donde el poeta empezará a pergeñar sus primeros versos a la sombra y marcada influencia de los modernistas mexicanos, entre los cuales destaca la figura de Enrique González Martínez. La segunda etapa comprende la época en que se consolida el grupo de los *Contemporáneos* y en que tiene lugar la publicación de su primer libro de poemas *Canciones para cantar en las barcas*; viene finalmente una etapa de madurez de donde surge el poema célebre que lo ha consagrado en las letras universales: “Muerte sin fin”. Abordaremos paulatinamente cada una de estas etapas analizando sus respectivas peculiaridades e intentando ubicar los principales rasgos que conforman su poética. Creemos que este periplo nos permitirá tener una visión panorámica de Gorostiza y precisar los elementos que nos acerquen más estrechamente a *Muerte sin fin*.

II.3.1.-Primeros pasos literarios.

No sabemos con precisión de dónde nace la vocación del joven Gorostiza por la literatura. Sabemos sí, que en sus ancestros no hubo quien compartiera de manera acentuada su amor por la creación literaria. En cambio, sabemos que tomó clases de literatura con Fernando Ledesma cuando estudiaba la preparatoria en la ciudad de Aguascalientes. Y que su hermano menor, Celestino, también compartió la misma vocación literaria, éste con ciertas veleidades narrativas, pero con marcada inclinación hacia la dramaturgia. Aunque José ya había incursionado en la aventura de la creación poética con anterioridad, sus primeros poemas publicados aparecen en la revista estudiantil *San-Ev-Ank* y están fechados a mitad del año de 1918, cuando complementaba sus estudios de bachiller en la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México, a la escasa edad de 17 años. Se trata de cuatro poemas titulados: “Los árboles del camino”, “Yo no conozco el mar”, “Cuando asomo a mi ventana” y “Válgame la penumbra de la sala desierta”. Textos donde se detectan las huellas de una marcada influencia modernista, corriente literaria que había tenido una significativa influencia a principios del siglo XX en casi toda Hispanoamérica. Se considera al poeta nicaragüense Rubén Darío el fundador de dicha tendencia poética –con el poemario *Azul* (1888)- y que sobresale por ciertas características, tan variadas y contradictorias que resulta difícil enumerarlas todas, aunque las principales son:

- El culto de las formas, plástica y colorista a veces, y casi musical.
- El amor místico de la belleza.
- La elegancia y exquisitez.
- La aristocracia del sentimiento y el desdén hacia lo feo, lo sórdido y lo vulgar.
- La búsqueda de lo remoto, lo antiguo, lo raro y aún lo extravagante y exótico.
- La evasión del mundo material.

- La exaltación de la sensibilidad sobre la razón.
- La inclinación hacia el paganismo (dentro de las normas cristianas más sentimentales que teológicas)
- La tristeza y la nostalgia.
- El individualismo (la originalidad, la libertad creadora y el retorno a la intimidad individual).
- El cosmopolitismo.

Tal vez se puedan incluir a estas, otras características debido a que el movimiento modernista fue de amplias perspectivas y variados matices, pero de manera general es un movimiento aglutinador de nuevas voces latinoamericanas y en la opinión de José Luis Martínez –reconocido crítico literario- productor de una nueva estética y por primera vez, originado auténticamente, por las culturas mestizas latinoamericanas:

En su conjunto, el modernismo fue un movimiento unánime de América Latina que significó fundamentalmente una renovación formal y la conquista plena de la expresión original y de la modernidad. Fue un intento poderoso para formar parte del mundo y del tiempo, para hacer resonar en esa América todas las voces significativas de la hora y para sonar junto a ellas. Como se ha dicho tantas veces, con el modernismo América Latina toma la iniciativa y se adelanta a España. Ahora serán los escritores españoles de la generación del 98 los que sigan a América y reconozcan el imperio de un movimiento y, sobre todo, de Rubén Darío. (Martínez, 1979: 85).

Para algunos críticos, los temas del modernismo son principalmente reminiscencias desvaídas del simbolismo francés, delicuescente sentimentalismo lunar y exaltación monótona de los paisajes. Y, aunque algunos historiadores de la literatura valoran en exceso este movimiento, por ser la primera escuela literaria latinoamericana que no tiene origen europeo, Francisco Montes de Oca igual que otros críticos, la considera como una continuación e incluso imitación de corrientes francesas:

Fascinados por el brillo de estéticas foráneas, francesas sobre todo, ensayan algunos vates modernizar la lengua y la sensibilidad de sus lectores y adaptar al castellano las escuelas poéticas postrománticas: el Parnaso y el Simbolismo francés singularmente. Pretenden, al igual que ellas,

pintar y hacer música con las palabras; música y color son supuestos previos de todo poema modernista y algunos inspirados logran espléndidas realizaciones tanto en lo armónico como en lo cromático (Montes de Oca, 1996: 82).

No creemos correcto afiliarnos a ninguno de los dos bandos extremistas, ni los que demeritan el valor del modernismo ni el de aquellos que desmesuran sus aportaciones. Pero tampoco podemos dejar de reconocer aportaciones significativas a la literatura universal. Sin embargo, y a pesar de esa sombra de continuismo o imitación que algunos le endilgan, debemos consignar que la mayoría de los especialistas lo valoran como un movimiento artístico que aportó una nueva estética al siglo XX, como lo afirma María Edmée Álvarez:

Los modernistas no se limitaron a introducir temas y motivos ni a expresarlos por medio de un léxico, esmaltado de imágenes novedosas y sorprendentes. Fueron más lejos. Renovaron el lenguaje literario. A la prosa le dieron soltura, agilidad, gracia, transparencia y poder de sugestión, apartándose así del lenguaje académico tradicional; al verso le dieron cadencias y ritmos de maravillosa variedad (Álvarez, 1982: 333).

Lo cierto es que el modernismo impactó fuertemente en el hacer literario finisecular y en los albores del siglo XX, generando abundantes prosélitos tanto en Hispanoamérica como en la vieja Europa, dando con ello muestras de una búsqueda de originalidad y cierta independencia cultural.

En el panorama poético del modernismo mexicano existe un amplio registro de escritores afiliados a dicha estética, pero sobresalen los nombres de Justo Sierra, Manuel José Othón, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez, José Juan Tablada y Ramón López Velarde. Estos dos últimos son incluso considerados por Octavio Paz los precursores de la poesía contemporánea en México.

Sin embargo es el médico y poeta Enrique González Martínez (1871-1952), quien en las dos primeras décadas del siglo XX, logra mayor influencia en los círculos de los jóvenes escritores que -al igual que José Gorostiza- apenas realizaban sus estudios de bachillerato y sus primeras publicaciones. Con una abundante producción poética cuyas primeras obras estuvieron signadas por un acentuado estilo modernista, González Martínez pretende marcar una pauta de distanciamiento con dicha estética en su famoso soneto “Tuércele el cuello al cisne”, incluido en su libro *Los senderos ocultos* (1911), con el mismo que intenta liquidar una cuenta pendiente e iniciar otra ruta literaria:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;

él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente
de la vida profunda...y adora intensamente
la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.
Mira al sapiente búho cómo tiende las alas,
desde el Olimpo, deja el regazo de Palas,
y posa en aquel árbol su vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

(Álvarez, 1982: 372-373)

Como podemos apreciar, el autor intenta sustituir al cisne –que es el símbolo por antonomasia del modernismo rubendariano- por el búho, que remite a la sabiduría en el contexto de la cultura griega, es decir, del clasicismo. A pesar de su intento por

abandonar la policromía y musicalidad del modernismo, siguen presentes los rasgos de esta escuela en su producción posterior: *Jardines de Francia* (1915), *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño* (1917), *Parábolas y otros poemas* (1918), *Bajo el signo mortal* (1924), *El romero alucinado* (1925), *La señales furtivas* (1925), *Ausencia y canto* (1937), *El diluvio de fuego* (1938) y *Babel* (1949). Finalmente lo que alcanza González Martínez es una enseñanza de práctica moral donde la serenidad y la paz espiritual coinciden con la hondura meditativa y la contemplación fecunda. Y la incitación a la torcedura cisnácea, que tanto deslumbró a sus púberes seguidores, incluyendo a su propio hijo, sólo queda en un gesto de estéril rebeldía estética. A pesar de ello el joven Gorostiza transita en sus primeros pasos por los caminos de ese *modernismo renegado* como lo podemos observar en seguida en sus primeros poemas publicados:

I
(...)
El ruiseñor no desgrana
los vidrios de sus arpegios:
La noche es tan triste para
las aves y el pensamiento...
(Gorostiza, 2007: 18).

Vemos en esta estrofa que la noche es concebida como lo más triste porque no ha cantado el ruiseñor ni para él mismo ni para el poeta. Gorostiza destaca el elemento musical de manera extrínseca al poema, pero dicho elemento también se encuentra implícito como elemento consustancial al ritmo de los versos. En el siguiente fragmento se detecta el mismo elemento musical pero provocado por un mar desconocido por el poeta, y comparado con las lágrimas del otro, que se puede adivinar como la amada o compañera:

II

Yo no conozco el mar.
Se me antoja una música propicia
para llorar,
donde pululan olas, disonantes
como tus lágrimas
sobre la música de tu mirar

(Gorostiza, 2007: 19).

En el marco del modernismo mexicano y en la vertiente de Enrique González Martínez, la vida es simbolizada por el camino que todo ser humano transita, así como la principal carga emotiva tiende hacia la nostalgia y la tristeza. El poeta se asume como el caminante que busca en los temas de la poesía un lugar para el descanso donde espera la mujer amada cuyo amor es garantía de tranquilo reposo vespertino en el arropo de un paisaje idílico. Esta concepción bien pudo llegar a Gorostiza a través de González Martínez, pero también es posible que los dos la hubieran obtenido de manera independiente y por rutas diferentes, abrevando en la obra poética de Miguel de Unamuno, miembro de la generación española del 98 y que compartiera en gran medida la estética modernista rubendariana, sobre todo cuando Darío radicó en España. En Unamuno, el camino es un tema obsesivo, es símbolo, imagen y metáfora de sus poemas y es un elemento que recorre su cuerpo y espíritu de lado a lado. Es innegable la influencia de Unamuno en el primer Gorostiza, como lo podemos leer en los siguientes fragmentos:

VUELVO A TI

AMADA, vuelvo a ti como de un largo viaje
con la frente ceñida por un buen pensamiento
y en los ojos ilusos mi ansiedad de paisaje,
Yo soy como un celaje
en las manos solemnes y rústicas del viento.
(...)

Porque es grato a los hombres reposar su tristeza
en un viejo poniente de labios de cereza
donde hilvana la vida los hilos de su tul.
Y a la sed del viandante un recuerdo muy vago
es como la rivera cristalina de un lago
azul, azul, azul!
(...)

(Gorostiza, 2007: 30).

ROMANCE EN ORO VIEJO

(..)
El oro viejo de octubre
se remansa en los caminos.
El oro viejo desborda
como un torrente de trinos,
sobre las canas de polvo
de los caminos
(...)

(Gorostiza, 1997: 22).

En este fragmento podemos observar esa referencia, aunque indirecta, a los caminos y que ya mencionamos como una constante en Unamuno. Y también se observa el poema casi como un cuadro impresionista, donde el paisaje naturalista tiene la nota privilegiada. En el siguiente, el tono interrogativo sobre la vereda le presta al poema un cierto aire indagatorio pero también meditativo:

¿CONOCES LA VEREDA?

¿Conoces la vereda? Fiel noticia
del rumbo no prestará el campesino;
pero de un libro largo la avaricia
descubre en su papel letras de lino
y cada paso imprime una caricia
en el folio de plata del camino
(...)

¿Conoces la vereda?
El rumbo no indicara un campesino
por no verte llorar: La letra mata
y en idioma de pasos mortecino
una trémula angustia se relata
sobre el folio de plata del camino...

(Gorostiza, 2007: 24).

Queda superada ya en la poesía de estas primeras décadas del siglo XX, la desesperación y el arrebatado pasional del romanticismo, que en muchos casos rayó en el paroxismo y la locura. Ahora estamos en el tono de la voz discreta y la semipenumbra de la melancolía o incluso en ese estado de ánimo que Baudelaire llamara *spleen* y algunos más: *el mal del siglo*. Que no es sino la expresión propia del hombre moderno, y que es la compleja expresión de un mal espiritual en que se juntan angustia, melancolía, duda y descontento.

Nos percatamos que el tránsito de nuestro joven vate por las sendas de este modernismo será rápido, fugaz y, que su búsqueda literaria lo llevará a beber en otras fuentes que satisfagan su insaciable sed.

II.3.2.-El padrinazgo de Ramón López Velarde.

Pero en el plano estrictamente literario y al final de esta etapa de formación, la mayor influencia que reciba José Gorostiza será la que lo marque a través de la obra y el trato personal de Ramón López Velarde, a quien incluso lo reconoce como su “padrino” literario, puesto que el poeta zacatecano es el primero de los poetas ya con cierto prestigio y reconocimiento que le da el espaldarazo público a su incipiente producción literaria, cuando Gorostiza y Ortiz de Montellano le muestran a su maestro de literatura sus poemas. De esos alumnos se expresa el maestro en sus notas de *El Universal*:

No acabo de sorprenderme de la magnificencia rítmica de América. Estos dos mancebos, casi dos niños, José Gorostiza Alcalá y Bernardo Ortiz de Montellano, me han dado la última muestra de la ciencia infusa que vivifica a la mocedad. Un portento se opera: los principiantes de dieciocho años comparten la armonía, la seriedad y, sobre todo, la santidad del apogeo viril (...) Aún en sus casuales impericias, Ortiz de Montellano, camarada de los peces de colores, Gorostiza Alcalá, ahijado de la luna, son candidato a la canonización. Que no prevariquen. (Escalante, 2001: 20-21).

Es verdad que también la formación literaria de López Velarde se dio a la sombra del simbolismo por la ruta de Baudelaire y de Lafourgue y también del modernismo, sobre todo del que emanaba la obra de Leopoldo Lugones, sin embargo cuando el poeta jerezano frisa la edad de los treinta años, sus textos han ido dejando de lado la poética modernista y han empezado a generar su propio estilo. Ese que conserva la rima pero que le agrega el elemento de ser sorpresiva y no previsible, como se estilaba entonces. Gorostiza acusa en sus poemas ese recurso sin alcanzar del todo el efecto de su maestro. Pero sin embargo resulta significativo hacer notar la similitud. Tenemos como ejemplo la misma elegía que el alumno dedica al fallecer López Velarde en su prematura muerte a la “evangélica” edad de los treinta y tres años:

ELEGÍA

A Ramón López Velarde

SOLO, con ruda soledad marina,
se fue por un sendero de la luna,
mi dorada madrina,
apagando sus luces como una
pestaña de lucero en la neblina.

El dolor me sangraba el pensamiento,
y en los labios tenía,
como una rosa negra, mi lamento.

Las azules canéforas de la melancolía
derramaron sus frágiles cestillos,
y el sueño se dolía
con la luna de lánguidos lebreles amarillos.

Se pusieron de púrpura las liras;
las mujeres, en hilos de lágrimas suspensas,
cortaron las espiras
blandamente aromadas de sus trenzas.

Y al romper mis quietudes vesperales
lo gris de estas congojas,
las oí resbalar como a las hojas
en los rubios jardines otoñales.

Apaguemos las lámparas, hermanos.
De los dulces laúdes
no muevan el cordaje nuestras manos.
Se nos murieron las siete virtudes,
al asomar
los finos labios del amanecer.
¡Ponga Dios una lenta lágrima de mujer
en los ojos del mar!

(Gorostiza, 2007: 69-70).

Obsérvese la presencia de *canéforas azules, jardines otoñales, lebreles amarillos y lirias púrpuras*, propias y representativas de la policromía modernista. Y también tenemos *quietudes vesperales, luceros en la niebla, languideces, congojas y melancolías* que nos remiten al *Spleen* de Baudelaire, al *mal del siglo* y a los residuos simbolistas que perviven en la obra juvenil de Gorostiza, pero que fueron distintivos también del llorado poeta zacatecano. Hasta aquí concluirá esta primera etapa de formación para en seguida abordar otro periodo en el desenvolvimiento de la obra gorostiziana y que se concentrará en su primer poemario: *Canciones para cantar en las barcas*.

II.-3.3.- *Canciones para cantar en las barcas: entre la tradición y la vanguardia.*

Podemos afirmar que este primer libro de José Gorostiza, publicado en 1925, *Canciones para cantar en las barcas* es un poemario que marca de manera contundente la segunda etapa en el desarrollo de la poética gorostiziana y que se caracteriza por ser un periodo de transición entre la tradición y la vanguardia. (La tradición –en términos generales– pretende que sus normas, valores y estereotipos artísticos se reproduzcan sin variar y permanezcan invariables en el tiempo. Mientras que la vanguardia se caracteriza por intentar romper esos moldes e improntas de la tradición y busca imponer nuevos valores y conceptos que superen – aún contradictoriamente– a los que la tradición pretende perpetuar). En el libro reúne el joven poeta –que transita por sus 24 años– una estricta selección de apenas 25 poemas presentados en una edición sobria, publicados por la Editorial Cvltura. El poemario salió a la luz en septiembre y fue muy bien recibido por la crítica periodística, como lo muestra la nota siguiente, aparecida en *El Universal Ilustrado* del 8 de octubre, firmada por Pedro Lerredo: “Es el libro más serio que se ha

publicado en el año. Su <emoción pálida y delicada>, propia de un poeta lleno de <cultura vastísima>, refleja emociones contenidas del que quiere la copa perfecta, por lo que surgirá quizá el reproche de que se trata de una poesía difícil”. Antes de seguir adelante debemos comentar que esta *dificultad* a la que alude el periodista citado es una muestra de la búsqueda que identificó a la generación de *Contemporáneos* y que se ve reflejada en su propia obra. Poesía difícil también va significar rigor autocrítico, afán experimental y voluntad de modernidad. Y todo ello sin negar la herencia de la tradición pero sin limitarse a ella nada más para repetirla o reproducirla sino para continuarla por sus vertientes más vívidas aunque por caminos más escabrosos.

Si bien es verdad que este primer libro tuvo una excelente recepción por propios y extraños y que está hermanado en su tiempo de nacimiento con otros publicados por sus compañeros, como es el caso de *Biombo* de Jaime Torres Bodet, *Trompo de siete colores* de Bernardo Ortiz de Montellano y *Ensayos* de Salvador Novo, también es cierto que deja en su autor una gran insatisfacción, al grado de ser este sentimiento el que lo lleva a no publicar ningún otro libro durante los siguientes diez años. De su propio poemario llegó a escribir el autor una crítica bastante dura, en la autopresentación de sus poemas incluidos en la antología *Galería de poetas nuevos de México*, en la Gaceta Literaria, Madrid, 1928, con selección de Gabriel García Maroto:

[...] El mérito, si mérito es, que encuentro en mis *Canciones para cantar en las barcas* consiste en la *atormentada selección* que hizo flotar estas veinte poesías sobre un fondo de centenares de versos malos, muchos sugeridos por la lectura de mayores poetas; muchos vaciados en moldes viejos, y en los más viejos quizá, con el deseo de producir –aun por paradoja– *un tono nuevo*. Mi libro es un libro de *liquidación espiritual*. Lo poco que hay en él de mi gusto de ahora fue puesto entonces, cuando hube de preferir entre lo mío de antes. *No condeno mi obra sin embargo*. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, *tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura*.*(Gorostiza, 2007: 262).

*Las cursivas son nuestras.

En un texto tan breve, sin embargo podemos detectar además de una modestia excesiva que raya en soberbia, claves fundamentales de una poética -algunas interpretables y otras más ocultas- que se pueden leer con algunos elementos del contexto interno del grupo y contrastados con el mismo contexto de Gorostiza. Entre las primeras está la expresión de *atormentada selección* que nos remite a interpretar que en la integración de los poemas que conforman su libro, prevalece una difícil actividad de selección pues deducimos que no le fue cómodo discriminar y dejar fuera aquellos textos que no fueran los elegidos para conformar el corpus del poemario. En la expresión también se puede adivinar que atrás de esa selección se encuentra una específica forma de trabajo donde la autoexigencia instaura su imperio. Cuando precisa que muchos versos han sido *vaciados en moldes viejos* es evidente la referencia que hace del uso de las formas todavía usuales del modernismo, pero también a otros antecedentes todavía más antiguos como lo fueron las canciones y los romances de la gran corriente popular española de los siglos XV y XVI. Es perceptible la ironía cuando Gorostiza externa el deseo de producir a través del uso de esos moldes añejos de la poesía *un tono nuevo* aunque sea como resultado de una paradoja. Vemos entonces que el propósito es serio y que la intención es firme. Es posible ubicar la referencia –entre los errores y defectos que le encuentra a su poesía- a lo que Jorge Cuesta llamó en uno de sus primeros poemas, la *Ley de Owen*, adjudicándoselo a Gilberto Owen, aunque en estricto honor a la verdad, este reconoce en Cuesta la paternidad de dicha *ley*. Ese paisaje interior del sujeto que se menciona debe estar controlado por el poeta, exactamente ubicado, como lo están los sistemas de coordenadas para ubicar con precisión la altitud y latitud de los sentimientos. Veamos la manera en que lo poetiza Cuesta:

RETRATO DE GILBERTO OWEN

Enviaba a la guerra su imagen indócil
para que volviera sobria y mutilada
pero volvía intacta y se ponía a llorar
porque no era bastante equilibrista
para ser un modelo de Cézanne.

Y envidiando el estable equilibrio
de las frutas que posan sobre el mantel,
ya más no iba a buscar por los paisajes
mudables fondos que hicieran juego con él:
sino pensando en la geometría de sus líneas
divagaba por otoñales huertos escondidos,
donde las musas tenues se ríen entre las ramas
y amarrándose al pie lastres de manzanas
se arrojan sobre los labios distraídos.

*Entonces descubrió la Ley de Owen
-como guarda secreto el estudio
ninguno la menciona con su nombre-:*

*“Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.”¹ (Cuesta, 1991: 21-22)*
(...)

Es clara la alusión que hace Gorostiza, cuando menciona *la temperatura de emoción directa* como defecto de sus poemas y esta citada *Ley*, que los dos integrantes de la última promoción de *Contemporáneos* ubican como un escribir poesía fuera del imperio de la pasión y las emociones, controlando éstas hasta hacerlas casi desaparecer, o hasta que estas pierdan su alta temperatura o se manifiesten de manera indirecta, sólo así se

¹ La cita es de Cuesta, las cursivas son nuestras.

puede transitar hacia una poesía estricta, rigurosa, pura. Owen hace la referencia de manera explícita en uno de sus originales ensayos:

¿No es, más estrictamente, la Ley de Cuesta? Es la que rige, inflexible, a toda su obra poética...que nos exige *ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. Es armado con este secreto de *su ley* y sólo así, como he podido sorprender y aprehender a la poesía del más puro y más claro de mis amigos... (Owen, 1979: 241-242).

Ordenar la emoción, implica no dejarse llevar por la fuerza del sentimiento y el arrebató de la pasión en el momento de la escritura, aunque ellas sean finalmente inevitables, puesto que en un primer momento son la materia prima del inicio del proceso de la escritura. El control de la emotividad requiere la acción de la depuración para que el peso del afecto se decante y la idea se sublime en la imagen poética. Para llegar a ello se exige del poeta un estricto control de la razón sobre la emotividad y la sensibilidad. Esta es la forma de trabajar la poesía por parte de Gorostiza Independientemente de la autoría, esa *ley* fungió como una verdadera norma de acción poética entre los miembros de *Contemporáneos*. Es evidente que fue ampliamente discutida y compartida por el grupo, aunque aplicada de diversa manera y con diferente rigor en cada uno de ellos. Gorostiza la tiene muy presente cuando hace ese curioso balance de su primer libro. Ello nos da una muestra del grado de compromiso que tuvo la generación de *Contemporáneos* y de la seriedad profesional con que asumieron el ejercicio de la creación y de la crítica literaria. Sin embargo y en honor a la verdad, ya con antelación a la publicación de su libro encontramos referencias a esta concepción de la belleza poética que es separada de la emotividad. En una reseña sobre el poemario *Desolación* de Gabriela Mistral publicada en la revista México Moderno, número 4, tomo II y fechada el 1 de junio de 1925, el joven Gorostiza afirma lo siguiente:

Yo creo que el dolor (y el dolor es amargo siempre) no produce por sí mismo la belleza. Aniquila o ennoblece. ¡Gracias a él porque aniquila o ennoblece! La belleza viene más tarde, después del dolor, cuando se purificó ya el espíritu. (Gorostiza, 2007: 243).

Esa purificación del espíritu es lo que entendemos como el arduo trabajo del poeta. En esta nueva manera de hacer literatura, característica del arte moderno el escritor asume un fuerte compromiso de reflexión y análisis enfocados hacia su propia obra, estrechamente enlazados con la práctica escritural tal y como lo plantea y sugiere Eliot en sus ensayos críticos que los *Contemporáneos* leyeron y estudiaron acuciosamente:

Ningún poeta al escribir sobre su *art poetique* debe esperar conseguir mucho más que explicar, racionalizar, defender o preparar el camino para lo que hace en la práctica. Tal vez piense que está promulgando leyes para toda la poesía; pero lo que tiene que decir y merece que se diga, guarda una relación inmediata con la manera en que escribe, o quiere escribir; aunque ello conserve también validez para los poetas que le siguen en el tiempo y les resulte sumamente útil. Sólo nos sentimos seguros de encontrar, entre lo que escribió sobre poesía, principios válidos para toda poesía, en tanto podamos corroborar lo que dice con la clase de versos que escribe. (Eliot, 1967: 40).

Por su parte José Gorostiza es el miembro que goza del mayor prestigio por su riguroso análisis crítico en una labor metódica y discreta que se manifiesta en su personalidad silenciosa y reflexiva. Octavio G. Barreda hacía énfasis en el temor que sus compañeros tuvieron de tal lucidez y de su implacable capacidad dialéctica, considerándolo de una “inteligencia agudísima”. Jaime Torres Bodet describe en sus memorias el retrato de su joven amigo, y reconoce esas cualidades en el siguiente esbozo:

Delgado y frágil, vestía de negro, o de azul oscuro. A diferencia de Pellicer, no usaba nunca sino corbatas y frases imperceptibles. De pronto advertíamos sus amigos que la tela de aquellas era excelente y que, en los pliegues de éstas –lentos y suaves-, se hallaba oculto un alfiler incisivo, de intelectual...Exigente consigo mismo más que con sus iguales, producía poco; no por esterilidad, según lo creyeron más tarde críticos impacientes, sino por ansia de clásica perfección. El poema se formaba lentamente en su inteligencia, merced a una técnica mineral que iba

depositando sobre el núcleo a veces mínimo del asunto láminas sucesivas; primero opacas como el carbón, luminosas al cabo como el diamante. Lo que era ya en Pellicer gozosa germinación, entre loros y lianas de selva virgen, resultaba en él cristalización, de alquimias críticas invisibles. (Torres Bodet, 2002: 80-81).

Llama también la atención esta comparación entre los dos compañeros de Torres Bodet, pues las personalidades de los dos poetas tabasqueños así como sus respectivas obras poéticas son diametralmente opuestas en casi todos los sentidos. La abundancia de Pellicer contrasta con la parquedad de Gorostiza, así como el desenfado y el alarde decorativo y paisajista del primero con la reconcentrada visión poética de las imágenes interiores del segundo. Mientras Pellicer tiende hacia un sensualismo panteísta con abundante desmesura y aplicando en gran medida el precepto de William Blacke que reza: “La exhuberancia es belleza”, concluye engolosinado de un fervor sensualista y celebratorio donde la naturaleza es endiosada, por su parte Gorostiza en una obra de brevedad asombrosa logra quebrantar de tal manera el lenguaje que lo hace transparente para ver a través de él esas esencias como el amor, Dios, la vida y la muerte que tanto le preocuparon. Si algún punto de coincidencia existe, será en ese sensualismo que en Pellicer se deborda y que en Gorostiza apenas aparece en el poema “Mujeres” de *Canciones para cantar en las barcas* y que Guillermo Sheridan logra captar: “La melancolía que recorre el libro se contrapuntea con una sensualidad voraz”. Aunque tal vez el adjetivo de “voraz” en el autor de *Muerte sin fin* sea un poco exagerado, dicho sea de paso. No podríamos negar tampoco un cierto aire de familia entre *Canciones para cantar en las barcas* (1925) de Gorostiza y *Colores en el mar y otros poemas* (1921) de Pellicer, puesto que comparten el mismo tema marinero pero tratado de diferente manera y en diversos tonos por ambos. Entre la publicación de cada uno de los libros median cuatro años de distancia. El tema es sugerido por Pellicer y compartido por Gorostiza y los demás miembros del grupo *Contemporáneos* en esa etapa de

juventud “unanimista”, que Gorostiza rememora en polémica entrevista que le realizara el periodista Febronio Ortega y se publicara en *Revista de Revistas* el 27 de marzo de 1932:

En cuanto al futuro, no puede decirse nada. Los muchachos de mi generación es cierto que fuimos muy unidos, hasta el punto de que creo excepcional en México nuestra camaradería. En la obra no se distingue lo individual de lo colectivo, y es curioso el tono de unanimismo que se advierte en ésta. En un momento todos tienen el tono de admonición de González Martínez; después, interesante observar cómo uno de ellos se congela de la nota privativa de Ortiz de Montellano, folklore y canción infantil, y del poeta contagiado esa nota pasa a todos los demás. Carlos Pellicer *Colores en el mar y otros poemas*, trasmite a Gorostiza la preocupación marina, este le da forma en *Canciones para cantar en las barcas*, de Gorostiza pasa a Torres Bodet que publica *Canciones y nuevas canciones*, y por último llega a Enrique Gonzáles Rojo. (Ortega, 1996: 335).

Observemos que esta entrevista aparece después de siete años que se publica el poemario de Gorostiza y las declaraciones de este generaron molestias entre sus compañeros escritores, al grado de que se vio obligado a publicar en la misma revista una carta aclaratoria por las malas interpretaciones del periodista. En tal carta el párrafo citado no fue desmentido.

Pero creemos que es más significativa la apreciación sobre el proceso con el que Gorostiza construye la estructura de sus poemas. Desde un núcleo elemental, paulatinamente va incorporando capas, que primero son opacas y después adquieren su propia transparencia, proceso que requiere disciplina, paciencia y sabiduría. La misma idea de *estructurar* un poemario es sintomática del grado de preocupación por crear una poesía que vaya más allá de la aleatoria reunión de un grupo de poemas bajo un tema más o menos común. En el multireferido texto autocrítico llama la atención el que acepte su obra –de una u otra manera- y que la valore a pesar de esa *debilidad arquitectónica* de la que hace mención. Arquitectura que sin embargo ya se encuentra prefigurada en *Canciones para cantar en las barcas*, si se quiere de manera incipiente,

y que por esa *cohesión e individualidad* que observa el mismo autor, la visualiza como *el esqueleto de su obra futura*. Lo que nos lleva también a deducir que en Gorostiza ya existe un proyecto a futuro de largo aliento en el que está trabajando desde la publicación de su primer poemario.

En el texto autocrítico y de presentación que Gorostiza escribe resalta también de forma sorprendente la declaratoria de una *liquidación espiritual* en su primer libro. Nos preguntamos: ¿qué es lo que está liquidando su autor en estos 25 poemas? ¿A qué se refiere específicamente con el verbo liquidar? Es posible que con esa expresión se remita al fin de una fase de su propia evolución poética. También puede interpretarse esta referencia, a una despedida de la tradición reciente como lo es la de “cierto” *Modernismo*. Cuyos moldes ya desgastados por el abuso poco tenían que decir u ofrecer a ciertos jóvenes inquietos y ávidos de novedades. Sin embargo pensamos que la declaración de Gorostiza no deja de ser una intención que no se cumple del todo, al menos no en *Canciones para cantar en las barcas*. Puesto que en varios de sus textos sobreviven residuos de un modernismo que, como ya lo vimos con anterioridad, no logran del todo ser reflejo de una totalmente nueva poética. Entre los ecos prevalecientes seguirán resonando los de Ramón López Velarde, quien también se había formado en un modernismo que luego logró superar al sustituir lo ornamental por lo indispensable. Peculiaridad que Xavier Villaurrutia señala en el prólogo a la antología *El león y la virgen (1942)* elaborada por él, del poeta jerezano: “Además el amor a lo decorativo por lo decorativo, que es un vicio de la poesía modernista, no aparece, por fortuna, en la poesía del mexicano Ramón López Velarde.” Aspecto entre otros, que logró la estimación especial de la obra lopezvelardeana por el grupo de *Contemporáneos*.

Encontramos en otros poemas de este libro los elementos que muestran también la influencia de la poesía española de los siglos XV y XVI y de manera particular las canciones y las soledades de Góngora. Ya hay estudios que han calado hondo en las similitudes y diferencias del cordobés y del mexicano como lo es el estudio de Mordecai S. Rubín: *Una Poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, en donde muestra y demuestra que no son ocultables tales influencias. Y donde las insinuaciones filosóficas y el sutil contenido intelectual de los poemas de Gorostiza –no presentes en la obra de Góngora- no pueden dejarse pasar por alto, así como las preocupaciones por el agua, el tiempo y el lenguaje se manifiestan ya como un augurio de *Muerte sin fin*. Para Mordecai es indudable que Góngora está presente en las *Canciones para cantar en las barcas*, como él mismo lo expresa:

No cabe duda que Gorostiza se inspira en Góngora. El poeta mismo habla con entusiasmo de su admiración por la opulencia, la nobleza y la emoción del lenguaje gongorino. Y la acumulación de epítetos y de imágenes; la complicación de la metáfora por la intervención de un recuerdo personal; la antítesis y la predilección por el endecasílabo musical, todo es característico de ambos poetas. Pero si Gorostiza ha querido alcanzar o recrear la intensa atmósfera culta y pura de Góngora, ha buscado métodos más aceptables al oído y al genio españoles. Su léxico es enorme, pero no inventa mucho, por contraste con los cultismos etimológicos y sintácticos de Góngora. (Rubín, 1966: 200).

Entre las diferencias más significativas en el plano estilístico que detecta Mordecai S. Rubín entre los dos poetas es el abuso del hipérbaton, como extravagancia de sintaxis que más se ha criticado en Góngora y que se encuentra prácticamente ausente en Gorostiza.

Si bien es cierto que hay críticos actuales que sobrevaloran el poemario o lo valoran más allá de su aportación real, como lo es el caso de Guillermo Sheridan quien externa su opinión en los siguientes términos:

El libro, orgánico, coherente consigo mismo en tanto que cada poema ocupa su sitio exacto, se organiza con los vecinos y forma una sección que, a su vez, se determina y se deja determinar

por las otras, es el libro más vivo, compacto y completo de los que han aparecido hasta el momento(...) *Canciones para cantar en la barcas* es un libro de un extraordinario rigor formal en el que se ensayan metros y acentuaciones originales, incluso cuando se inspiran en formas del culteranismo renacentista o de la tradición popular: estrofas que van del endecasílabo al tetrasílabo pasando por variantes respectivas de arte mayor y menor, coplas diminutas, pareados cristalinos, acusan una vigilancia de orfebre bien alejada de los encabalgamientos habituales de sus compañeros. (Sheridan, 1985: 198-199).

También hay críticos que no coinciden con estas apreciaciones y llevan la valoración a otra dimensión, como lo es el caso del crítico y poeta Evodio Escalante quien, sin dejar de admirar la obra gorostiziana, considera en ella la aportación en el sentido de “un nuevo modelo de escritura”, pero que no renuncia a la tradición como una forma del agradecimiento:

¿En verdad abandona a Gorostiza con este libro la tierra firme del lugar común? Hay que señalar que a pesar del admirable sentido autocrítico del joven poeta, las *Canciones para cantar en las barcas* es un libro fracturado en el que conviven, al lado de los admirables poemas que están desde entonces en las antologías, los resabios de un modernismo todavía no acabado de asimilar. Por lo mismo: que se repite sin superarse. La presencia de los maestros más inmediatos, entre ellos, de modo principal, la de González Martínez y la de López Velarde, se impone de manera acaso explicable en su versificación. La mitad, o un poco más de la mitad del libro, se diría, tiene puesto un pie en el pasado. Es la cuota de lealtad que un poeta debe pagar a su tradición. (Escalante, 2001: 39).

Sin coincidir con Escalante en su apreciación, ni con el afán de polemizar sobre la cuantificación mayor o menor de los residuos modernistas que quedan realmente en la obra de Gorostiza, creemos de mayor importancia adentrarnos en ese *modelo* al que hace referencia y exponer sus peculiaridades.

II.3.4.-La influencia de nuevos aires: el imaginismo.

“Vale más conseguir sólo una imagen en toda la vida
que producir una obra voluminosa.”
Ezra Pound

Cuando Escalante se pregunta el por qué se considera este poemario de Gorostiza como representativo de la nueva poesía siendo que todavía carga con una gran cantidad de residuos modernistas, llega a la conclusión que es debido a una “sabia disposición de los textos” es decir, más que dar un giro a los temas o cambio al contenido, la novedad está en la forma, no de los poemas en sí mismos sino en la del poemario como conjunto o si se quiere como *estructura*. Para ser más preciso, es la nueva forma en que está estructurado el poemario, “esqueleto o armazón” como lo llamara el mismo Gorostiza y que va a ser un problema que preocupará a nuestro poeta prácticamente durante toda su vida. Aunado a ello es de notar una correspondencia entre forma y tema del poemario donde contenido y estructura armonizan de tal manera que generan en conjunto una obra sobria y equilibrada entre las partes y el todo. Prueba de lo anterior veremos que en carta dirigida a Bernardo Ortiz de Montellano, fechada en la ciudad de México el 12 de diciembre de 1933, donde hace una crítica del libro recién publicado de su amigo, titulado *Sueños (1933)* y donde escribirá una observación al asunto de manera puntual:

El esqueleto o armazón de tus poemas es algo tan bien calculado que tiene belleza por sí mismo, independientemente de cómo lo revistes, y en el peor de los casos uno querría siempre, cuando cree que tú aflojas, poder colaborar en la construcción. (Gorostiza, 1995: 302).

Construcción que es asumida por Gorostiza como un nuevo orden orgánico. En el decir de Escalante: un nuevo modelo. Pero que además se singulariza por las siguientes características: *a) depuración del lenguaje, b) deposición del sujeto lírico, c) objetivismo y d) brevedad*. Características estas que contrastan con las del “viejo” modo

de hacer poesía. Por lo que este crítico apunta que ese *modelo* de Gorostiza se identifica en gran medida con las propuestas del *Imaginismo*. Pues entre otras cosas, ambos dan prioridad al significado por encima del significante poético. El Imaginismo fue una Escuela vanguardista europea, surgida en Inglaterra hacia 1908 y que estuvo conformada en sus orígenes por los escritores: Richard Aldington, F.S. Flint, D.H. Lawrence, Amy Lowell, Ezra Pound, Hilda Doolittle, John Gould Fletcher, T. E. Hulme y T.S. Eliot. Aunque el movimiento se inicia en revistas literarias de la época se consolida al decir de Guillermo de Torre, reconocido historiador de las vanguardias literarias, en la segunda década del siglo XX con la publicación de tres antologías aparecidas respectivamente en 1915, 1916 y 1917. Obras promovidas en gran medida por Amy Lowell. En la primera de ellas titulada *Some Imaginist poets (1915)* se plantean a manera de manifiesto, los puntos programáticos del grupo:

- 1ro. Usar el lenguaje de la conversación ordinaria, pero empleando siempre la palabra *exacta* – no la aproximada ni decorativa.
- 2º. Crear nuevos ritmos como expresión de nuevos estados de ánimo –y no copiar viejos ritmos que sean ecos de los viejos modos-. No insistimos en el verso libre como único método de escritura poética. Luchamos por el verso libre como por un principio de libertad, pues estimamos que la individualidad del poeta puede ser expresada mejor en esa forma que con las formas convencionales. En poesía, una nueva cadencia significa una nueva idea.
- 3º. Conceder libertad absoluta en la elección del tema. No significa hacer buen arte escribir malamente en torno a aeroplanos y automóviles; no es necesariamente mal arte escribir bien sobre el pasado. Nosotros creemos con pasión en el valor de la vida moderna, pero necesitamos puntualizar que no hay nada tan inspirado, tan fuera de moda como un aeroplano del año 1911.
- 4º. Presentar una imagen –de aquí el nombre de imaginistas-. No somos una escuela de pintores, pero creemos que la poesía debe reflejar exactamente lo particular y no tratar de vagas generalidades, por muy magnificentes y sonoras que sean. Por esta razón nos oponemos al poeta cósmico, quien nos parece evadirse de las dificultades reales del arte.
- 5º. Hacer una poesía que sea precisa y clara, nunca borrosa o indefinida.
- 6º. Finalmente, la mayoría de nosotros creemos que la concentración es la verdadera esencia de la poesía. (De Torre, 1971: 144-145).

Las similitudes que señala Escalante no son meras coincidencias del imaginismo con la obra de Gorostiza y se inscriben en un contexto internacional de rupturas y propuestas vanguardistas, de un mundo que entraba en la primera conflagración mundial y que cambiaba vertiginosamente impulsado por los descubrimientos científicos y las nuevas tecnologías mecánicas.

A pesar del impacto que tuvieron las escuelas vanguardistas en México, principalmente el futurismo que con muy pocas variantes se enraizó en tierras mexicanas con el nombre de estridentismo, no es la tendencia vanguardista que mayor influencia haya tenido en el grupo de los *Contemporáneos*. Más bien la relación fue de total rechazo e incluso de confrontaciones públicas. Nos referimos a la poca afinidad de sus postulados estéticos pero también a las agrias relaciones que tuvieron entre sí, particularmente con Manuel Maples Arce, considerado el líder representante de los estridentistas. En el caso que nos ocupa es el imaginismo el que mayor aceptación tendrá entre las filas de los *Contemporáneos* y de forma especial en José Gorostiza, quien incluso, cabe recordar, residió una corta temporada en Nueva York, hacia 1924 y donde seguramente tuvo mayor cercanía a las propuestas imaginistas y de manera especial con la obra crítica de T.S. Eliot. De este escritor anglosajón se puede detectar en *Canciones para cantar en las barcas*, la aplicación de la noción de *correlato objetivo*. Para explicar dicha noción, Eliot se basaba en la idea de que el arte no debe ser una expresión personal, sino que debe funcionar a través de símbolos universales. Para lo cual proponía buscar un objeto o grupo de objetos con gran poder evocador, de esta forma trataba de mostrar, de la manera más gráfica posible, determinadas imágenes o realidades a fin de suscitar en el lector la emoción y la idea elegidas. El propio Eliot lo plantea en su primer libro de ensayos *The Sacred Wood (1920)* de la siguiente forma:

La única manera de expresar emociones bajo una forma artística es encontrando un “correlato objetivo”; es decir, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que deberán ser la fórmula de esa emoción *particular*; de tal modo que cuando los hechos externos, que deben concluir en la experiencia sensible estén dados, la emoción sea inmediatamente evocada. (Escalante, 2001: 73).

La noción de *correlato objetivo* tiene su génesis en la filosofía fenomenológica de Edmund Husserl, y es posible que Eliot lo haya adquirido del segundo tomo de las *Investigaciones lógicas*. Siguiendo Eliot a su maestro Herbert Bradley -un Inglés idealista con tendencia hegeliana- se apoya en la idea de que existe una relación de concordancia entre el sujeto de conocimiento y el objeto conocido adecuándola a la tesis husserliana de unidad de la conciencia y de los objetos que aparecen dentro de dicha conciencia, elabora la tesis de una unidad originaria entre el acto de conciencia y el objeto de pensamiento, que resultarán ser con igual calidad correlativos el uno del otro, de manera que es imposible la separación de ambos así como el otorgar prioridad a cada uno por separado. La conciencia entonces es reducible a relaciones entre objetos y los objetos a su vez son reducibles a relaciones entre diferentes estados de conciencia. Y concluye Eliot que así como la conciencia es reducible a relaciones entre objetos, asimismo las emociones y la personalidad del poeta debe ser trasmutada por su *correlato objetivo*. Es significativa esta traslación de noción filosófica al ámbito de la literatura. Recordemos que Eliot realizó estudios de filosofía antes de dedicarse de lleno a la literatura. La noción que es replanteada por Eliot y trasladada al ámbito del arte, no es aplicado por Gorostiza en su poesía como una fórmula matemática o mecanicista, sino que le da su propia modulación y creemos ver –a diferencia de Escalante- que invierte el planteamiento del *correlato objetivo* propuesto por Eliot, puesto que en lugar de concluir los hechos externos en la evocación sensorial, primero plantea la experiencia emotiva, para que esta luego sea evocada por un hecho externo.

El poeta y crítico anglosajón pretende con este recurso, “distanciar” al escritor de su yo interior, es decir de su mundo subjetivo y también por consecuencia, reducir el imperio del “yo” y su excesiva preeminencia que la poesía del romanticismo les había heredado. Es la búsqueda de un equilibrio entre razón y sensibilidad más cercana a las propuestas del Clasicismo. Eliot nunca ocultó su inclinación hacia los cánones grecolatinos, y si bien es cierto que no desprecia el valor de los sentimientos, los ubica en un papel de “etapa primitiva de expresión” y en el cauce inicial de la poesía. Dicha concepción está planteada de manera inmejorable en su valioso ensayo “La tradición y el talento individual” en palabras del propio crítico-poeta:

(...) entre más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea; más perfectamente digerirá y transmutará la mente las pasiones que son su material.

El progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de su personalidad. (Escalante, 2001: 72).

Sin embargo aclaramos, que para Eliot esta propuesta que algunos críticos han dado en llamar también *disociación de la sensibilidad*, que lleva a la impersonalidad del poema, no es un fin en sí misma sino un medio por el cual se busca la posibilidad que haga nacer una emoción artística renovada.

De esa forma también se privilegia el exterior ya no como un segundo plano escenográfico sino como lo más importante antes que la emotividad subjetiva. Como lo podemos ver en el poema de Gorostiza “Dibujos sobre un puerto”, en su fragmento:

4. Elegía

A veces me dan ganas de llorar,
pero las suple el mar.

(Gorostiza, 2007: 82)

En este breve texto de apenas dos líneas, Gorostiza principia manifestando un deseo elegíaco que no se sabe su origen y que podría ser la contemplación del mismo mar y esa primera línea: “*A veces me dan ganas de llorar*”, expresa también ese “yo” personal que arrastra su herencia y tradición poética a la que no va a renunciar de manera total. Sin embargo, en la segunda línea: “*pero las suple el mar*”, se percibe un giro radical del texto, puesto que ese deseo intersubjetivo es sustituido por un elemento exterior al sujeto y asume el papel que en la primera línea tuviera ese sujeto enunciativo. Sucede un remplazo del “yo” que el romanticismo había entronizado en la lírica para diluirlo o trasladarlo si se quiere a un exterior que no sustituye pero que sin embargo, apunta a la emotividad del sujeto sustituido. El *correlato objetivo* de Eliot manifiesta asombrosas similitudes con una figura retórica, al decir de Escalante. Esta figura retórica es conocida como *Metalepsis*, se le encuentra en *Los elementos de retórica literaria* de Heinrich Lausberg definida como “una impropiedad contextual, es decir, como un tropo que busca su alienación fuera del contexto” y consiste en un cambio brusco en el contexto de la significación, como un salto en el abismo que conduce a nuevas o inesperadas laderas enunciativas. En opinión de Escalante esta figura es la piedra de toque del libro de Gorostiza y la considera estratégicamente decisiva aunque no tenga una presencia abundante. Considera que este giro impersonal es la clave por la que transitará en adelante la poética de nuestro joven escritor mexicano, aunque para Escalante, ese giro no se encuentre en la resolución sino en el planteamiento de los dos versos referidos.

Tanto el *giro impersonal*, el *correlato objetivo* como la *disociación de la sensibilidad* son elementos provenientes del Nobel Inglés que caracterizan un espíritu atormentado por una intensa persecución de la perfección estética y una agotadora búsqueda de redención por medio del arte. En muchos aspectos existen similitudes con

Gorostiza que superan los elementos con cierto grado de influencia entre el crítico anglosajón y el poeta mexicano. Para Gorostiza las propuestas vanguardistas son consideradas con ciertas reservas, retoma de ellas los elementos que le pueden permitir acercarse a esa forma de expresión poética idealizada como la “Obra perfecta” y cuya concepción lo hace transitar atormentadamente al borde del abismo. No es de dudar que después de *Canciones para cantar en las barcas*, nuestro poeta comenzará ese caminar tortuoso por el camino del rigor excesivo que muchas veces lo ha de llevar hasta las cumbres de la desesperación y que tengan que pasar catorce años para que al fin surja el milagro y vea la luz su obra cumbre: *Muerte sin fin*.

CAPÍTULO III.- EL MODELO DE INTERPRETACIÓN DE JORGE CUESTA

III.1.- Jóvenes y autodidactas.

Abordaremos en este capítulo el modelo de interpretación que llevara a cabo Jorge Cuesta del poema *Muerte sin fin*. Ya que es el crítico que publica una de las primeras reseñas del poema en cuestión. Así mismo reviste para nosotros mayor importancia por la cercanía de principios artísticos y la estrecha amistad que compartió con José Gorostiza; así como por los lazos generacionales que los unieron en la mayor parte de su juventud. Por tales razones creemos pertinente destacar dicha interpretación sin menoscabo de otras tan lúcidas y originales como ésta que se han realizado sobre el poema que nos ocupa.

Jorge Cuesta es de los miembros más jóvenes que se integran a la generación de *Contemporáneos*. Fue reconocido como “la conciencia crítica” del grupo, por ejercer esa actividad de manera aguda, sistemática e implacablemente tanto con la obra de los amigos, como con la de los enemigos. Este crítico riguroso y atormentado fue uno de los primeros en llevar a cabo una evaluación literaria del poema de José Gorostiza, *Muerte sin fin*, publicado en 1939. Antes de incursionar en dicho análisis llevaremos a cabo una rápida revisión del contexto biográfico y generacional de los supuestos particulares del Modelo Cuesta, con lo cual intentaremos visualizar los nexos existentes entre Jorge Cuesta y el poema más sobresaliente de Gorostiza.

José Gorostiza y Jorge Cuesta, pertenecen a ese curioso “grupo sin grupo” llamado *Contemporáneos*. Quienes nacen y crecen con La Revolución Mexicana y podemos afirmar en ese sentido que son hijos de la revolución. Culturalmente se significan como los continuadores del proyecto de *El Ateneo de la juventud*, de aquel, también grupo de jóvenes, que surgieron a la vida pública oponiéndose de manera

específica al influjo del positivismo, que impregnó a todo el quehacer de la dictadura porfirista. Sin embargo, y a pesar de haberse congregado alrededor del proyecto cultural de José Vasconcelos -insigne miembro del *Ateneo*- la formación y consolidación del grupo nace prácticamente en la orfandad, puesto que sus antecesores e hipotéticos guías espirituales habían desaparecido del mapa cultural; la revolución había logrado en su violenta vorágine exiliar a algunos, o callar e inmovilizar a los que optaron por permanecer en el país. Esta situación hace a este grupo de jóvenes poetas verse sin maestros y formarse a sí mismos como autodidactas, como lo llega a declarar el mismo Xavier Villaurrutia, en entrevista con José Luis Martínez publicada en *México en la cultura* el 14 de enero de 1951, cuando afirma que él y sus compañeros tuvieron que trabajar solos en los primeros años de su actuación y que sus únicos maestros -a diferencia de otros grupos o generaciones- habían sido los libros y una acentuada y extrema curiosidad. Esa circunstancia explica la gran variedad y diversidad de lecturas de su amplia cultura, que abreva de las fuentes más heteróclitas, a las que los lleva su avidez de conocimiento y su necesidad de formación, como nos lo confirma Louis Panabiére en su documentado trabajo sobre Jorge Cuesta:

Como no tenían límites, prohibiciones o una línea ideológica que seguir, se enriquecieron con todos los libros y todas las ideas que pudieron allegarse. Cuesta es el ejemplo más perfecto. De la biblioteca de su padre a los libros de la escuela todo era bueno para su formación y reflexión, sin taxativas ni limitaciones. En el punto de partida de su formación cultural están la avidez y la libertad del autodidacta. Nunca renunciará del todo a esta curiosidad omnívota, aunque sea para aplicarle, como haría más tarde, un juicio crítico. (Panabiére, 1983: 60).

Así pues, es indispensable subrayar esta peculiaridad de los *Contemporáneos* para entender algunas actitudes y rasgos de su quehacer y sus obras posteriores, cuando el grupo de “forajidos” como los nombrara el mismo Cuesta, empiecen a dar sus frutos artísticos y a marcar de manera indeleble el mapa literario del México moderno.

III.2.- Un panorama desolado y un incierto porvenir.

La Revolución Mexicana de 1910 que iniciara la lucha armada para derrocar al dictador Porfirio Díaz y que concluyera hacia 1915, dejó un país devastado y una sociedad semidestruida. La labor de los gobiernos postrevolucionarios fue la de reconstruir el país desde esas ruinas para buscar la formación de una nueva sociedad. Se inició un nuevo régimen creando otras instituciones que le dieran fortaleza. Instituciones que tendrían la función de consolidar los principios ideológicos y llevarlos al terreno de la concreción político-social. Es en este contexto que surge a la vida pública de la cultura nacional un grupo de escritores jóvenes, inquietos y de una feroz inteligencia –como lo menciona J.E. Pacheco-, que tendrán una importante participación en el debate cultural por la creación de una nueva cultura mexicana, que rebase las fronteras de su particularidad provinciana y acceda a la universalidad por méritos propios, aunque en ello se jueguen varios de ellos el futuro político y en ocasiones hasta su empleo. El primer punto que de forma coincidente se plantean es su independencia como creadores no adheridos a ningún grupo político, ideología o escuela estética. Si bien es cierto, como dijimos, que habían sido hijos de la revolución, no aspiraban a ser dirigidos por el Estado ni a plegar sus propuestas creativas a los dictados artísticos del régimen en turno, aunque paradójicamente la mayoría de ellos hayan desempeñado puestos en diversas dependencias gubernamentales, algunos en el ramo de la educación y otros en el de la diplomacia e incluso en el área administrativa de la salud.

Otra característica de este grupo es su rechazo al concepto del artista bohemio y a la inspiración etílica o de otras sustancias, que tanto proliferó en el pasado, sobre todo entre los románticos mexicanos y que estaba asociado a la rebeldía inútil, al ocio económicamente improductivo y a la automarginación social. Coincidían finalmente

con el apotegma de Baudelaire: *la inspiración es el trabajo*. En ese sentido intentan y pretenden reivindicar la seriedad del oficio de escritor, como una profesión a dignificar. El estrato social al que pertenecen los miembros de esta generación es de clase media o clase media alta. Llegaban a la ciudad de México huyendo de los estragos de los revolucionarios en el interior del país. Tal como lo anota en su puntual ensayo Armando González Torres, titulado “La proximidad de Cuesta”, publicado en el libro *Pensar a Cuesta* y que coordinó Francisco Segovia. Donde se afirma que este grupo no fue totalmente monolítico ni homogéneo, no tuvo una doctrina estética única, dogmática y doctrinaria, sin embargo compartieron varios elementos en común y uno de ellos es pertenecer, casi todos, al mismo estrato social, haber sido testigos de la corrupción, la improvisación, la demagogia y la barbarie revolucionaria. Rechazar por igual las promesas del fascismo y del comunismo, refugiarse en el ideal del arte que no ignora las propuestas vanguardistas pero que busca una reinterpretación del arte para reinsertarla en la tradición occidental, aunque varios de ellos estén imbuidos por el sentimiento trágico y sombrío que generó el periodo europeo de entreguerras. Ante el carácter iconoclasta de los vanguardistas, ellos muestran un ánimo de asimilación y continuidad de una tradición.

Si las coincidencias fueron importantes y de peso para que existiera en el grupo una cohesión, es necesario mencionar que sus diferencias también fueron significativas e incluso fueron en gran medida la causa de la posterior disolución del grupo. Independientemente de sus diferencias personales -y del celo por proteger su “yo”- pesaron más las coincidencias para que se identificaran como “un grupo sin grupo” o como un “archipiélago de soledades” –como también se les nombró- e intentaran avanzar en el proyecto de insertar la cultura mexicana en el contexto de la amplia tradición occidental.

Finalmente, nos resulta indudable la importancia de los *Contemporáneos* en la conformación de la historia de la literatura mexicana moderna. Su influencia en escritores y corrientes literarias actuales se encuentra fehacientemente comprobada. Los recientes estudios e investigaciones que buscan revalorar sus aportaciones –realizados desde diferentes ópticas y con diversos métodos- a las letras nacionales cada vez se multiplican y redimensionan su estatura.

Esa labor que llevó a cabo el “Archipiélago de soledades”, no fue fácil en absoluto. Tuvieron que luchar -entre el caos de un país que empezaba una nueva etapa histórica- contra opiniones y fuerzas adversas, incluso contra ortodoxos militantes de estéticas oficialistas y oficiosas. Los acusadores coincidían en verlos como artistas apátridas, arte-puristas que vivían en torres de marfil creando una literatura ajena a su país y extraña a su pueblo. Se malinterpretó su visión multiculturalista como una pose esnobista y casi como una traición a la patria. No se comprendió que su interés por las literaturas de otras latitudes del mundo era genuino y pretendía enriquecer la literatura mexicana, aunque con ello “defraudaran” una forma de la tradición. Ellos rechazan el concepto de artista-bohemio y lo sustituyen por el de escritor-profesional, responsable y respetuoso del oficio, que deja de frecuentar las cantinas y las tertulias para hacer en la oficina o el despacho el ejercicio riguroso de la construcción literaria, como un trabajo digno. A pesar de la precocidad juvenil, llegaron al campo de batalla de la cultura con la edad madura y un proyecto claro que miraba más allá de lo inmediato.

III.3.- La trinchera de la ciencia y el arma de la crítica.

No creemos desmesurado el afirmar que lo que hizo la revolución armada en el plano de lo económico-social y en la etapa constructiva de una nueva nación, lo intentaron denodadamente los jóvenes *Contemporáneos* en el plano de la cultura. Si bien es cierto que su punto de partida y eje de desarrollo fue la literatura, su proyecto no se limitó al ámbito de las letras o a la divulgación de la creación literaria, puesto que su radio de acción comprendió el análisis y la crítica de la mayor parte de las actividades artísticas y culturales. Si las armas de los revolucionarios lograron la caída del gobierno dictatorial y represivo del General Porfirio Díaz, la crítica y el rigor del “Grupo sin grupo” intentó llevar lo mexicano a la universalidad y renovar el quehacer cultural de país que iba a la zaga del desarrollo y las transformaciones plasmadas en la Constitución de 1917, como aspiraciones reivindicatorias de una población olvidada, sin caer en el populismo ni en la concepción paternalista de llevar el arte a las masas. De ahí también el equívoco y de ser acusados de antinacionalistas, elitistas y malinchistas. Cuando su actitud –como lo dice Paz- al contrario, fue más bien de patriotas.

También es verdad que este “Archipiélago de soledades”, considerado como una de las “vanguardias artísticas” de su época, no elaboró ningún manifiesto donde plasmaran un programa estructurado de principios y objetivos, pero a pesar de ello se puede dar seguimiento a un ideario implícito en las obras literarias, de manera específica en los ensayos de la mayoría de ellos, y en especial en los escritos por Jorge Cuesta. Para defender este ideario implícitamente compartido, fue indispensable armarse con la inteligencia de la juventud rebelde, pero a más de ello fue indispensable ejercer esa inteligencia precoz por medio de una crítica fría e implacable, ejercida con valentía y honestidad, tal como lo asienta Louis Panabiére:

Para Cuesta, las funciones esenciales de la crítica residen en la preservación de la pureza y la libertad, la participación en el conocimiento y la creatividad. Pero estas funciones, para producir su efecto, presentan exigencias de género muy preciso. Al igual que toda creación o significación, la crítica debe darse reglas y leyes. La primera de esas reglas, y ello no debe asombrar en Cuesta, es la del rigor y la lucidez. La crítica debe cuidarse de toda pasión. El entusiasmo demasiado arrebatado y pronto es ceguera, y la crítica de la expresión, más que ningún otro género, debe mantenerse apartada de los transportes y arrebatos. Un falso esclarecimiento puede cegar o pervertir una óptica, y la responsabilidad del crítico es muy grande. (Panabiére, 1983: 203).

A diferencia de la crítica reseñística o de halago, en el club de los aplausos mutuos e incluso en aquella que tendía al protagonismo del crítico más que al análisis de la obra en sí, la crítica de Cuesta y la de sus compañeros es una crítica sustanciosa, consecuente y analítica que pretende luchar en contra del “gusto pervertido” y regresarle a cada quien su libertad de elección. De ahí entonces que la crítica sea ejercida con la conciencia de llevar a cabo un ejercicio de emancipación. Lo cual no es poca cosa en un momento de la historia en que la literatura sufría un proceso de ideologización y con frecuencia era utilizada como un arma de propaganda por el Estado. Resultado de ello fue que la crítica tuviera a los ojos de esta generación, la función de preservar al individuo de la alienación que acecha si se ve seducido por los escritos que buscan cautivarlo, en el sentido estricto del término. Y aún más, para Cuesta, la crítica también tiene el atributo de significarse como un elemento del conocimiento, en la medida en que logra constituir la conciencia del otro. La crítica no opone las subjetividades, sino que las pone en contacto, aun y cuando existan diferencias entre ellas dos, puesto que analizar la posición del otro implica hacer vivir esa expresión en el diálogo, lo cual significa también tomar conciencia de esa “diferencia” constitutiva. De esta manera, ve Panabiére que subyace a la crítica de Cuesta una concepción clásica que abreva de la fenomenología alemana, al contemplarla como una creación de sí misma a partir de la

expresión del otro. El “yo” entonces se constituye en una oposición dialéctica y existe gracias a ese intercambio y oposición. El acto crítico los convierte así, a uno y otro, en un acto de comunicación, pero también de constitución y conocimiento mutuos.

También la forma en que Cuesta presentó su crítica, a manera de ensayo breve, es un estilo personal pionero –incluso del género- en la historia de la literatura mexicana contemporánea. Puesto que no se cuenta con un antecedente similar, cuyas características y su peculiar método de análisis son puntualmente expuestos por Louis Panabiére en la obra referida y donde se valora el estilo ensayístico de Cuesta, lejos de toda superficialidad y digresiones innecesarias. Iniciando con seguridad en el análisis primero inductivo y luego deductivo, transitando de lo genérico a lo particular. Realiza en un principio, una síntesis de la obra analizada, siguiendo con el razonamiento dialéctico en busca de las contradicciones y con ello el punto de solución, luego de haber encarado varias hipótesis. Finalmente llega a una conclusión abierta que siempre es polémica. El inicio de sus textos se caracteriza por tener consideraciones abruptas que llaman la atención e irritan al lector, con la intención de captar el interés y el propósito de mantener un tipo de razonamiento-diálogo. Este camino lo recorre Cuesta con rigor y minucia científicas sin involucrar las pasiones ni los sentimientos. En síntesis una crítica objetiva y desapasionada.

Es también significativa la concisión y la brevedad en el estilo ensayístico de Cuesta. Nosotros creemos ver, que en ocasiones esa *concisión* se vuelve excesiva, al grado de dar por sobre entendidos algunos aspectos, términos o conceptos que no son desarrollados, o lo son de manera parcial o insuficiente, quedando su significado ambiguo, o en estado latente o implícito y que, para el lector no informado, puede significar perderse en la exposición del autor. Menciono como ejemplos de lo expuesto los conceptos de “tradicción externa”, “tradicción interna”, “americanismo”, “revelación”,

etc. Rasgo este, que no demerita en absoluto el trabajo de Cuesta, pero que nos lleva a entender su exigencia de contar con lectores informados, avezados y atentos.

III.4.- La muerte: tema y obsesión.

La preocupación por la muerte no fue exclusiva de Gorostiza ni tampoco de Cuesta. En el caso de los *Contemporáneos* podemos afirmar que fue una constante y un tema casi obligado, y no sorprende que nos lo encontremos como referencia explícita o implícita en casi todas las obras de estos novísimos poetas del Siglo XX mexicano. Para intentar explicarnos esta preocupación por el tema, es necesario remitirnos, por principio, a los dos millones de mexicanos que murieron producto de la revolución ante los ojos azorados de aquellos niños, que después serían los miembros del grupo. Varios de la generación publicaron libros o poemas con el título en mención directa al tema de la muerte. Veamos sólo algunos casos como ejemplo: Xavier Villaurrutia, *Nostalgia de la Muerte*; Salvador Novo, “La renovada muerte”; Jaime Torres Bodet, *Cripta*; Bernardo Ortiz de Montellano, *Muerte de cielo azul*; Elías Nandino, *Suicidio lento y Espejo de mi muerte*; José Gorostiza, *Muerte sin fin*. También es verdad que en cada caso el tema de la muerte es tratado de manera personal y diferente entre cada uno de ellos. En el caso de Xavier Villaurrutia, la muerte es una compañía constante que va con él desde que ha nacido y llega a aceptarla incluso en calidad de “amante” hasta que la muerte los separa: “La muerte no es para mí, sólo el término de la vida. —escribe el mismo Xavier, en carta a Alfredo Cardona Peña:

El vivir para disponerse a bien morir o simplemente morir, me parecen verdades de las que una verdad más profunda queda justificadamente ausente. Tampoco me satisface considerar la vida

como una prisión de la que salimos, al fin, gracias a la muerte. Mi poesía es la presencia de la muerte durante toda la vida, ya que el hombre vive su propia muerte. Un poema es por esencia *algo* inexplicable.” Y continúa en la misma misiva: No pretendo explicar mi *Décima Muerte*, sino participar a los demás mis personales preocupaciones, intuiciones o iluminaciones sobre un tema inagotable. (Cardona, 1978: 253).

Vemos entonces que el poeta llega “inexplicablemente” a un acuerdo con la muerte. No sólo aceptando, intelectualmente, el hecho innegable de una completa y permanente unión con ella, sino también dándose cuenta que él y su íntima compañera son, en efecto, necesarios uno al otro. Por una parte el poeta necesita a la muerte. La ha definido como primera realidad del ser, incluso de su ser personal. Esta relación es concebida también de una manera más profunda sobrepasando la concepción poética y existencial para incursionar en el plano filosófico, desprendiendo su explicación de la influencia que tuvo en Villaurrutia el pensamiento de Martin Heidegger. Y así como este filósofo define la *nada* no como negación del ser, sino como el principio vital del que el ser depende, Villaurrutia, en su poesía le da al término *muerte*, normalmente negativo, un significado positivo, convirtiéndolo en una condición indispensable de su universo poético. Dicha comprensión intelectual de la muerte le proporciona al poeta un cierto consuelo ya que la muerte es asumida como principio y fuerza que rigen todo. Esta es la interpretación heideggeriana que realiza Eugene L. Moretta de la poesía de Xavier Villaurrutia en el capítulo III, dedicado a “La muerte y el amor en ‘nostalgia’” en su libro *La poesía de Xavier Villaurrutia*.

Antes de continuar vale la pena hacer la observación que dicha influencia de Heidegger en el pensamiento de los contemporáneos es negada parcialmente por Octavio Paz, por lo menos en la etapa juvenil en que se inician las relaciones entre los miembros de esta generación. El interés por el tema de la muerte es debida más bien – afirma el Nobel- a la circunstancia histórico-social determinada por La Segunda Guerra

Mundial. Pero el factor que considera a su parecer determinante es la influencia de dos importantes libros, muy leídos por Villaurrutia y sus amigos, tal como lo afirma en sus propias palabras:

En México, además de Villaurrutia, dos poetas publicaron libros cuyo tema era la muerte: José Gorostiza y Bernardo Ortiz de Montellano. Son tres visiones de la muerte completamente distintas. Podría agregarse otra: la de Jorge Cuesta. En ninguno de ellos es perceptible la influencia de Heidegger. Nada más natural: no lo habían leído. En cambio, sí conocían y admiraban un libro de Pablo Luis Landsberg: *Experiencia de la muerte*. También habían leído una obrita póstuma de Max Scheler: *Muerte y resurrección*. Los dos libros fueron muy comentados en México y Xavier cita el de Landsberg en su conocida conversación con José Luis Martínez. Agregaré que los Contemporáneos –con la excepción de Ramos– sólo tuvieron un conocimiento tangencial de la fenomenología y del existencialismo. No quiero decir que ignorasen a Husserl o a Heidegger: todos ellos eran lectores atentos de *Revista de Occidente* y de sus publicaciones. Pero su relación con la fenomenología fue más bien lejana y, sobre todo, tardía. No fue una lectura formativa, como son las de la juventud. (Paz, 1987: 177).

Influencia de juventud o de madurez poco importa para este análisis, en qué momento los *Contemporáneos* tuvieron la influencia de los filósofos alemanes y caso concreto el de Heidegger que el mismo Villaurrutia acepta como “su filósofo”; lo que importa es que la mayoría de ellos los leyeron y los incorporaron a su obra en diferentes formas y en diverso grado. Independientemente del impacto histórico-social y de las obras referidas por Octavio Paz y recién mencionadas, la coincidencia de esta preocupación por el tema de la muerte es un fenómeno que obedece más que a las modas o a los contagios intelectuales, a una recurrencia cíclica en cada una de las culturas y de las civilizaciones. En el caso del “Archipiélago de soledades” su aparición simultánea es reveladora de una actitud escéptica y de un temperamento melancólico.

En el caso de Bernardo Ortiz de Montellano, la muerte sostiene una estrecha relación con el sueño como si fuera un sucedáneo de aquella. Inconciencia de la realidad para entrar a las profundidades de su “yo” interior, viaje explorador que le descubre los paisajes de la subjetividad, como la premonición del viaje definitivo y definitorio:

SEGUNDO SUEÑO

(...)

Ni vivo ni muerto –sólo solo

El alma que me hice no la encuentro

Sin sentidos, despierto

Con mi sangre, dormido

Vivo y muerto

Perdido para mí

pero para los otros

hallado, junto, cerca, convivido

con pulso, sangre, corazón, ardiendo...

...

Para que el sueño con sus pies descubra

La morada precisa de la muerte

Tiene el ojo conciencia de lo inerte

Y la voz: el silencio y la penumbra

Para que el sueño con sus pies descubra

La morada precisa de la muerte.

(En, *Poesía en movimiento. México 1915-1968*).

No obstante ser el tema de la muerte un constante en esta generación de poetas – insistimos- su tratamiento varía tanto cualitativa como cuantitativamente. Caso contrario a los antes citados es el de Salvador Novo. Obra donde la muerte es escasamente referida y en los pocos casos en que esto sucede, lo hace de una manera irónica, socarrona, sarcástica e irreverente, es decir, tratada de forma poco seria, acorde también con el estilo y la personalidad del autor:

DILUVIO

También debo decir

que se incendiaron todas las monjas

B.C. y C.O.D.

y que muchos héroes esperaron
estoicamente la muerte
y otros bebían sus sortijas envenenadas...

(En, *XX Poemas*).

LA RENOVADA MUERTE

...

Todos hemos ido llegando a nuestras tumbas
a buena hora, a la hora debida,
en ambulancias de cómodo precio
o bien de suicidio natural y premeditado.

...

(En, *Nuevo amor*).

En el otro extremo de este espectro encontramos el de Carlos Pellicer en cuya obra, el tema de la muerte es celebrado con alegría y júbilo y referido como un exceso de vida. Si la exuberancia es belleza y la belleza del paisaje fue la característica de la poesía de Pellicer, la muerte pocas veces es mencionada, y cuando se le cita, es parte de ese festejo que la luz y la vegetación del trópico representan con todo su esplendor. Veamos unos, de los pocos ejemplos:

ESQUEMA PARA UNA ODA TROPICAL

La oda tropical a cuatro voces
podrá llegar, palabra por palabra,
a beber en mis labios,
a amarrarse en mis brazos,
a golpear en mi pecho,
a sentarse en mis piernas,
a darme la salud hasta matarme.

...

HORAS DE JUNIO

...

Al año de morir todos los días
los frutos de mi voz dijeron tanto
y tan calladamente, que unos días
vivieron a la sombra de aquel canto...

(En, *Hora de junio*)

SONETOS FRATERNALES

...

Y fui desde la ceiba que da vuelo
hasta el primer escalafón del cielo.
Canté y mi voz estremeció mi muerte...

(En, *Práctica de vuelo*)

Por su parte, en la poesía de Elías Nandino, -en quien percibimos una marcada influencia de Xavier Villaurrutia- la constante es esa pregunta que interroga el dolor del mundo y no haya más respuesta que el eco de su duda. Paradójicamente, dentro de esa duda va incluida la única firme certeza de la muerte. Y de que el ser amado muerto, aún sigue viviendo en la conciencia. Nandino vive el asedio constante de la muerte y la acepta -no sin oponerle resistencia- como una constante compañía, incómoda pero inevitable, de la que no se puede separar, porque vive dentro de él mismo desde su nacimiento.

DÉCIMAS A MI MUERTE

I

He de morir de mi muerte
de la que vivo pensando,
de la que estoy esperando
y en mi obsesión se convierte.
Mi voz oculta me advierte

que la muerte con que muera
no puede venir de fuera,
sino que debe nacer
de la hondura de mi ser
donde crece prisionera.

(En, *Triángulo de silencios*)

DÉCIMAS A UN POETA DIFUNTO
II

Tu muerte sigue encendida
en el oculto venero
del misterio verdadero
con que me cercas la vida.
En el aire está escondida
tu esencia, y embelesado
en el lenguaje callado
donde te escucho sin verte,
vivo el área de tu muerte
con que me tienes sitiado.

(En, *Triángulo de silencios*)

IMPRECACIÓN

...
La muerte cuando tarda, es una inepta,
estira una existencia sin derecho,
prolonga una ansiedad que nada ansía,
se obstina en incendiar lo que no arde.

...

Muerte indecisa, amago detenido:
entiende la obsesión con que te llamo
y apronta tu llegada.

Ya te pido
que acudas a salvarme de la vida.

(En, *Cerca de lo lejos*)

Por lo que respecta a Gilberto Owen y quien fuera el más joven del grupo, el tema de la muerte se encuentra de manera muy peculiar y menos reiterada que en Elías Nandino. La obra de Owen sale del contexto del grupo, pues es la única que se manifiesta -en su mayoría- en forma de poema en prosa. Su lenguaje en alto grado surrealista, acude a imágenes oníricas en muchos de los casos y en otras se remite a referencias mitológicas de las culturas clásicas, mezcladas con expresiones coloquiales que sufren un giro en su significado. Sus textos poéticos no exentos de cierto humor negro e ironía, no resultan de fácil interpretación, aunque aparezcan con rasgos biográficos. Esta peculiaridad es subrayada por Clementina Otero -amiga y novia pretendida del poeta- en el prólogo a las cartas que aquél le escribiera y que se publicaron en 1982, con motivo de un homenaje nacional realizado a los *Contemporáneos*. “Había que hacer malabarismos para entender el trasmundo de sus poemas y para entrar en esa vehemente agonía amorosa en la que vivía la vida palpando la muerte”. Incluso en una de sus últimas cartas, aproximadamente un año antes de su muerte, dirigida a Margarita y José Rojas Gracidueñas, Owen les comenta su intención de publicar un libro –quizá el último piensa- y que pretende titular *La danza de la muerte*, título que evidencia su preocupación por el tema. Lamentablemente el libro nunca se publicó, ni se tiene a la fecha ninguna referencia del mismo. Veamos en seguida un ejemplo de su breve y peculiar poesía, en donde la muerte junto con la soledad son personificadas y la primera al descender de las obras de arte de los museos, destroza las vitrinas en un acto violento para negar su estancia. En el segundo párrafo la muerte es el resultado de un suicidio que realizan los pequeños genios cuando llegan a edades avanzadas.

INTERIOR

Las cosas que entran por el silencio empiezan a llegar al cuarto. Lo sabemos, porque nos dejamos olvidados allá adentro los ojos. La soledad llega por los espejos vacíos; la muerte baja de los cuadros, rompiendo sus vitrinas de museo; los rincones se abren como granadas para que entre el grillo con sus alfileres; y, aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa a la otra.

Pero no son estas las cosas que entran por el silencio, sino otras más sutiles aún; si nos hubiéramos dejado olvidada también la boca, sabríamos nombrarlas. Para sugerirlas, los preceptistas aconsejan hablar de paralelas que, sin dejar de serlo, se encuentran y se besan. Pero los niños que resuelven ecuaciones de segundo grado se suicidan siempre en cuanto llegan a los ochenta años, y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio, y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro.

(En, *Línea*)

Si el tema de la muerte es una constante en la historia de la literatura mexicana, ¿cuál es entonces el distintivo de la muerte en los *Contemporáneos*? Primero debemos apuntar que “El grupo sin grupo” continúa una tradición que no es herencia exclusiva del universalismo europeo, como lo quería Cuesta, sino que esta relación literaria con la muerte ya está presente en las sociedades prehispánicas de Mesoamérica de una manera muy acentuada, incluso formando parte del núcleo de su cosmovisión y no sólo como un tema artístico, literario o religioso. Si bien es verdad que casi ninguno de ellos tocó el tema de las formas poéticas indígenas, su formación socio-cultural abreva del sincretismo criollo que caracteriza a la sociedad mexicana de fines del siglo XIX y principios del Siglo XX. Como bien lo visualiza Vicente Quirarte, en su libro *Peces del aire altísimo* (por cierto, el título es un verso de *Muerte sin fin*), donde revisa poesía y poetas de México, y sostiene que los *Contemporáneos* retoman una tradición literaria

sobre el tema de la muerte –la misma que viene desde Sor Juana y llega hasta Ramón López Velarde pasando por las tres generaciones de románticos mexicanos- pero ellos le incorporan su impronta personal y de grupo, a un fenómeno existencial y de capital importancia en la poesía mexicana. A diferencia de sus predecesores, estos jóvenes poetas, piensan la muerte y la trabajan poéticamente como una experiencia que reúne la concepción colectiva, con “la nostalgia” de su propia muerte, fusionando lo colectivo con la individualidad en una visión peculiar. Incluso, como en el caso de Cuesta, llevando su fidelidad al pensamiento con un acto de heroica tragedia personal.

III.5.- Un hombre endiablidamente inteligente.

“(J. Cuesta) pertenecía a los ‘modernos poetas malditos’, incomparable con los otros de fines del siglo pasado porque tenía la desesperación, la tempestad blasfémica, la rebeldía indomable y la ironía aguda perfectamente encubiertas bajo el duro traje de un primitivo ángel de madera”

Eliás Nandino

Para acercarnos a la concepción y el ejercicio crítico y creativo de Jorge Cuesta y, por ende, a su visión de *Muerte sin fin*, nos parece pertinente e indispensable remitirnos a los rasgos más generales de su breve biografía. Jorge Mateo Cuesta Porte Petit, -mejor conocido como Jorge Cuesta- nació en Córdoba, Veracruz, el 21 de septiembre de 1903. Su padre era comerciante y su madre hija de franceses asentados en Coatzacoalcos. Realizó sus estudios hasta el Bachillerato en su ciudad natal. Desde joven se aficionó a la música y a la literatura. Por la primera anhelaba ser violinista y vía la segunda, asimiló un importante bagaje de la cultura francesa a través de los clásicos, leídos en su literal “lengua materna”. Al parecer su deseo de realizar estudios en el conservatorio fue superado por una marcada influencia paterna, que le crea la necesidad de incursionar en

las ciencias químicas. De esta manera efectúa estudios de ingeniería química en la Universidad Nacional de México, concluyéndolos en 1925; aunque nunca llegue a titularse. Es en esta época que entra en contacto con los miembros de la generación de *Contemporáneos* en la ciudad de México, de manera particular con Xavier Villaurrutia y formando parte del subgrupo más joven que integró con su entrañable amigo Gilberto Owen.

De gran estatura y extrema delgadez, la personalidad de Jorge Cuesta se caracterizaba por una actitud de constante reflexión tanto en sus facciones como en su discurso verbal. Elías Nandino lo describe de la siguiente manera:

Jorge Cuesta era alto, delgado, con cabello castaño, con ingesticulante tristeza petrificada en la cara, con manos largas y huesudas, con madurez precoz en su conjunto. Vestía casi siempre en negro, azul negro o en gris. Su frente era amplia y su mentón un poco adelantado y fuerte. Su seriedad era de estatua. Sin deuda ninguna con Adonis, creaba fuera de sí una aureola angelical, satánica, sorpresiva, atrayente, que hacía pensar que se estaba junto a un ser superior donde se daban cita la inteligencia y la intuición, la magia y el microscopio. (Panabiére, 1983: 19).

Sin embargo es necesario mencionar que la región tropical veracruzana de donde era originario, seguramente influyó en su carácter que en ocasiones se tornaba abierto franco y afable, características contrastantes con los rasgos que acabamos de citar. Riguroso en su pensamiento, también compartía reserva y timidez en su personalidad. El testimonio de algún amigo de habitación en sus años de estudiante universitario muestra que estaba lejos de llevar una vida regular y ordenada: se acostaba tarde, dormía muy poco, frecuentaba los cafés y fumaba enormemente. El desorden de sus papeles era sorprendente, tratándose de alguien con pensamiento tan riguroso.

A pesar de ello, lo que se mostraba en la apariencia material era contradictorio con sus preocupaciones intelectuales: conservó hasta su muerte el interés en la

investigación química aplicada a la problemática concreta del hombre, incluso llegó a experimentar en su propio organismo. Según se desprende de diversas fuentes, logró algunos importantes descubrimientos químico-biológicos, de los que por desgracia no se conservan pruebas fehacientes. Esa lealtad a la ciencia experimental de la química compaginada con su pasión por la literatura, le valió el sobrenombre de “El más triste de los alquimistas” que le endilgara Xavier Villaurrutia. Como acertadamente lo apunta Panabiére:

Para Cuesta, la química fue en efecto un proyecto poético como la poesía fue un proyecto químico. A sus ojos se trataba de penetrar en el mundo para sublimarlo. Sus dos campos de investigación, sus dos pasiones, no estaban separados. (Panabiére, 1983: 40)

Las preocupaciones de Cuesta sobre las ciencias químicas corrían al parejo que su interés por la literatura, el cine, el teatro, la música, la pintura, la política y la filosofía, podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que era un hombre hambriento de saber, propietario de un espíritu terriblemente lúcido y obsesivamente crítico. Lucidez y rigor crítico que lo llevaron a coincidir con los demás miembros de La Generación de los *Contemporáneos* en semejantes preocupaciones y a llevar a cabo juntos el importante proyecto de renovación de la literatura mexicana. Muestra de tal formación intelectual es la referencia propia que encontramos en uno de sus primeros ensayos “Antonio Caso y la crítica” publicados hacia 1927, donde dice de sí mismo lo referente a su formación filosófica: “Con el desorden natural de un autodidactismo poco vigilado, que se confía más al azar que a una necesidad lógica, me fui enterando hoy de un filósofo, después de otro, y de manuales e historias de la filosofía.”(Cuesta, 1991: 99).

Más que un tributo a la inteligencia, el quehacer de Cuesta estaba destinado a rendir total tributo a la Razón, como lo aprecia nuestro nobel, Octavio Paz, quien llegó a tratarlo cercanamente:

Jorge Cuesta estaba poseído por un dios temible, la inteligencia. Pero la *inteligencia* es una palabra que no designa realmente a la potencia que lo devoraba. La inteligencia está cerca del instinto y no había nada instintivo en Jorge Cuesta. El verdadero rostro de esa divinidad sin rostro es Razón. La gran tentadora: sólo la Razón endiosa. Por esto la muerte, para vencerlo, tuvo que tomar la forma de la tentación suprema: la razón divina. Su muerte fue absurda no por falta sino por exceso de razón. Fue un caso de intoxicación racional. A Jorge Cuesta le faltó sentido común, es decir, esa dosis de resignada irracionalidad que todos necesitamos para vivir. (Paz, 1987: 163).

A pesar de su corta existencia, la vida intelectual de Jorge Cuesta fue sumamente intensa. Su obra dejó honda huella en el quehacer de sus compañeros y en el panorama de las letras nacionales; sus textos sobreviven para dar constancia de un pensador riguroso e intelectualmente honesto. También nos heredó una obra poética muy escasa pero altamente abstracta y cerebral.

Jorge Cuesta se convirtió por voluntad y derecho propio en el “ideólogo” y vocero del grupo, gracias a sus cualidades argumentativas de crítico implacable. Las mismas que lo llevaron a participar en los combates más aguerridos, sin dar ni pedir cuartel, aún en contra de quienes eran consideradas figuras intocables de la cultura, ya fuera un Diego Rivera o un Ortega y Gasset.

Con una sólida formación científica y aguda sensibilidad estética, Cuesta tuvo las cualidades idóneas para ser *la conciencia crítica* de los *Contemporáneos*, y debido a ello mismo fue el primer crítico en valorar y ver la singularidad de la poética de José Gorostiza con quien compartía similares concepciones en torno al quehacer literario y la visión similar de los temas. De ahí que *Muerte sin fin* tenga más de una afinidad y

diversos puntos de coincidencia con el *Canto a un dios mineral*, aunque cada poema se destaque por su singularidad artística inimitable e irrepetible y que no sea la intención del presente trabajo profundizar en tales afinidades.

III.6.- La muerte cuestiana.

La concepción personal que Jorge Cuesta tuvo de la muerte no es diametralmente opuesta a la que tuvieron sus compañeros de generación. Sin embargo tiene matices que la particularizan y adquiere un tono diferente con la conceptualización de su inteligencia excepcional. Por lo cual, debemos aclarar que esta conceptualización más que estar explícitamente sistematizada y expuesta con el rigor del pensamiento de Cuesta, debemos deducirla de su obra donde se encuentra latente. Es a partir de la propia concepción del arte y de la literatura que empieza a mostrarse ese perfil que mencionamos y que trataremos de esbozar a continuación.

No podemos ignorar que la formación profesional de Cuesta es determinante en esta concepción. Para un ingeniero químico como lo fue él, la literatura está estrechamente ligada a la ciencia, es decir, el arte y la ciencia comparten la misma constelación llevada la idea a su extremo: el arte es una forma de la ciencia y por ende la literatura es un campo de investigación y experimentación. El arte es ejercido como un lento proceso de elaboración que debe consumir las apariencias para alcanzar la pureza, la dureza de una realidad más plena. Como todo método, la literatura utiliza un instrumento, un medio de conocimiento, en el caso de Cuesta, este es el lenguaje. De ahí entonces que conciba a la poesía como un riguroso método de investigación y análisis

para acceder a esa plenitud. Por lo cual esta poesía debe estar elaborada con trabajo, rigor y lucidez.

Aunque a decir de varios especialistas, la idea del arte puro tuvo cuando menos cinco interpretaciones similares, la mayor parte de los críticos de Cuesta coinciden en la influencia determinante que tuvo la poética de Paul Valéry en el ejercicio literario de esta generación de escritores y de manera preponderante en el caso de Jorge Cuesta. Es la literatura entendida como una lucidez y la poesía como un residuo de una destilación analítica, si se quitaran los elementos no poéticos. Valéry inicia su poética planteando que el poema es la experiencia de la palabra. Muy lejano de la idea de “genio”, insistirá en la autonomía del lenguaje y la obra poética que, al igual que el pensamiento, se encontrará más cerca de las labores de la memoria y la experiencia. Para él el poema es una forma de recuperar el olvido. Representa un tipo de “cirugía mayor” en el espíritu humano: despojarse de lo inútil, de lo que impide pensar. Es entonces la poesía la que “limpia” el camino del pensamiento y le permite al espíritu alcanzar matices y precisiones sobre las emociones y sentimientos. Sostuvo que mientras más bella fuera una expresión poética, más cerca nos encontraríamos de los orígenes de la conciencia. De ahí que la poesía sea una invitación a vivir y pensar bajo un régimen de leyes que no son de orden práctico. Con ello expresa Valéry una idea racional, clásica, científica y cartesiana del proceso de construcción creativa. Esta propuesta tuvo a partir de que fue expuesta –hacia 1920- por su autor, diversas interpretaciones, sin embargo la que vamos a localizar entre los *Contemporáneos* es la que llega a la literatura mexicana vía influencia del poeta español Juan Ramón Jiménez como lo asienta Pedro Ángel Palou:

La noción de pureza poética era ya cara, sin embargo, a Juan Ramón Jiménez, de quienes los jóvenes poetas del grupo también eran admiradores. El español hablaba de un lirismo de la inteligencia, o sensualismo intelectual, poemas breves como los que Gorostiza escribió y decantó en sus *Canciones para cantar en las barcas*. (Palou, 1997: 323).

Consideramos que esta concepción de la poesía fue lo que llevó a Cuesta a una producción poética escasa y breve pero de un esfuerzo intelectual considerable. Sobresale de su producción poética una treintena de sonetos -forma por demás representativa de una escritura elaborada- y su obra cumbre *Canto a un dios mineral*. También se ha vuelto un lugar común de la crítica, considerar a este texto como la *summa* de la obra cuestiana y ver en ella el mayor grado de la dificultad y del hermetismo poético. Coincidimos con tales afirmaciones y creemos que son la muestra más representativa de un ejercicio de la literatura entendida como la obra prototípica de una *ingeniería poética*. Entendemos por esta expresión el rigor y la lucidez que aplicó nuestro poeta para escribir sus poemas. Semejante a la rigurosa exactitud que exige el saber de las ciencias duras y practicada por Cuesta en su calidad de ingeniero químico. Cabe destacar entonces el rechazo, en la poética cuestiana, de los sentimientos y las pasiones corporales como un lastre del que el poeta debe deshacerse para avanzar hacia un arte depurado. La materia es entendida como un obstáculo a superar por la inteligencia para elevar la espiritualidad. Entendemos que Cuesta no pretende eliminar la materia de sus procesos sino hacerla a un lado para jerarquizarla en el mínimo nivel y darles, al pensamiento y la inteligencia, el mayor peso específico y el papel protagónico de todo su quehacer científico y cultural. Sin temor a equivocarnos podemos afirmar de la obra de Cuesta, lo mismo que él escribió sobre la poesía de Salvador Díaz Mirón en su ya clásico ensayo, donde afirma:

Practicaba una teoría de la composición poética, de acuerdo con la cual ni el metro, ni el desarrollo, ni el lenguaje, ni el tono de un poema deben elegirse al azar, sino ceñirse a la necesidad del asunto. Este principio explica que el lector se desconcierte, pero no es suficiente para hacerle salir de su incertidumbre. (Cuesta, 1991: 332).

En la obra de Cuesta nada está dejado al arbitrio ni al azar, todas las palabras tienen un peso específico y un justo lugar, cada pieza tiene su valor particular y debe encajar perfectamente en el poema como en un rompecabezas. El lenguaje es nada más un medio, que al igual que los instrumentos del laboratorio químico, le sirve de recipiente. En innegable también que en sus poemas están presentes los ecos de Sor Juana, Quevedo y T.S. Eliot, así como el tema de la muerte que ubica Carlos Montemayor -en el ensayo donde relaciona las obras de Cuesta, Gorostiza y Owen- como una manifestación de búsqueda de vida, más allá de la muerte y como acto fundamental que rebasa el existir del sujeto:

Cuesta no expresa el camino irreversible de la vida, o la angustia de la inevitable muerte; la vida que él busca rebasa al transcurso, al individuo, al nacimiento y la muerte; busca una cierta percepción de la vida como hecho primordial, intraspasable. Y capturarla, hallarla, es más que tratar de asir su inteligencia o su razón, y ya no digamos sus afectos... La vida está fuera del transcurso; la muerte no alcanza sino el devenir de la carne. (Montemayor, 1981: 13).

Opinión que no se opone a la idea obsesiva que tuvo Cuesta de la muerte y que lo persiguió hasta concluir fatalmente con su propia vida. Vida y obra están estrechamente unidas en Jorge Cuesta, y separadas apenas por un hilo finísimo que es difícil detectar, como el de la frontera entre el agua y “la red de cristal que la estrangula” en un vaso con agua. Prueba de ello son la cantidad de veces que la muerte es referida en sus poemas. De los cuarenta y siete textos que compila Luis Mario Schneider para la antología de la tercera serie de lecturas mexicanas editadas por Conaculta -y que considera la poesía completa de Cuesta, exceptuando las composiciones escolares- existen veintinueve

menciones directas de la muerte sin considerar las referencias indirectas que también abundan. Hecho que nos prueba la preocupación por el tema que tanto obsesionó al *poeta maldito* de los *Contemporáneos*. La mayor parte de las referencias explícitas al tema de la muerte se ubican en sus sonetos, de los cuales pocos fueron publicados, en vida del autor, en diarios o revistas de la época. Veamos a manera de ejemplo uno de sus primeros sonetos publicados, sin pretender con esto un análisis exhaustivo, sino mostrar nada más ese constante referirse a la muerte:

Soñaba hallarme en el placer que aflora;
vive el placer sin mí, pues pronto pasa.
Soy el que ocultamente se retrasa
y se subtrae a lo que se devora.
Dividido de mí quien se enamora
y cuyo amor midió la vida escasa,
soy el residuo estéril de su brasa
y me gana la muerte desde ahora.

Pasa por mí lo que no habré igualado
después que pasa y que ya no aparece.
Su ausencia sólo soy, que permanece.

Y, oh muerte, vasta para lo pasado,
me entregarás, mas cuando esté vencido
el defecto que soy de lo que he sido.

(1ra. Versión en, "Contemporáneos", núm. 11, sept.-oct. , de 1931, p.143)

Creemos que Cuesta creía ver en la poesía, la culminación del trabajo artístico e intelectual; esa obra con la cual podría ponerse el sello final a una existencia de esforzado afán, como lo vio él mismo con el poema *Muerte sin fin* de Gorostiza que

tanto deslumbró a él y sus compañeros antes y después de ser publicado. Esta observación nos parece pertinente, en contra de quienes han querido ver en Cuesta y su relación con su propia obra poética, un cierto descuido y desinterés, por no haberse preocupado por ordenarla y publicarla. Sobre todo cuando destacan y reivindican la crítica como género preferido del que ya es considerado “la conciencia crítica” de los *Contemporáneos*. Nos aventuramos a conjeturar que la actitud de Cuesta ante su propia poesía –más que un desdén o descuido- se debe a una profunda insatisfacción, a una “duda” constante o “desconfianza” como él mismo lo hacía con la poesía ajena. Al fin crítico feroz, lo debió ser también de sus propios textos poéticos. No únicamente se demoraba deliberadamente en la escritura y revisión de sus poemas –*Canto a un dios mineral* le llevó cuatro años de trabajo y todavía es considerada una obra inacabada- también lo hacía para publicarlos, por esa desconfianza que su afán de perfección le exigía. A diferencia de los sonetos y demás poemas mencionados donde la muerte es citada de manera repetida y de forma explícita, en *Canto a un dios mineral* las referencias son mínimas y sin embargo, es la gran “presencia ausente”, aunque el tema central no sea ella, de manera directa, sino pensada como el correlato de la vida y la búsqueda de un sentido. El desarrollo del poema lo sintetiza Panabiére admirablemente:

Recapitulando: en una paulatina evolución dinámica, en una suerte de espiral partimos de una llamada del hombre a la realidad. Desengañado por la huida de lo que había creído asir, el poeta parte de nueva cuenta en pos de una plenitud en el reflejo, en el agua, donde mayor era la ilusión narcisista. Aún allí, el llamamiento se ha visto frustrado, aunque de él perviva una huella dolorosa, el recuerdo. Ese residuo de realidad en el seno del ser va a germinar. Y, poco a poco, surgirá hacia la superficie en la lucidez de un lenguaje pleno. (Panabiére, 1983: 191).

Más que poema de la pureza, es otra “descarnada lección de poesía”, un viaje de la inteligencia por los cuatro reinos de la naturaleza en un afán por liberarse de la realidad

material y por ascender a otra realidad de mayor plenitud. Texto desolado donde los otros, los demás seres humanos no están presentes ni existen. Reconcentrado ejercicio de la depuración lingüística, donde el verbo es pura acción, sin el adiposo tejido de los adjetivos inútiles e innecesarios. Más que poesía para poetas, es una poesía de la inteligencia que se consume a sí misma y que pareciera aludir al poema de Gorostiza: “¡Oh inteligencia, soledad en llamas;/ que lo consume todo hasta el silencio...” Poesía que busca desesperadamente alcanzar los altos vuelos de la inteligencia pura, aunque en ese vuelo arriesgue la cordura y lleve al poeta a la muerte o al silencio. Ese silencio que el mismo Jorge Cuesta celebraba en Salvador Díaz Mirón en el ensayo que le dedica, -al que ya hemos hecho referencia en este mismo texto, y que podemos aplicar a su propia obra- se significa como la quintaesencia de la pureza a la que puede aspirar el artista no sin grandes dificultades o sacrificios en el proceso creativo. A esto se refiere Cuesta cuando dice que hay poetas indignos que no han sabido callar, quizá porque a él mismo, lo llevó su afán perfeccionista y su dignidad, a adelantar su muerte, para alcanzar el silencio de la culminación. Sólo que a diferencia de Díaz Mirón, Cuesta sacrificó todo y se entregó sin concesiones al “goce impío de la razón” y a la pasión devoradora de la inteligencia, y en esa pasión se consumió prematuramente. *Canto a un dios mineral* podría ser considerado entonces, como la apoteosis del silencio en Jorge Cuesta, que es cerrado sobre sí mismo como un círculo y sellado con un acto que le pudiera asegurar que ese *silencio* sería definitivo. De esta concepción de la muerte y la forma de incorporarla a la poesía, surge el deslumbrado interés de Jorge Cuesta por la poesía de Gorostiza y de manera especial, por *Muerte Sin fin*.

III.7.- *Muerte sin fin*: deslumbrante drama místico.

“La poesía es un método de análisis, un instrumento de investigación, igual que la danza”.
J. Cuesta

El que –tentativamente- hemos llamado “Modelo Jorge Cuesta”, es la interpretación que realizó el crítico y escritor Jorge Cuesta del poema *Muerte sin Fin* de José Gorostiza. Para lo cual contamos con sus ensayos, pero de manera particular trabajaremos sobre dos textos breves en torno a la obra en mención: “*Muerte sin fin* de José Gorostiza” y “Una poesía mística”; publicado el primero, en *Noticias Gráficas* de la ciudad de México, en diciembre de 1939 y el segundo en *Romance* en febrero de 1940, con sólo unos pocos meses de intervalo temporal entre sí. En el primero de los ensayos, Jorge Cuesta inicia por considerar al poema de Gorostiza como de un “género indefinible”, aunque dice respetar la denominación de “poesía” que le dio el propio autor. Considera después de un rápido análisis de la estructura formal, y de detectar la división del texto en “dos partes escritas en verso endecasílabo blanco mezclados con versos heptasílabos y cada parte es concluida con un comentario en forma de canción”, que el poema no guarda unidad de acción, aunque las dos partes traten del mismo asunto, ni tampoco tiene unidad de género, tanto por la separación de las partes como por las formas métricas distintas de los comentarios. Rápidamente avanza hacia el contenido para considerar que el texto en cuestión arroja al lector al desconcierto que es un “deslumbramiento del alma”. Ese deslumbramiento es una emoción novedosa, pero la conciencia digiere el impacto disfrazándolo con la máscara de un recuerdo, de una deducción o de una especie y así se familiariza con ella. Dice que es como si la realidad se nos diera como un discurso, una sucesión o un modo interrogativo para no fulminarnos sorpresivamente con su presencia, sin embargo piensa que el poeta usa el

método inverso para “desnudar a las cosas”: empieza en la metáfora y concluye en el horror que sintió el primer hombre al ser sorprendido por Dios.

Cuesta aprecia en *Muerte sin fin* una alegoría que no se desarrolla en una imagen visual, como lo es el vaso de agua. Si bien es cierto que ese es el pretexto del que arranca el poema, lo que se propone Gorostiza, a criterio de Cuesta, es demostrar la justicia que asiste a la insatisfacción poética de los ojos, descubriendo un mundo lejano de la pintura, pero cercano al goce de la inteligencia. Descubre un mundo poético que se verifica en la profunda intimidad que los ojos alcanzan a ver invirtiendo los propósitos de la alegoría: pues si antes la alegoría pintaba y con ello hacía claro su objeto, ahora con Gorostiza, la pintura es la que se pinta como misteriosa e inmaterial. Lo que Cuesta llama los “desposorios” del vaso como forma y del agua como materia, donde el objeto del amor no es la forma ni lo que los ojos aprehenden, sino la disolución de la forma en el consumo de la materia. *Muerte sin fin* revela un drama interior y trascendental. Y considera que el poema plantea de manera aguda el drama de la sensibilidad moderna, “que se manifiesta en fenómenos de apariencia tan técnica como la renovación del estilo alegórico”. Su asunto es el *amor* entre la forma y la materia, entre el cuerpo y el espíritu, entre la sensibilidad y la inteligibilidad de la conciencia. Es de una profundidad *mística* y hondamente dramática que no daña la unidad sentimental. Esa unidad en la que ve Cuesta el producto de una angustiosa indagación del alma. Unidad de sentimiento que es también su interioridad pues no se realiza en la superficie exterior del alma.

La alegoría es la imagen que recibe el poeta como una gracia, aunque Gorostiza la vea como un accidente que posibilita la cohesión, la continuidad y el futuro del sentimiento, es la revelación en la que “los actos interiores de la conciencia poética experimentan la sencillez de su complejidad, la exuberancia de su economía y la unidad

de su animación”, a partir de esa imagen se realiza la cristalización del amor místico también de dios y sus creaturas, amor que lleva asimismo el germen de la destrucción.

Debemos mencionar que en este primer acercamiento, pareciera ser que Jorge Cuesta no desarrolla totalmente su crítica sobre *Muerte sin fin*, varios aspectos quedan solamente pergeñados sin avanzar del todo, pareciera que va tanteando con cautela, la problemática que plantea esa novedad deslumbrante y abrumadora que es *Muerte sin fin* y que tanto impactara en Cuesta como para llevarle a escribir su *Canto a un dios mineral*, como una derivación complementaria de aquél, compartiendo contextos similares.

En “Una poesía mística”, Cuesta aborda uno de los aspectos que apenas había esbozado en el ensayo anterior, pero que no se detuvo a profundizar. Al asignarle al poema una significación mística ve en su asunto o argumento una pasión religiosa del alma que incluye a más de la comunicación directa con la divinidad, donde ya están concentrados en uno solo, los tres grados de ascensión mística: *cogitatio*, *meditatio* y *contemplatio*, así como su propia revelación o *teofanía*, entendida desde la concepción de Escoto Erigena, como proceso que de Dios desciende al hombre y del hombre retorna a Dios. Denominaba Erigena, también *teofanía*, a toda la obra de la creación en cuanto manifiesta la sustancia divina que en ella y a través de ella resulta visible. Revelación -creemos ver nosotros- donde el poeta místico, logra interpretar la esencia de la poesía y participar del drama cíclico de la constante muerte del mundo que también incluye la muerte de Dios. Y observa luego Cuesta, que Gorostiza asume una actitud púdica en sus menciones de Dios, acudiendo a la tercera persona gramatical, considerando este gesto como un pudor religioso o sagrado que tiene su antecedente en la influencia que ejercieran sobre Gorostiza, André Gide y T.S. Eliot, aunque estos, no con la misma aguda conciencia de instinto. Pues pareciera que Gorostiza goza de un

pacto secreto con Dios donde este reconoce el amor que se le destina aún en las satisfacciones que le dan en apariencia la espalda y otorgándole aún así la gracia de una revelación poética. El alma entonces se entrega totalmente a Dios y se mira a sí misma y a toda la creación divina con los ojos de Dios y gozando del placer divino. La muerte misma forma parte de este gozo, hasta que llega la sospecha y con ella el dolor tan hondo como el placer gozado. El final se da cuando el alma descubre la evidencia de que la participación de Dios es nada más visual es decir, intelectual, ilusoria y surge el dolor que provoca el desencanto. Cuesta recomienda que leamos la segunda parte del poema como la reconciliación de esos místicos amantes. En esa reconciliación del alma con Dios Cuesta cree ver una peculiaridad. El sometimiento de Dios a una humillación inaudita: el alma le exige como prueba de amor que la perdone y que muera por ella. Exigencia que Dios acepta entregándose a contemplar la extinción universal de la materia y de su propia muerte. Con esta interpretación Cuesta nos recomienda leer *Muerte sin fin* como ejemplo de “*un cristianismo exasperado hasta el delirio*” y verlo como la orilla de una manifestación inconcebible, trágica y maravillosa.

Es indudable que la interpretación que realiza Cuesta no deja de sorprender por su originalidad. Este segundo ensayo creemos que no ha sido valorado de igual manera que el primero que nos ocupó. Es posible que los críticos o historiadores lo consideren poco concordante con la concepción religiosa de Gorostiza, o lo subestimen por causas que desconocemos, aunque el poema muestre la evidente y certera interpretación.

Más que mostrar hallazgos inusitados, *Muerte sin fin* sería el ejemplo innovador y la ruta a seguir de una nueva manera de llevar a cabo investigaciones de ciertas esencias que preocupan al poeta, es decir, una herramienta de trabajo intelectual, ni autocomplaciente ni exenta de rigor.

CAPÍTULO IV: LA CONSTRUCCIÓN TEXTUAL DE *MUERTE SIN FIN*

“Gorostiza representa la inteligencia, la concepción vivísima de una soledad profunda.”

Emma Godoy

Es indudable que *Muerte sin Fin* es el resultado de un lento, largo y silencioso proceso de creación poética. Su autor, después de publicar *Canciones para cantar en las barcas* (1925) entra en un luengo periodo de gestación que se caracteriza por su mutismo. Sin embargo no debemos engañarnos ese silencio no significó ausencia de actividad sino todo lo contrario. Ya se mencionó en pasajes anteriores que el primer libro de Gorostiza le representa un ajuste de cuentas con una etapa de su producción poética. Liquidado ese periodo se abre otro caracterizado por una actividad de mayor compromiso literario, reflexión y rigurosa búsqueda de la obra que satisfaga ese afán de perfección que mueve el alma del poeta. Consciente de que todo lo humano es imperfecto, parte de un principio: que lo importante no es encontrar la perfección sino el de vivir buscándola. Búsqueda que –hay que decirlo- no está exenta de una atormentada lucidez. Para el propio Gorostiza la poesía es asumida como una *investigación*, es decir una indagación ordenada, meticulosa y sistemática. Veamos cómo lo dice él con sus propios términos:

Un buen amigo me preguntó ¿qué es la poesía? Quedé perplejo. No sé lo que la poesía es. Nunca lo supe y acaso nunca lo sabré. Leí en un tiempo mucho de lo que se ha dicho de ella, de Platón a Valéry, pero me temo que lo he olvidado todo. Esto no obstante, contesté que 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. (Gorostiza, 2007: 505)

Observamos entonces que la indagación presupone un plan o proyecto -lo que Gorostiza llamó “armazón o estructura”- que el poeta debe establecer antes de pasar al momento de la escritura literaria. Pero lo importante en última instancia no es la palabra o el

lenguaje sino las *esencias* que ese lenguaje ya quebrantado le permite atisbar, es decir aquello que está más allá de las propias palabras. A Gorostiza le gusta pensar la poesía como una substancia que no es inherente al poeta y que sucede fuera de él. La imagina como algo que tiene existencia propia y expuesta a la contemplación de las miradas que la quieran ver, aunque no necesariamente se ubique en la superficie de las cosas. El poeta cumple la tarea de buscarla y encontrarla en cualquier lugar insospechado y hasta en los elementos más inverosímiles. Y nuestro autor cree arrastrar esta concepción desde su juventud e incluso la asocia a cierta influencia teológica. Veamos de qué manera lo expresa:

La substancia poética, según esta mi fantasía, que derivo tal vez de nociones teológicas aprendidas en la temprana juventud, sería omnipresente, y podría encontrarse en cualquier rincón del tiempo y del espacio, porque se halla más bien oculta que manifiesta en el objeto que habita. La reconocemos por la emoción singular que su descubrimiento produce y que señala, como en el encuentro de Orestes y Electra, la conjunción de poeta y poesía. (Gorostiza, 2007: 503-504).

Lo que es inadmisibles en Gorostiza es que sea el poeta el que crea la substancia poética con sus capacidades demiúrgicas o de pequeño dios como lo pensó el fundador de la Escuela Vanguardista del *Creacionismo*, Vicente Huidobro. Y la otra imposibilidad es que la poesía le sea obsequiada al poeta por los dioses o las musas como una divina concesión a mortal privilegiado. El trabajo del poeta es el de un mísero mortal que investiga la sustancia poética en el trasunto de la realidad apoyado por la intuición y su capacidad para quebrantar el lenguaje y volverlo transparente. Tendrán que transcurrir entonces catorce años para que esa paciente investigación y búsqueda fructifique en el poema que sorprendió –y que no deja de sorprender- a propios y extraños.

IV.I.-Aspectos formales.

“La forma, razón de ser de la obra de arte, es algo que el público no aprecia sino mucho más tarde. La forma es el secreto de la obra.”

André Gide

Muerte sin fin es un extenso poema de largo aliento integrado por 775 versos de diversas métricas. Está estructurado de tal manera que su forma es completamente simétrica. Antecedido por un epígrafe compuesto por tres citas de versículos extraídos del libro de los *Proverbios* bíblicos. El poema se divide en diez cantos (ocho cantos y dos canciones) que se pueden agrupar en dos grandes partes, cada una compuesta por cuatro cantos y una canción. La primera parte consta de 347 versos mientras que la segunda contiene 428. Seguiremos para su estudio los esquemas y la clasificación de Arturo Cantú en su inteligente y detallado ensayo.

Epígrafe

Primera Parte

C1 Canto primero

C2 Canto segundo

C3 Canto tercero (3 secciones)

C4 Canto cuarto

c5 Canción primera

Segunda Parte

C6 Canto sexto

C7 Canto séptimo

C8 Canto octavo (2 secciones)

C9 Canto noveno (7 secciones)

c10 Canción segunda

(Cantú, 2005: 211-214)

Desde la primera edición realizada por Rafael Loera y Chávez en 1939 el índice marca claramente la división del poema en 10 partes (8 cantos: **C** y 2 canciones: **c**). Los cantos están señalados en su verso inicial por una capitular grande y por versalitas negras mayores que el texto en las palabras inmediatas a la capitular. Las secciones están señaladas por versalitas blancas, a los mismos puntos que el texto, en las primeras

palabras de los versos iniciales de cada sección. Los cantos que se dividen en secciones son el tercero en tres, el octavo en dos y el noveno en siete. El inicio de cada canto o canción solamente está marcado por un verso como lo muestra el mismo índice:

- C1.- Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
C2.- ¡Mas qué vaso –también- más providente!
C3.- Pero en las zonas ínfimas del ojo
C4.- ¡Oh inteligencia, soledad en llamas
c5.- Iza la flor su enseña
C6.- En el rigor del vaso que la aclara
C7.- Pero el vaso en sí mismo no se cumple
C8.- Mas la forma en sí misma no se cumple
C9.- En la red de cristal que la estrangula
c10.- ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo

TEXTO

MUERTE SIN FIN

Conmigo está el consejo y el ser; yo soy
la inteligencia; mía es la fortaleza.
Proverbios, 8,14

Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui
su delicia todos los días, teniendo solaz
delante de él en todo tiempo.
Proverbios, 8, 30

Mas el que peca contra mí defrauda
su alma; todos los que me aborrecen aman
la muerte.
Proverbios, 8, 36

C1

- (1) **LLENO** de mí, sitiado en mi epidermis
- (2) Por un dios inasible que me ahoga,
- (3) mentido acaso
- (4) por su radiante atmósfera de luces
- (5) que oculta mi conciencia derramada,
- (6) mis alas rotas en esquirlas de aire,
- (7) mi torpe andar a tientas por el lodo;
- (8) lleno de mí –ahíto- me descubro
- (9) en la imagen atónita del agua,
- (10) que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
- (11) un desplome de ángeles caídos
- (12) a la delicia intacta de su peso,
- (13) que nada tiene
- (14) sino la cara en blanco
- (15) hundida a medias, ya, como una risa agónica,
- (16) en las tenues holandas de la nube
- (17) y en los fonéticos cánticos del mar
- (18) –más resabio de sal o albor de cúmulo-
- (19) que sola prisa de acosada espuma.
- (20) No obstante –oh paradoja- constreñida
- (21) por el rigor del vaso que la aclara,
- (22) el agua toma forma.
- (23) En él se asienta, ahonda y edifica,
- (24) cumple una edad amarga de silencios
- (25) y un reposo gentil de muerte niña,
- (26) sonriente, que desflora
- (27) un más allá de pájaros
- (28) en desbandada.
- (29) En la red de cristal que la estrangula,
- (30) allí, como en el agua de un espejo,
- (31) se reconoce;
- (32) atada allí, gota con gota,

(33) marchito el tropo de espuma en la garganta
(34) ¡qué desnudez de agua tan intensa,
(35) qué agua tan agua,
(36) está en su orbe tornasol soñando,
(37) cantando ya una sed de hielo justo!
(38) ¡Mas qué vaso –también- más providente
(39) éste que así se hinche
(40) como una estrella en grano,
(41) que así, en heroica promisión, se enciende
(42) como un seno habitado por la dicha,
(43) y rinde así, puntual,
(44) una rotunda flor
(45) de transparencia al agua,
(46) un ojo proyectil que cobra alturas
(47) y una ventana a gritos luminosos
(48) sobre esa libertad enardecida
(49) que se agobia de cándidas prisiones!

C2

(50) ¡**MAS** qué vaso –también- más providente!
(51) Tal vez esta oquedad que nos estrecha
(52) en islas de monólogos sin eco,
(53) aunque se llama Dios,
(54) no sea sino un vaso
(55) que nos amolda el alma perdidiza,
(56) pero que acaso el alma sólo advierte
(57) en una transparencia acumulada
(58) que tiñe la noción de Él, de azul.
(59) El mismo Dios,
(60) en sus presencias tímidas,
(61) ha de gastar la tez azul
(62) y una clara inocencia imponderable,
(63) oculta al ojo, pero fresca al tacto,

(64) como este mar fantasma en que respiran
(65) –peces del aire altísimo-
(66) los hombres.
(67) ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
(68) Un coagulado azul de lontananza,
(69) un circundante amor de la criatura,
(70) en donde el ojo de agua de su cuerpo
(71) que mana en lentas aguas de estatura
(72) entre fiebres y llagas;
(73) en donde el río hostil de su conciencia
(74) ¡agua fofa, mordiente, que se tira,
(75) ay, incapaz de cohesión al suelo!
(76) en donde el brusco andar de la criatura
(77) amortigua su enojo,
(78) se redondea
(79) como una cifra generosa,
(80) se pone en pie, veraz, como una estatua.
(81) ¿Qué puede ser –si no- si un vaso no?
(82) Un minuto quizá que se enardece
(83) hasta la incandescencia,
(84) que alarga el arrebato de su brasa,
(85) ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
(86) cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
(87) Un cóncavo minuto del espíritu
(88) que una noche impensada,
(89) al azar
(90) y en cualquier escenario irrelevante
(91) –en el terco repaso de la acera,
(92) en el bar, entre dos amargas copas
(93) o en las cumbres peladas del insomnio-
(94) ocurre, nada más, madura, cae
(95) sencillamente,
(96) como la edad, el fruto y la catástrofe.

(97) ¿También –mejor que un lecho- para el agua
(98) no es un vaso el minuto incandescente
(99) de su maduración?
(100) Es el tiempo de Dios que aflora un día,
(101) que cae, nada más, madura, ocurre,
(102) para tornar mañana por sorpresa
(103) en un estéril repetirse inédito,
(104) como el de esas eléctricas palabras
(105) –nunca aprehendidas,
(106) siempre nuestras-
(107) que eluden el amor de la memoria,
(108) pero que a cada instante nos sonríen
(109) desde sus claros huecos
(110) en nuestras propias frases despobladas.
(111) Es un vaso de tiempo que nos iza
(112) en sus azules botareles de aire
(113) y nos pone su máscara grandiosa,
(114) ay, tan perfecta,
(115) que no difiere un rasgo de nosotros.
(116) Pero en las zonas ínfimas del ojo,
(117) en su nimio saber,
(118) no ocurre nada, no, sólo esta luz,
(119) esta febril diafanidad tirante,
(120) hecha toda de pura exaltación,
(121) que a través de su nítida substancia
(122) nos permite mirar,
(123) sin verlo a Él, a Dios,
(124) lo que detrás de Él anda escondido:
(125) el tintero, la silla, el calendario
(126) –¡todo a voces azules el secreto
(127) de su infantil mecánica!-
(128) en el instante mismo que se empeñan
(129) en el tortuoso afán del universo.

C3

(Sección 1)

- (130) **PERO** en las zonas ínfimas del ojo
(131) no ocurre nada, no, sólo esta luz
(132) –ay, hermano Francisco,
(133) esta alegría,
(134) única, riente claridad del alma.
(135) Un disfrutar en corro de presencias,
(136) de todos los pronombres –antes turbios
(137) por la gruesa efusión de su egoísmo-
(138) de mí y de Él y de nosotros tres
(139) ¡siempre tres!
(140) mientras nos recreamos hondamente
(141) en este buen candor que todo ignora,
(142) en esta aguda ingenuidad del ánimo
(143) que se pone a soñar a pleno sol
(144) y sueña los pretéritos del moho,
(145) la antigua rosa ausente
(146) y el prometido fruto de mañana,
(147) como un espejo del revés, opaco,
(148) que al consultar la hondura de la imagen
(149) le arrancara otro espejo por respuesta.
(150) Mirad con qué pueril austeridad graciosa
(151) distribuye los mundos en el caos,
(152) los echa a andar acordes como autómatas;
(153) al impulso didáctico del índice
(154) oscuramente
(155) ¡hop!
(156) los apostrofa
(157) y saca de ellos cintas de sorpresas
(158) que en un juego sinfónico articula,
(159) mezclando en la insistencia de los ritmos
(160) ¡planta-semilla-planta!

(161) ¡planta-semilla-planta!
(162) su tierna brisa, sus follajes tiernos,
(163) su luna azul, descalza, entre la nieve,
(164) sus mares plácidos de cobre
(165) y mil y un encantadores gorgoritos.
(166) Después en un crescendo insostenible,
(167) mirad cómo dispara cielo arriba,
(168) desde el mar,
(169) el tiro prodigioso de la carne
(170) que aún a la alta nube menoscaba
(171) con el vuelo del pájaro,
(172) estalla en él como un cohete herido
(173) y en sonoras estrellas precipita
(174) su desbandada pólvora de plumas.

(Sección 2)

(175) Mas en la médula de esta alegría,
(176) no ocurre nada, no;
(177) sólo un cándido sueño que recorre
(178) las estaciones todas de su ruta
(179) tan amorosamente
(180) que no elude seguirla a sus infiernos,
(181) ay, y con qué miradas de atropina,
(182) tumefactas e inmóviles, escruta
(183) el curso de la luz, su instante fúlgido,
(184) en la piel de una gota de rocío;
(185) concibe el ojo
(186) y el intangible aceite
(187) que nutre de esbeltez a la mirada;
(188) gobierna el crecimiento de las uñas
(189) y en la raíz de la palabra esconde
(190) el frondoso discurso de ancha copa
(191) y el poema de diáfanas espigas.

(192) Pero aún más –porque en su cielo impío
(193) nada es tan cruel como este puro goce-
(194) somete sus imágenes al fuego
(195) de especiosas torturas que imagina
(196) –las infla de pasión,
(197) en el prisma del llanto las deshace,
(198) las ciega con el lustre de un barniz,
(199) las satura de odios purulentos,
(200) rencores zánganos
(201) como una mala costra,
(202) angustias secas como la sed del yeso.
(203) Pero aún más –porque, inmune a la mácula,
(204) tan perfecta crueldad no cede a límites-
(205) perfora la substancia de su gozo
(206) con rudos alfileres;
(207) piensa el tumor, la úlcera y el chancro
(208) que habrán de festonar la tez pulida,
(209) toma en su mano etérea a la creatura
(210) y la enjuta, la hincha o la demacra,
(211) como a un copo de cera sudorosa,
(212) y en un ilustre hallazgo de ironía
(213) la estrecha enternecido
(214) con los brazos glaciales de la fiebre.

(Sección 3)

(215) **MAS NADA** ocurre, no, sólo este sueño
(216) desorbitado
(217) que se mira a sí mismo en plena marcha;
(218) presume, pues, su término inminente
(219) y adereza en el acto

(220) el plan de su fatiga,
(221) su justa vacación,
(222) su domingo de gracia allá en el campo,
(223) al fresco albor de las camisas flojas.
(224) ¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla,
(225) se regala en el ánimo
(226) para gustar la miel de sus vigiliass!
(227) Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
(228) la sola marcha en círculo, sin ojos;
(229) así, aun de su cansancio, extrae
(230) ¡hop!
(231) largas cintas de cintas de sorpresas
(232) que en un constante perecer enérgico,
(233) en un morir absorto,
(234) arrasan sin cesar su bella fábrica
(235) hasta que –hijo de su misma muerte,
(236) gestado en la aridez de sus escombros-
(237) siente que su fatiga se fatiga,
(238) se erige a descansar de su descanso
(239) y sueña que su sueño se repite,
(240) irresponsable, eterno,
(241) muerte sin fin de una obstinada muerte,
(242) sueño de garza anochecido a plomo
(243) que cambia sí de pie, mas no de sueño,
(244) que cambia sí la imagen,
(245) mas no la doncellez de su osadía
(246) ¡oh inteligencia, soledad en llamas!
(247) que lo consume todo hasta el silencio,
(248) sí, como una semilla enamorada
(249) que pudiera soñarse germinando,
(250) probar en el rencor de la molécula
(251) el salto de las ramas que aprisiona
(252) y el gusto de su fruta prohibida,

(253) ay, sin hollar, semilla casta,
(254) sus propios impasibles tegumentos.

C4

(255) ¡OH INTELIGENCIA, soledad en llamas,
(256) que todo lo concibe sin crearlo!
(257) Finge el calor del lodo,
(258) su emoción de substancia adolorida,
(259) el iracundo amor que lo embellece
(260) y lo encumbra más allá de las alas
(261) a donde sólo el ritmo
(262) de los luceros llora,
(263) mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
(264) y permanece recreándose en sí misma,
(265) única en ÉL, inmaculada, sola en ÉL,
(266) reticencia indecible,
(267) amoroso temor de la materia,
(268) angélico egoísmo que se escapa
(269) como un grito de júbilo sobre la muerte
(270) –¡oh inteligencia, páramo de espejos!
(271) helada emanación de rosas pétreas
(272) en la cumbre de un tiempo paralítico;
(273) pulso sellado;
(274) como una red de arterias temblorosas,
(275) hermético sistema de eslabones
(276) que apenas se apresura o se retarda
(277) según la intensidad de su deleite;
(278) abstinencia angustiosa
(279) que presume el dolor y no lo crea,
(280) que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
(281) retumbar el gemido del lenguaje
(282) y no lo emite;
(283) que nada más absorbe las esencias

(284) y se mantiene así rencor sañudo,
(285) una, exquisita, con su dios estéril,
(286) sin alzar entre ambos
(287) la sorda pesadumbre de la carne,
(288) sin admitir en su unidad perfecta
(289) el escarnio brutal de esa discordia
(290) que nutren vida y muerte inconciliables,
(291) siguiéndose una a otra
(292) como el día y la noche,
(293) una y otra acampadas en la célula
(294) como en un tardo tiempo de crepúsculo,
(295) ay, una nada más, estéril, agria,
(296) con ÉL, conmigo, con nosotros tres;
(297) como el vaso y el agua, sólo una
(298) que reconcentra su silencio blanco
(299) en la orilla letal de la palabra
(300) y en la inminencia misma de la sangre.
(301) **¡ALELUYA, ALELUYA!**

c5 (canción primera)

(302) IZA la flor su enseña,
(303) agua, en el prado.
(304) ¡Oh, qué mercadería
(305) de olor alado!

(306) ¡Oh qué mercadería
(307) de tenue olor!
(308) ¡cómo inflama los aires
(309) con su rubor!

(310) ¡Qué anegado de gritos
(311) está el jardín!
(312) “¡Yo, el heliotropo, yo!”

(313) “¿Yo? El jazmín.”

(314) Ay, pero el agua,

(315) ay, si no huele a nada.

(316) Tiene la noche un árbol

(317) con frutos de ámbar;

(318) tiene una tez la tierra,

(319) ay, de esmeraldas.

(320) El tesón de la sangre

(321) anda de rojo;

(322) anda de añil el sueño;

(323) la dicha, de oro.

(324) Tiene el amor feroces

(325) galgos morados;

(326) pero también sus mieses,

(327) también sus pájaros.

(328) Ay, pero el agua,

(329) ay, si no luce a nada.

(330) Sabe a luz, a luz fría,

(331) sí, la manzana.

(332) ¡Qué amanecida fruta

(333) tan de mañana!

(334) ¡Qué anochecido sabes,

(335) tú, sin sabor!

(336) cómo pica en la entraña

(337) tu picaflor!

(338) Sabe la muerte a tierra,
(339) la angustia a hiel.
(340) Este morir a gotas
(341) me sabe a miel.

(342) Ay, pero el agua,
(343) ay, si no sabe a nada.

[BAILE]

(344) Pobrecilla del agua,
(345) ay, que no tiene nada,
(346) ay, amor, que se ahoga,
(347) ay, en un vaso de agua.

C6

(348) **EN EL RIGOR** del vaso que la aclara,
(349) el agua toma forma
(350) –ciertamente.
(351) Trae una sed de siglos en los belfos,
(352) una sed fría, en punta, que ara cauces
(353) en el sueño moroso de la tierra,
(354) que perfora sus miembros florecidos,
(355) como una sangre cáustica,
(356) incendiándolos, ay, abriendo en ellos
(357) desapacibles úlceras de insomnio.
(358) Más amor que sed; más que amor, idolatría,
(359) dispersión de criatura estupefacta
(360) ante el fulgor que blande
(361) -germen del trueno olímpico- la forma
(362) en sus netos contornos fascinados.
(363) ¡Idolatría, sí, idolatría!
(364) Mas no le basta el ser un puro salmo,

(365) un ardoroso incienso de sonido;
(366) quiere, además, oírse.
(367) Ni le basta tener sólo reflejos
(368) –briznas de espuma
(369) para el ala de luz que en ella anida;
(370) quiere además un tálamo de sombra,
(371) un ojo,
(372) para mirar el ojo que la mira.
(373) En el lago, en la charca, en el estanque,
(374) en la entumida cuenca de la mano,
(375) se consuma este rito de eslabones,
(376) este enlace diabólico
(377) que encadena el amor a su pecado.
(378) En el nítido rostro sin facciones
(379) el agua, poseída,
(380) siente cuajar la máscara de espejos
(381) que el dibujo del vaso le procura.
(382) Ha encontrado, por fin,
(383) en su correr sonámbulo,
(384) una bella, puntual, fisonomía.
(385) Ya puede estar de pie frente a las cosas.
(386) Ya es, ella también, aunque por arte
(387) de estas limpias metáforas cruzadas,
(388) un encendido vaso de figuras.
(389) El camino, la barda, los castaños,
(390) para durar el tiempo de una muerte
(391) gratuita y prematura, pero bella,
(392) ingresan por su impulso
(393) en el suplicio de la imagen propia
(394) y en medio del jardín, bajo las nubes,
(395) descarnada lección de poesía,
(396) instalan un infierno alucinante.

C7

- (397) **PERO EL VASO** en sí mismo no se cumple.
(398) Imagen de una deserción nefasta
(399) ¿qué esconde en su rigor inhabitado,
(400) sino esta triste claridad a ciegas,
(401) sino esta tentaleante lucidez?
(402) Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.
(403) Epigrama de espuma que se espiga
(404) ante un auditorio anestesiado,
(405) incisivo clamor que la sordera
(406) tenaz de los objetos amordaza,
(407) flor mineral que se abre para adentro
(408) hacia su propia luz,
(409) espejo ególatra
(410) que se absorbe a sí mismo contemplándose.
(411) Hay algo en él, no obstante, acaso un alma,
(412) el instinto augural de las arenas,
(413) una llaga tal vez que debe al fuego,
(414) en donde le atosiga su vacío.
(415) Desde este erial aspira a ser colmado.
(416) En el agua, en el vino, en el aceite,
(417) articula el guión de su deseo;
(418) se ablanda, se adelgaza;
(419) ya su sobrio dibujo se le nubla,
(420) ya, embozado en el giro de un reflejo,
(421) en un llanto de luces se liquida.

C8

(Sección 1)

- (422) **MAS LA FORMA** en sí misma no se cumple.
(423) Desde su insigne trono faraónico,
(424) magnánima,
(425) deífica,

(426) constelada de epítetos esdrújulos,
(427) rige con hosca mano de diamante.
(428) Está orgullosa de su orondo imperio.
(429) ¿En las augustas pituitarias de ónice
(430) no juega, acaso, el encendido aroma
(431) con que arde a sus pies la poesía?
(432) ¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
(433) que puebla de fantasmas los sentidos!
(434) Pues desde ahí donde el dolor emite
(435) ¡oh turbio sol de podre!
(436) el esmerado brillo que lo embosca,
(437) ay, desde ahí, presume la materia
(438) que apenas cuaja su dibujo estricto
(439) y ya es un jardín de huellas fósiles,
(440) estruendoso fanal,
(441) rojo timbre de alarma en los cruceros
(442) que gobierna la ruta hacia otras formas.
(443) La rosa edad que esmalta su epidermis
(444) –senil recién nacida-
(445) envejece por dentro a grandes siglos.
(446) Trajo puesta la proa a lo amarillo.
(447) El aire se coagula entre sus poros
(448) como un sudor profuso
(449) que se anticipa a destilar en ellos
(450) una esencia de rosas subterráneas.
(451) Los crudos garfios de su muerte suben,
(452) como musgo por grietas inasibles,
(453) ay, la atosigan con tenues mordeduras
(454) y abren hueco por fin a aquel minuto
(455) –¡miradlo en la lenteja del reloj,
(456) neto, puntual, exacto,
(457) correrse un eslabón cada minuto!-
(458) cuando al soplo infantil de un parpadeo,

(459) la egregia masa de ademán ilustre
(460) podrá caer de golpe hecha cenizas.

(Sección 2)

(461) NO OBSTANTE -¿por qué no?- también en ella
(462) tiene un rincón el sueño,
(463) árido paraíso sin manzana
(464) donde suele escaparse de su rostro,
(465) por el rostro marchito del espectro
(466) que engendra, aletargada, su costilla.
(467) El vaso de agua es el momento justo.
(468) En su audaz evasión se transfigura,
(469) tuerce la órbita de su destino
(470) y se arrastra en secreto hacia lo informe.
(471) La rapiña del tacto no se ceba
(472) –aquí, en el sueño inhóspito-
(473) sobre el templado nácar de su vientre,
(474) ni la flauta Don Juan que la requiebra
(475) musita su cachonda serenata.
(476) El sueño es cruel,
(477) ay, punza, roe, quema, sangra, duele.
(478) Tanto ignora infusiones como unguentos.
(479) En los sordos martillos que la afligen
(480) la forma da en el gozo de la llaga
(481) y el oscuro deleite del colapso.
(482) Temprana madre de esa muerte niña
(483) que nutre en sus escombros paulatinos,
(484) anhela que se hundan sus cimientos
(485) bajo sus plantas, ay, entorpecidas
(486) por una espesa lentitud de lodo;
(487) oye nacer el trueno del derrumbe;
(488) siente que su materia se derrama
(489) en un prurito de ácidas hormigas;

(490) que, ya sin peso, flota
(491) y en un claro silencio se deslíe.
(492) Por un aire de espejos inminentes
(493) ¡oh impalpables derrotas del delirio!
(494) cruza entonces, a velas desgarradas,
(495) la airosa teoría de una nube.

C9

(Sección 1)

(496) **EN LA RED** de cristal que la estrangula,
(497) el agua toma forma,
(498) la bebe, sí, en el módulo del vaso,
(499) para que éste también se transfigure
(500) con el temblor del agua estrangulada
(501) que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
(502) glacial de la corriente.
(503) Pero el vaso
(504) –a su vez-
(505) cede a la informe condición del agua
(506) a fin de que –a su vez- la forma misma
(507) la forma en sí, que está en el duro vaso
(508) sosteniendo el rencor de su dureza
(509) y está en el agua de agujada espuma
(510) como presagio cierto de reposo,
(511) se pueda sustraer al vaso de agua;
(512) un instante, no más,
(513) no más que el mínimo
(514) perpetuo instante del quebranto,
(515) cuando la forma en sí, la pura forma,
(516) se abandona al designio de su muerte
(517) y se deja arrastrar, nubes arriba,
(518) por ese atormentado remolino
(519) en que los seres todos se repliegan

(520) hacia el sopor primero,
(521) a construir el escenario de la nada.
(522) Las estrellas entonces ennegrecen.
(523) Han vuelto el dardo insomne
(524) a la noche perfecta de la aljaba.

(Sección 2)

(525) PORQUE en el lento instante del quebranto,
(526) cuando los seres todos se repliegan
(527) hacia el sopor primero
(528) y en la pira arrogante de la forma
(529) se abrazan, consumidos por su muerte
(530) -¡ay, ojos, dedos, labios,
(531) etéreas llamas del atroz incendio!
(532) el hombre ahoga con sus manos mismas,
(533) en un negro sabor de tierra amarga,
(534) los himnos claros y los roncós trenos
(535) con que cantaba la belleza,
(536) entre tambores de gangoso idioma
(537) y esbeltos címbalos que dan al aire
(538) sus golondrinas de latón agudo;
(539) ay, los trenos e himnos que loaban
(540) la rosa marinera
(541) que consume el periplo del jardín
(542) con sus velas henchidas de fragancia;
(543) y el malsano crepúsculo de herrumbre,
(544) amapola del aire lacerado
(545) que se pincha en las púas de un gorjeo;
(546) y la febril estrella, lis de calosfrío,
(547) punto sobre las íes
(548) de las tinieblas;
(549) y el rojo cáliz del pezón macizo,
(550) sola flor de granado

(551) en la cima angustiosa del deseo,
(552) y la mandrágora del sueño amigo
(553) que crece en los escombros cotidianos
(554) –ay, todo el esplendor de la belleza
(555) y el bello amor que la concierta toda
(556) en un orbe de imanes arrobados.

(Sección 3)

(557) PORQUE el tambor rotundo
(558) y las ricas bengalas que los címbalos
(559) tremolan en la altura de los cantos,
(560) se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,
(561) cuando el hombre descubre en sus silencios
(562) que su hermoso lenguaje se le agosta,
(563) se le quema –confuso- en la garganta,
(564) exhausto de sentido;
(565) ay, su aéreo lenguaje de colores,
(566) que así se jacta del matiz estricto
(567) en el humo aterrado de sus sienas
(568) o en el sol de sus tibios bermellones;
(569) él, que discurre en la ansiedad del labio
(570) como una lenta rosa enamorada;
(571) él, que cincela sus celos de paloma
(572) y modula sus látigos feroces;
(573) que salta en sus caídas
(574) con un ruidoso síncope de espumas;
(575) que prolonga el insomnio de su brasa
(576) en las mustias cenizas del oído;
(577) que oscuramente repta
(578) e hinca enfurecido la palabra
(579) de hiel, la tuerta frase de ponzoña;
(580) él, que labra el amor del sacrificio

(581) en columnas de ritmos espirales,
(582) sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
(583) se le ahoga –confuso- en la garganta
(584) y de su gracia original no queda
(585) sino el horror de un pozo desecado
(586) que sostiene su mueca de agonía.

(Sección 4)

(587) PORQUE el hombre descubre en sus silencios
(588) que su hermoso lenguaje se le agosta
(589) en el minuto mismo del quebranto,
(590) cuando los peces todos
(591) que en cautelosas órbitas discurren
(592) como estrellas de escamas, diminutas,
(593) por la entumida noche submarina,
(594) cuando los peces todos
(595) y el ulises salmón de los regresos
(596) y el delfín apolíneo, pez de dioses,
(597) deshacen su camino hacia las algas;
(598) cuando el tigre que huella
(599) la castidad del musgo
(600) con secretas pisadas de resorte
(601) y el bóreas de los ciervos presurosos
(602) y el cordero Luis XV, gemebundo,
(603) y el león babilónico
(604) que añora el alabastro de los frisos
(605) -¡flores de sangre, eternas,
(606) en el racimo inmemorial de las especies!-
(607) cuando todos inician el regreso
(608) a sus mudos letargos vegetales;
(609) cuando la aguda alondra se deslíe
(610) en el agua del alba,
(611) mientras las aves todas

(612) y el solitario búho que medita
(613) con su antifaz de fósforo en la sombra,
(614) la golondrina de escritura hebrea
(615) y el pequeño gorrión, hambre en la nieve,
(616) mientras todas las aves se disipan
(617) en la noche enroscada del reptil;
(618) cuando todo -por fin- lo que anda o reptaba
(619) y todo lo que vuela o nada, todo,
(620) se encoge en un crujir de mariposas,
(621) regresa a sus orígenes
(622) y al origen fatal de sus orígenes,
(623) hasta que su eco mismo se reinstala
(624) en el primer silencio tenebroso.

(Sección 5)

(625) PORQUE los bellos seres que transitan
(626) por el sopor añoso de la tierra
(627) -¡trasgos de sangre, libres,
(628) en la pantalla de su sueño impuro!-
(629) todos se dan a un frenesí de muerte,
(630) ay, cuando el sauce
(631) acumula su llanto
(632) para urdir la substancia de un delirio
(633) en que -¡tú! ¡yo! ¡nosotros!- de repente,
(634) a fuerza de atar nombres destemplados,
(635) ay, no le queda sino el tronco prieto,
(636) desnudo de oración ante su estrella;
(637) cuando con él, desnudos, se sonrojan
(638) el álamo temblón de encanecida barba
(639) y el eucalipto rumoroso,
(640) témpano de follaje
(641) y tornillo sin fin de la estatura
(642) que se pierde en las nubes, persiguiéndose;

(643) y también el cerezo y el durazno
(644) en su loca efusión de adolescentes
(645) y la angustia espantosa de la ceiba
(646) y todo cuanto nace de raíces,
(647) desde el heroico roble
(648) hasta la impúbera
(649) menta de boca helada;
(650) cuando las plantas de sumisas plantas
(651) retiran el ramaje presuntuoso,
(652) se esconden en sus ásperas raíces
(653) y en la acerba raíz de sus raíces
(654) y presas de un absurdo crecimiento
(655) se desarrollan hacia la semilla,
(656) hasta quedar inmóviles
(657) ¡oh cementerios de talladas rosas!
(658) en los duros jardines de la piedra.

(Sección 6)

(659) PORQUE desde el anciano roble heroico
(660) hasta la impúbera
(661) menta de boca helada,
(662) ay, todo cuanto nace de raíces
(663) establece sus tallos paralíticos
(664) en los duros jardines de la piedra,
(665) cuando el rubí de angélicos melindres
(666) y el diamante iracundo
(667) que fulmina a la luz con un reflejo,
(668) más el ario zafir de ojos azules
(669) y la geórgica esmeralda que se anega
(670) en el abril de su robusta clorofila,
(671) una a una, las piedras delirantes,
(672) con sus lindas hermanas cenicientas,
(673) turquesa, lapislázuli, alabastro,

(674) pero también el oro prisionero
(675) y la plata de lengua fidedigna,
(676) ingenuo ruseñor de los metales
(677) que se ahoga en el agua de su canto;
(678) cuando las piedras finas
(679) y los metales exquisitos, todos,
(680) regresan a sus nidos subterráneos
(681) por las rutas candentes de la llama,
(682) ay, ciegos de su lustre,
(683) ay, ciegos de su ojo,
(684) que el ojo mismo,
(685) como un siniestro pájaro de humo,
(686) en su aterida combustión se arranca.

(Sección 7)

(687) PORQUE raro metal o piedra rara,
(688) así como la roca escueta, lisa,
(689) que figura castillos
(690) con sólo naipes de aridez y escarcha,
(691) y así la arena de arrugados pechos
(692) y el humus maternal de entraña tibia,
(693) ay, todo se consume
(694) con un mohíno crepitar de gozo,
(695) cuando la forma en sí, la forma pura,
(696) se entrega a la delicia de su muerte
(697) y en su sed de agotarla a grandes luces
(698) apura en una llama
(699) el aceite ritual de los sentidos,
(700) que sin labios, sin dedos, sin retinas,
(701) sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,
(702) se acogen a sus túmidas matrices,
(703) mientras unos a otros se devoran
(704) al animal, la planta

-
- (705) a la planta, la piedra
(706) a la piedra, el fuego
(707) al fuego, el mar
(708) al mar, la nube
(709) a la nube, el sol
(710) hasta que todo este fecundo río
(711) de enamorado semen que conjuga,
(712) inaccesible al tedio,
(713) el suntuoso caudal de su apetito,
(714) no desemboca en sus entrañas mismas,
(715) en el acre silencio de sus fuentes,
(716) entre un fulgor de soles emboscados,
(717) en donde nada es ni nada está,
(718) donde el sueño no duele,
(719) donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
(720) y solo ya, sobre las grandes aguas,
(721) flota el espíritu de Dios que gime
(722) con un llanto más llanto aún que el llanto,
(723) como si herido -¡ay, Él también! por un cabello,
(724) por el ojo en almendra de esa muerte
(725) que emana de su boca,
(726) hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.
(727) **¡ALELUYA, ALELUYA!**

c10 (canción segunda)

- (728) ¡TAN-TAN! ¿Quién es? Es el diablo,
(729) es una espesa fatiga,
(730) un ansia de trasponer
(731) estas lindes enemigas,
(732) este morir incesante,
(733) tenaz, esta muerte viva,

(734) ¡oh Dios! que te está matando
(735) en tus hechuras estrictas,
(736) en las rosas y en las piedras,
(737) en las estrellas ariscas
(738) y en la carne que se gasta
(739) como una hoguera encendida,
(740) por el canto, por el sueño,
(741) por el color de la vista.

(742) ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
(743) ay, una ciega alegría,
(744) un hambre de consumir
(745) el aire que se respira,
(746) la boca, el ojo, la mano;
(747) estas pungentes cosquillas
(748) de disfrutarnos enteros
(749) en sólo un golpe de risa,
(750) ay, esta muerte insultante,
(751) procaz, que nos asesina
(752) a distancia, desde el gusto
(753) que tomamos en morirla,
(754) por una tasa de té,
(755) por una apenas caricia.

(756) ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
(757) es una muerte de hormigas
(758) incansables, que pululan
(759) ¡oh Dios! sobre tus astillas,
(760) que acaso te han muerto allá,
(761) siglos de edades arriba,
(762) sin advertirlo nosotros,
(763) migajas, borra, cenizas

(764) de ti, que sigues presente
(765) como una estrella mentida
(766) por su sola luz, por una
(767) luz sin estrella, vacía,
(768) que llega al mundo escondiendo
(769) su catástrofe infinita.

[BAILE]

(770) Desde mis ojos insomnes
(771) mi muerte me está acechando,
(772) me acecha, sí, me enamora
(773) con su ojo lánguido.
(774) ¡Anda, putilla del rubor helado,
(775) anda, vámonos al diablo!

La división de *Muerte sin fin* en dos partes no está indicada por el autor en alguna de las ediciones del poema, sin embargo resulta evidente por su estructura y significado y para su estudio resulta más práctico plantear su estructura de la siguiente manera:

Epígrafe

PRIMERA PARTE		SEGUNDA PARTE	
<i>Cantos y canción</i>	<i>No. de versos</i>	<i>Cantos y canción</i>	<i>No. de versos</i>
C1	(1 a 49)	C6	(348 a 346)
C2	(50 a 129)	C7	(397 a 421)
C3	(130 a 254)	C8	(422 a 495)
C4	(255 a 301)	C9	(496 a 727)
c5	(302 a 347)	c10	(728 a 775)

De acuerdo a su argumento y en un primer acercamiento el poema presenta la siguiente estructura:

Epígrafe

	Primera Parte	Segunda Parte
INTRODUCCIÓN	C1	C6
DESARROLLO	C2 y C3	C7 y C8
FINAL	C4	C9
FINAL EN ANTICLIMAX	c5	c10

En realidad la estructura es más complicada, porque en **(C1)** de la primera parte existen dos “introducciones”: una para la primera parte y otra para todo el poema. Asimismo y obedeciendo a la *simetría* de la que ya hemos hablado, existen también dos “finales”: uno para la segunda parte y otro para todo el poema, ambos en el **(C9)**. En el

caso de las dos canciones que cierran cada una de las dos partes, se diferencian del resto del poema porque utilizan formas poéticas diferentes a las de los cantos. En la primera canción (**c5**) se alternan versos pentasílabos y heptasílabos mientras que en la segunda canción (**c10**), la mayoría de los versos son octosílabos. Sin embargo, en ambas canciones hay tres unidades de catorce versos, como si el poeta buscara una cierta similitud a la estructura del soneto por la cantidad de versos en cada unidad o estrofa. De cualquier manera las dos canciones funcionan como dos finales. El primer final (**c5**) es relativo solamente a la primera parte mientras que (**c10**) funciona como final de todo el poema.

La estructura adquiere mayor complejidad si revisamos de manera más acuciosa los cantos **(C3)**, **(C8)** y **(C9)**, donde su autor introduce una intencional división en secciones, fraccionando el canto tres en tres secciones, el canto ocho en dos y el canto noveno en siete. Entre sección y sección establece un recurso de *ligazón* para darle mayor fuerza a la conexión como en el canto tercero donde las tres secciones inician de manera muy semejante:

C3

Primera sección: *Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no sólo esta luz*

Segunda sección: *Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre*

Tercera sección: *Mas nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado*

La repetición de la misma expresión y casi las mismas palabras, “no ocurre nada” de la primera y segunda sección al, “Mas nada ocurre” de la tercera, permite el ahondamiento progresivo de la argumentación. De una manera similar el poeta juega con las expresiones “sólo esta luz” que es la luz divina de la primera sección, al pasar al “sólo un cándido sueño” que es el sueño de Dios de la segunda para conectarlos con el sueño “desorbitado” de la tercera sección. Con tal recurso refuerza la relación tanto formal como argumentativa del poema y amarra con solidez –como lo expresa Arturo Cantú– las tres secciones resumiendo perfectamente el contenido y desarrollo del canto.

En el octavo canto, las dos secciones que lo forman siguen cercanamente los dos argumentos del canto anterior, lo que las lleva a presentar una estructura similar además de estar unidas por la oposición temática de los primeros versos en cada una. En la primera sección “la forma en sí misma no se cumple”, pero en la segunda la expresión “no obstante” salva el problema, señala que a pesar de la argumentación anterior “también en ella tiene un rincón el sueño”. De tal suerte que el canto presenta en sus dos secciones dos aspectos complementarios de una misma idea en torno a la forma en sí. La ligazón está además señalada por la semejanza entre los primeros versos

de cada sección en el canto séptimo y en el octavo. Vemos en seguida que las similitudes son evidentes:

C7, (397) Pero el vaso en sí mismo no se cumple.

C8, (422) Mas la forma en sí misma no se cumple.

El mismo fenómeno se presenta en los siguientes versos. Primero respecto al vaso y el segundo referente a la forma:

C7, (411) Hay algo en él, no obstante, acaso un alma

C8, (461) No obstante -¿por qué no?- también en ella

(462) tiene un rincón el sueño

En ambos la correspondencia está indicada por el “no obstante” y donde el “acaso un alma” de (C7) se convierte en el “-¿por qué no...el sueño?” en (C8). Por último hay entre estos dos cantos otra relación establecida en los dos finales. Al concluir el (C7) el vaso se deshace en llanto, “se liquida”, mientras que al finalizar el (C8) la forma en sí “se deslíe”. Así, vaso y forma, se vuelven líquido.

Pero es en el canto noveno donde quizá se presentan las más extensas concatenaciones formales del poema. Al hacer desfilar hacia su origen a todos los seres según la clasificación de los tres reinos de la naturaleza, el poeta aplica un recurso formal que los enlaza firmemente, desde el verso (525) hasta el (715), junto al ordenamiento temporal del canto. La concatenación formal se logra con los versos iniciales de cada sección en referencia directa a la sección anterior repitiendo alguno de sus versos o formulando variantes muy cercanas. Las concatenaciones referidas son las siguientes:

-
- Primera sección: (519) *en que todos los seres se repliegan*
(520) *hacia el sopor primero*
- Segunda sección: (526) *cuando los seres todos se repliegan*
(527) *hacia el sopor primero*
- Segunda sección: (536) *entre tambores de gangoso idioma*
(537) *y esbeltos címbalos que dan al aire*
- Tercera sección: (557) *Porque el tambor rotundo*
(558) *y las ricas bengalas que los címbalos*
- Tercera sección: (561) *cuando el hombre descubre en sus silencios*
(562) *que su hermoso lenguaje se le agosta*
- Cuarta sección: (587) *Porque el hombre descubre en sus silencios*
(588) *que su hermoso lenguaje se le agosta*
- Cuarta sección: (605) *-¡flores de sangre, eternas,*
(606) *en el racimo inmemorial de las especies!-*
- Quinta sección: (627) *-¡trasgos de sangre, libres,*
(628) *en la pantalla de su sueño impuro!-*
- Quinta sección: (647) *desde el heroico roble*
(648) *hasta la impúbera*
(649) *menta de boca helada*
- Sexta sección: (659) *Porque desde el anciano roble heroico*
(660) *hasta la impúbera*
(661) *menta de boca helada*
- Sexta sección: (678) *cuando las piedras finas*
(679) *y los metales exquisitos todos,*
- Séptima sección: (687) *Porque raro metal o piedra rara*
- Séptima sección: (695) *cuando la forma en sí, la forma pura,*
(696) *se entrega a la delicia de su muerte*
- Primera sección: (515) *cuando la forma en sí, la pura forma*
(516) *se abandona al designio de su muerte*

Podemos ver que esta concatenación no únicamente se da entre sección y sección, sino también se lleva a cabo al interior de cada sección entre su inicio y su propio final. Cada

una de las secciones se remite a la anterior para irse eslabonando hasta la séptima, que además de unirse con la sexta se une también con la primera, pretendiendo cerrar un círculo de manera similar a la concatenación temporal.

El problema de la trabazón temporal es resuelto aplicando el adverbio de tiempo “cuando” que en este caso significa un tiempo posterior hasta llegar a siete (515, 526, 561, 590, 630, 665 y 695) momentos sucesivos. Pues cada momento se supedita al siguiente pero el séptimo se subordina al primero, con lo cual se indica que el séptimo y primero ocurren simultáneamente.

Con esta revisión corroboramos la importancia que Gorostiza le dio al “armazón” o estructura de *Muerte sin fin* –pacientemente elaborada- y donde las partes se articulan de manera ingeniosamente preestablecida obedeciendo más que al impulso de la emoción, al contenido y trama del poema. Con ello el poeta revalora el elemento de la forma poética y muestra un *clasicismo* riguroso de la construcción, armoniosamente combinado con el desarrollo *romántico* del tema.

IV.2.- Aspectos nocionales.

Muerte sin fin tiene como hilo conductor -en su primera parte- la imagen de un vaso con agua. Y esto que es tan simple y aparentemente intrascendente y sin mayor significado para el hombre común, planteado como figura poética, le sirve a Gorostiza de punto de partida para iniciar una serie de reflexiones poéticas que tienen a la muerte como destinatario y también como hilo conductor. Cantar la muerte como lo hace nuestro poeta no se reduce a elaborar una estructura, armazón o esqueleto meticulosamente organizado como ya lo vimos al abordar los aspectos formales del poema. Implica desarrollar dentro de cierta lógica conceptos fundamentales que le den consistencia y solidez al tema en cuestión. Los pilares conceptuales sobre los que descansa el plan argumentativo son *Dios*, el *Diablo*, la *vida*, la *muerte*, el *tiempo*, lo *intemporal*, el *sueño*, la *razón*, la *materia*, la *forma*, el *silencio* y la *palabra*. Elementos pares que se complementan e interrelacionan en un juego de correlato y de correspondencias. Son pares contrarios que aparentemente son antagónicos pero que se necesitan mutuamente para formar un círculo que gira y genera al girar, el constante retorno. Es indudable que *Muerte sin fin* es un poema filosófico. Sin embargo no se presenta como un texto filosófico a la manera de un tratado ortodoxo o un estudio académico. Por supuesto que no presenta un aparato externo ni tampoco una serie de referencias bibliográficas o fuentes informativas que ayuden a ubicar el origen de sus tesis. No rebate opiniones contrarias, ni desarrolla un paradigma. Todo ello dificulta interpretar los presupuestos filosóficos. Pero es indudable que estamos frente a una obra de tesis. Ubicar y detectar dicha tesis será en adelante nuestra tarea de investigación. Es muy probable que las pistas no se encuentren de manera explícita en el poema y quizá debamos apoyarnos en otros textos del mismo autor para poder ubicarlas y relacionarlas con el poema.

Pensamos que la mejor manera de investigarlas es rastrear los principales conceptos y analizar de qué manera los adapta y concibe el autor para cotejarlos con el cotexto del poema. Dichos conceptos serán las bases de la tesis y fundamentalmente del sentido del poema, al que ambicionamos llegar. Pero conscientes de la ardua empresa que nos hemos echado a costas seremos bien recompensados si alcanzamos a otear en el horizonte de *Muerte sin fin* el esbozo de ese sentido y algunos rasgos generales que presupongan la tesis originaria y fundamental. Esa será nuestra ruta a seguir por los múltiples senderos del poema.

Difícil pensar en *Muerte sin fin* sin pensar en el arte clásico. Su concepción, su proyecto, su estructura, simetría y equilibrio nos llevan necesariamente al concepto de *belleza* que en principio concebía la obra de arte adjetivada con la medida y la racionalidad. Pero a pesar de ello el poema no se encuentra ajeno a la emotividad subjetiva que fuera tan cara al romanticismo. Me explico: sin quedar del todo cautivo del “yo” de los románticos, Gorostiza logra en su poema un equilibrio justo entre clasicismo y romanticismo poniendo en juego las principales características de una tendencia y otra. Nos atrevemos a puntualizar que mientras la estructura y forma de *Muerte sin fin* es clasicista el fondo o contenido se apega más a los cánones románticos. En este caso, el ejercicio de la poesía es entendido y asumido como “una investigación de esencias” como el mismo poeta lo escribe en alguno de sus escasos ensayos sobre la materia. (Gorostiza, 1983: 10). Pero en su sencillez esa idea es más compleja de lo que parece y contiene todo el ambicioso proyecto poético de Gorostiza. Significa también una identificación y retroalimentación de múltiples experiencias entre el autor y su obra. José Gorostiza así lo expone en boca de su personaje principal (de quien podemos conjeturar que equivale a su *alter ego*) en la obra de narrativa inconclusa *Fragmentos de un diario*, parte dos titulada: “Monólogo del tímido”:

No, el clima de mi poesía no es la tortura, sino la diafanidad. Por otra parte –esto se lo dije a Marta hace poco- el poeta y la poesía son una misma cosa. Medra la una a expensas del otro y al contrario. Entregarme a mi obra equivale a entregarme a mí mismo, a disfrutar de mi... (Gorostiza, 2007: 370).

Incluso el placer de su trabajo creativo es considerado aspecto primordial de esa entrega, cuya connotación nos hace pensar en el saber darse ciegamente y sin reticencias al ser amado. Nada más narcisista también que amarse en el otro que me ama y que bajo el juego de las representaciones se desdobra en mí para ser otro y el mismo. De ahí podemos deducir que todo acto de creación artística sea también un acto de comunicación, comunión y amor. Y, aunque el autor mencione al principio de la cita que el clima de su poesía no es el tormento, se percibe en *Muerte sin fin* una carga emotiva de variada intensidad según avanza el desarrollo del texto. Pongamos por ejemplo el canto cuatro (C4):

- (278) abstinencia angustiosa
- (279) que presume el dolor y no lo crea
- (280) que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
- (281) retumbar el gemido del lenguaje
- (282) y no lo emite;
- (283) que nada más absorbe las esencias
- (284) y se mantiene así, rencor sañudo,
- (285) una, exquisita, con su dios estéril,
- (286) sin alzar entre ambos
- (287) la sorda pesadumbre de la carne,
- (288) sin admitir en su unidad perfecta
- (289) el escarnio brutal de esa discordia
- (290) que nutren vida y muerte inconciliables,

Vemos la manera en que la inteligencia divina permanece única en Dios aunque sueñe la creación del mundo y goce y sufra con su acción de concebir el mundo, soñándolo. Y en el mismo tenor encontramos pasajes, como el siguiente, donde el sueño de Dios produce tormentos físicos en su soñar, como es el caso del canto tercero (C3):

(203) Pero aún más –porque, inmune a la mácula,
(204) tan perfecta crueldad no cede a límites-
(205) perfora la substancia de su gozo
(206) con rudos alfileres;
(207) piensa el tumor, la úlcera y el chancro
(208) que habrán de festonar la tez pulida,
(209) toma en su mano etérea a la criatura
(210) y la enjuta, la hincha o la demacra,
(211) como a un copo de cera sudorosa,
(212) y en un ilustre hallazgo de ironía
(213) la estrecha enternecido
(214) con los brazos glaciales de la fiebre.

Se percibe esa terrible crueldad de un Dios que goza dando la enfermedad y el dolor a sus criaturas. También se percibe un Dios “humanizado”, es decir, que es concebido en su revelación humana y que semeja hombre al disfrutar de tan mundanos y perversos placeres. En otros casos son los múltiples seres de la creación los agentes de la emotividad impersonal de Gorostiza. Sin embargo basten estas muestras para detectar la variada gama de emociones y sentimientos que permean el poema en casi toda su extensión.

El esquema argumentativo del poema puede plasmarse atendiendo al criterio de la simetría bastante subrayado y acertadamente observado por Arturo Cantú, del siguiente modo:

PRIMERA PARTE

- C1** El agua y el vaso
- C2** El vaso (como Dios)
- C3** Dios sueña el mundo
- C4** Lamento por la inteligencia divina
que no crea el mundo
- c5** El mundo es imposible

SEGUNDA PARTE

- C6** El agua y el vaso
- C7** El vaso (como forma)
- C8** La forma sueña la materia
- C9** Lamento por las criaturas del
sueño que vuelven a la nada
- c10** El mundo es imposible

(Cantú, 2005: 257)

Resulta interesante ver las correspondencias simétricas del contenido que se dan entre los cantos y sus respectivos pares en cada una de las dos partes. Ya que la simetría no únicamente está presente en los aspectos formales del poema sino también de una manera evidente en el motivo o trama desarrollado.

IV.2.1.- Dios y el Diablo.

La sociedad mexicana de principios del Siglo XX es una sociedad con un acentuado sentido de la religiosidad. José Gorostiza se forma dentro de los valores tradicionales del catolicismo mexicano. Recordemos que el intento del presidente Plutarco Elías Calles (1877-1945) por evitar lo que él consideraba ingerencias del clero en asuntos de un Estado laico, lo llevó a ordenar el cierre de las iglesias y centros de culto religioso. Hecho que motivó un movimiento de rebelión armada por parte de los grupos más conservadores del catolicismo mexicano, movimiento que se da entre 1926-1928 y que se conoce con el nombre de Guerra Cristera. En ese contexto social se inscribe *Muerte sin fin* en cuyo argumento tiene un papel muy importante la idea de Dios. Sin embargo

el texto está muy lejos tener un carácter o tratamiento religioso. En todo caso lo que prevalece sería una concepción teológica, pero muy poco acorde con los dictados de la ortodoxia cristiana. Si nos atenemos a los epígrafes con los que inicia el poema veremos que las citas corresponden al *Libro de los proverbios* del antiguo testamento bíblico. No podemos ignorar la importancia que Gorostiza le asignaba a los epígrafes, ya que no eran usados solamente como elementos de introducción al tema de sus poemas, sino también como el punto de inicio original para el desarrollo posterior del texto poético. En el caso que nos ocupa, el primer versículo parece resumir en una síntesis total el carácter omnímodo del Dios Judío tanto como su tono de alabanza celebratoria: “Conmigo está el consejo y el ser; yo soy la inteligencia; mía es la fortaleza” (*Proverbios 8, 14*). Deidad que todo lo contiene y que lo manifiesta en su propia voz para que no exista la menor duda al respecto. En el segundo de los epígrafes, extraído del mismo libro y muy cercano al primero: “Con él estaba yo ordenándolo todo; y fui su delicia todos los días, teniendo solaz delante de él en todo tiempo”. (*Proverbios 8, 30*). Al parecer es la inteligencia la que declara su calidad de compañera feliz del Jehová creador y la encargada de darle orden a la acción creadora. Finalmente el tercero de ellos hace una clara referencia a la muerte: “Mas el que peca contra mí defrauda su alma; todos los que me aborrecen aman la muerte”. (*Proverbios 8, 36*) Todos los pecadores, al pecar, atentan contra la vida y ofenden a Dios que es el creador de la existencia por lo tanto y en consecuencia, se manifiestan a favor de la muerte. Vemos entonces que en los citados epígrafes se encuentran los temas que desarrolla el poeta y subrayan la sabiduría divina señalando sus atributos (inteligencia, fortaleza, consejo, ser), su carácter creador y su necesidad vital.

Pero ese Dios sufre transformaciones en su concepción al interior de la primera parte del poema. En un primer momento (C1) es padecido como un “dios inasible”,

inaprensible quizá, más por su apabullante omnipotencia que por su grado de sutileza. Dios, que incluso, es probablemente “mentido” por esa deslumbrante atmósfera de luces engañosas que lo ocultan. Luego, (C2) será ese vaso cósmico contenedor del universo, vaso providente que nos estrecha en islas de monólogos sin ecos ni resonancias y que también nos amolda el alma extraviada o que finge perderse. En este caso Dios es presentado ya como forma de la criatura y esta es entendida como la materia todavía sin forma, pero ya anhelante de ella:

- (67) ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
(68) Un coagulado azul de lontananza,
(69) un circundante amor de la criatura,
(70) en donde el ojo de agua de su cuerpo
(71) que mana en lentas ondas de estatura
(72) entre fiebres y llagas;
(73) en donde el río hostil de su conciencia
(74) ¡agua fofa, mordiente, que se tira,
(75) ay, incapaz de cohesión al suelo!
(76) en donde el brusco andar de la criatura
(77) amortigua su enojo,
(78) se redondea
(79) como una cifra generosa,
(80) se pone en pie, veraz, como una estatua.

La criatura que aquí fugazmente toma la forma en el amor envolvente de Dios es también el hombre en general –y el poeta también si se quiere- aquél mismo que al inicio del poema se encontraba sitiado en su epidermis por el Dios asfixiante y opresivo. En el mismo canto segundo (C2), Dios pasará a ser también el tiempo puntual en que forma y sustancia coinciden momentáneamente en ese vaso de forma divina:

-
- (81) ¿Qué puede ser –si no- si un vaso no?
(82) Un minuto quizá que se enardece
(83) hasta la incandescencia,
(84) que alarga el arrebató de su brasa,
(85) ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
(86) cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
(87) Un cóncavo minuto del espíritu
(88) que una noche impensada,
(89) al azar
(90) y en cualquier escenario irrelevante
(91) -en el terco repaso de la acera,
(92) en el bar, entre dos amargas copas
(93) o en las cumbres peladas del insomnio-
(94) ocurre, nada más, madura, cae
(95) sencillamente,
(96) como la edad, el fruto y la catástrofe.
(97) ¿También –mejor que un lecho- para el agua
(98) no es un vaso el minuto incandescente
(99) de su maduración?

Sin embargo, ese minuto cóncavo del espíritu, ese minuto incandescente de la maduración no se sostiene más allá de la brevedad, porque en el tiempo que Dios se enardece hasta la incandescencia, hasta lo eterno mínimo que es también el tiempo de los hombres, no sucede nada. O dicho de otra manera, en el tiempo de Dios es la repetición infinita que no produce nada nuevo, aunque su repetirse cíclico pueda ser sorpresivo cuando se contempla por vez primera.

- (100) Es el tiempo de Dios que aflora un día,
(101) que cae, nada más, madura, ocurre,
(102) para tornar mañana por sorpresa
(103) en un estéril repetirse inédito,

-
- (104) como el de esas eléctricas palabras
(105) nunca aprendidas,
(106) siempre nuestras-
(107) que eluden el amor de la memoria,
(108) pero que a cada instante nos sonrían
(109) desde sus claros huecos
(110) en nuestras propias frases despobladas.

Al finalizar este fragmento se empieza a dar un giro para abordar el tema del lenguaje. Ese instrumento que el mismo Dios necesita para concretar la creación del mundo. Al principio del Génesis se encuentra la referencia que indica la potencialidad creadora de la palabra:

En el principio crió Dios el cielo y la tierra. La tierra, empero, estaba informe y vacía, y las tinieblas cubrían la superficie del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre las aguas. Dijo, pues Dios: sea hecha la luz. Y la luz quedó hecha. Y vio Dios que la luz era buena y dividió la luz de las tinieblas.” (*Génesis 1, 1-4*).

A pesar de ello, la creación del mundo no se realiza en el poema. Lo que se canta en el poema es el sueño del Dios que sueña la creación del mundo. Sueño que nos presenta a una deidad que pareciera no tener ninguna relación con aquél iracundo personaje bíblico. Este Dios-niño que sueña la creación se presenta con una ingenuidad pueril a la manera de la actitud infantil y juguetona con ese buen candor que todo ignora, tal como se percibe en el canto tercero (C3):

- (150) Mirad con qué pueril austeridad graciosa
(151) distribuye los mundos en el caos,
(152) los echa a andar acordes como autómatas;
(153) al impulso didáctico del índice
(154) oscuramente

-
- (155) ¡hop!
(156) los apostrofa
(157) y saca de ellos cintas de sorpresas
(158) que en un juego sinfónico articula,
(159) mezclando en la insistencia de los ritmos
(160) ¡planta-semilla-planta!
(161) ¡planta-semilla-planta!
(162) su tierna brisa, sus follajes tiernos,
(163) su luna azul, descalza, entre la nieve,
(164) sus mares plácidos de cobre
(165) y mil y un encantadores gorgoritos.

Nótese esa atmósfera de escenografía feliz pero también el tono que podemos calificar incluso de ironía que emplea el poeta para mostrar el estado de ánimo de un Dios que sueña su creación con la gracia de un mago. Esta idea ya la había manejado Gorostiza en un texto de juventud. Cabría la pertinencia de introducir esa referencia al cuento de hadas ya que este momento del poema lo sugiere. Gorostiza mismo hace el comentario en su artículo reseñístico *Clásicos para niños. Filosofía del hada madrina.-Burguesía y realismo*, que fue publicado en la “Página literaria” del periódico *Excelsior*, el 22 de marzo de 1925:

El cuento de hadas tiene una excelencia: que burla las relaciones de causa efecto. El hada de Cenicienta magnifica las ropas miserables, al simple toque de una varilla mágica, como arrancó Moisés agua de la roca. ¿No era un mago Moisés? ¿No lo era Jehová cuando creó de nada? (Gorostiza, 2007: 254).

Es evidente que la creación del mundo no es contemplada aquí como un trabajo sino como un festejo creativo o, ¿sería más adecuado adjetivarlo como actividad *re-creativa*? Lo que es innegable es que la creación adquiere tonalidades lúdicas. Semejante a la idea

que concibe a la creación artística como un juego y donde el artista asume el papel de Dios y la obra de arte, el de la creatura. No es gratuito que el concepto de *juego* esté relacionado con la práctica del culto religioso y que dicha relación haya interesado a destacados pensadores como Huizinga, Guardini, Gadamer y otros. De manera particular Gadamer realiza un trabajo sobre este tema titulado: *La actualidad de lo bello*, donde analiza el fenómeno del arte a partir de tres conceptos fundamentales: *juego*, *símbolo* y *fiesta*. Con estas reflexiones Gadamer le proporciona a la experiencia del arte una base antropológica. Nos interesa de manera específica mostrar la concepción del *juego* en Gadamer y su articulación con la experiencia artística; relacionándolas con la acción lúdica de Dios, en el momento de la creación del mundo, que muestra Gorostiza en *Muerte sin fin*.

Gadamer retoma la tesis kantiana del arte como “una finalidad sin fin” y la relaciona con el concepto de juego, desembarazando a este de cualquier aspecto negativo y adjudicándole también su carácter de acción libre, es decir, un movimiento de vaivén que se manifiesta como un automovimiento y como carácter fundamental de todo lo viviente. Dicho en palabras de Gadamer:

Merece la pena tener presente el hecho elemental del juego humano en sus estructuras para que el elemento lúdico del arte no se haga patente sólo de un modo negativo, como libertad de estar sujeto a un fin sino como un impulso libre...El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorepresentación del ser viviente...El juego es en definitiva, autorepresentación del movimiento de juego. (Gadamer, 1991: 66-68).

Ahora bien, si el juego del arte es una construcción y mediación total así como una finalidad sin fin, un automovimiento de todo lo viviente que escapa de la racionalidad, siguiendo a Gadamer, también la creación del mundo como se muestra en el canto tercero de *Muerte sin fin*, es una acción gratuita y caprichosa que no tiene una finalidad

u objetivo racional, así sea el producto de la inteligencia divina. Vista así la creación no tiene una justificación fuera de ella misma, Dios no tendría una explicación o argumento para entender o explicarse dicha acción que podría ser remitida al ámbito del azar o del capricho. Ya sabemos la respuesta que la teología cristiana planteó para cerrar todo cuestionamiento posible al respecto: “los caminos del Señor son inescrutables...”

En este punto también encontramos coincidencia entre Gorostiza y el pensador alemán Federico Schlegel cuando este sentencia en su obra *Diálogo sobre la poesía*, que todos los juegos sagrados del arte no son más que imitaciones lejanas del juego infinito del mundo, de la obra de arte que eternamente se está haciendo así misma. Aunque el poeta mexicano incorpore a esta idea también la fase de la “descreación”: ida y vuelta, salida y regreso, creación y destrucción de lo creado, repetición incesante de las dos fases, en síntesis: una muerte sin fin.

Dicho de otra manera, Gorostiza concibe en su poema a un Dios fuera de la teología ortodoxa cristiana: Dios es el que sueña y lo que sueña, el hijo de su propio sueño. Dentro de su propio sueño divertido y feliz, Dios *juega* a crear el mundo. Pero es, la inteligencia divina quien construye y recorre el sueño. Sin embargo la inteligencia divina decidirá finalmente no crear el mundo soñado por ella como se puede constatar al final del cuarto canto (C4) y al final del canto noveno. Sin embargo entendemos que ese soñar de Dios se seguirá sucediendo infinitamente. En este sentido podemos corroborar en el trabajo de Cantú una insistencia por probar con acertado tino que, en el poema de Gorostiza, Dios decide no crear el mundo y deja el proyecto en algo soñado únicamente:

La inteligencia divina, Dios, no crea el mundo. La inteligencia reconcentra su silencio en el límite antes de pronunciar la palabra que crearía el mundo, la palabra Sea (como en Génesis 1, 3: Y dijo Dios: Sea la luz...). Los versos: “que reconcentra su silencio blanco/ en la orilla letal de la palabra/ y en la inminencia misma de la sangre” (298/300), con los que finaliza el canto, tienen el mismo sentido que los últimos del noveno: “como si herido –¡ay, Él también!- por un

cabello, [...] hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta” (724 y 726). Los cantos cuarto y noveno tienen así un mismo final en lo que se refiere a la no creación del mundo, y una función similar en el poema. También, desde luego, los versos 301 y 727, que son exactamente iguales: ¡ALELUYA, ALELUYA! (Cantú, 2005: 133).

El argumento de Cantú es reforzado, por él mismo, con referencias y apoyo en otros textos de Gorostiza como lo es *Del poema frustrado* y con declaraciones del mismo poeta respecto a que esos textos representaron otras tantas puertas a las que llamó para introducirse a *Muerte sin fin*.

Las diversas facetas que presenta el Dios de Gorostiza a lo largo de su poema culminan con la de su contrario el Diablo (así con mayúscula). El Diablo representa el contrario de Dios; la otra cara del creador y que bien puede interpretarse como la fuerza destructiva del universo, es decir, la esencia de la muerte. Pero también ese contrario es el polo opuesto al bien, sin el cual no puede ser comprendido el mismo bien y la misma fuerza creadora positiva que ésta representa. Dos contrarios que se alternan y reemplazan en su respectiva identidad. En el poema que nos ocupa el Diablo reemplaza a Dios cuando este ya ha muerto, lo sustituye para seguir cumpliendo con los dictados de la inteligencia divina. El Diablo viene a ser la revelación humana de la forma divina que se transforma para seguir vigente. Coincidimos en este punto con la visión de Carlos Montemayor:

Ya Dios no está en la remota linde de sí mismo; está en la forma que nos devora (Biná), está en su revelación humana: el Diablo. La putilla cierra el poema porque es el reflejo exacto de la vida de la creación: el gozo estéril de una vida que no es la Vida, sino una muerte que vive sin fin en su eslabonamiento muerte-vida. (Montemayor, 1981: 68)

Finalmente Dios muere, pero algo de él sigue existiendo para dar muestra y testimonio, pero también para continuar la inercia del movimiento iniciado por Él mismo después

de la creación y de su propia muerte. El poema es un momento metafísico en que se percibe la muerte continua y constante de Dios.

El Diablo es también la oscuridad que no nos deja ver, mientras que Dios es la transparencia acumulada y ese exceso de luz que todo lo ciega. Es el juego de los opuestos que se suplantán en ese “constante repetirse inédito”. El poeta introduce la figura del Diablo en la canción (c10) que cierra la segunda parte y que concluye todo el poema. Después de que Dios ha soñado la creación y después de que todo lo existente ha involucionado hacia la nada, se manifiesta como ese cansancio y fatiga de la incesante muerte, que incluso ya ha dado cuenta del mismo Dios soñante y jubiloso.

(742) ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
(743) ay, una ciega alegría,
(744) un hambre de consumir
(745) el aire que se respira,
(746) la boca, el ojo, la mano;
(747) estas pungentes cosquillas
(748) de disfrutarnos enteros
(749) en sólo un golpe de risa,
(750) ay, esta muerte insultante,
(751) procaz, que nos asesina
(752) a distancia, desde el gusto
(753) que tomamos en morirla,
(754) por una taza de té,
(755) por una apenas caricia.

En las tres primeras estrofas de la canción se repite el mismo verso *¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo*, que evoca el recurso del juego infantil de “las escondidas”. Juego tradicional muy practicado entre los niños mexicanos del Siglo XIX y XX, que nos

remite también a la idea que externa Gorostiza en su valioso y lúcido ensayo “Notas sobre poesía”, coincidente con el tono y tema de la canción final:

El poeta no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar todo el rigor del pensamiento al análisis de la poesía. Él simplemente la conoce y la ama. Sabe en donde está y de donde se ha ausentado. En un como andar a ciegas, la persigue. La reconoce en cada una de sus fugaces apariciones y la captura por fin, a veces, en una red de palabras luminosas, exactas, palpitantes. La poesía no es diferente, en esencia, a un juego de “a escondidas” en que el poeta la descubre y la denuncia, y entre ella y él, como en amor, todo lo que existe es la alegría de este juego. (Gorostiza, 2007: 503).

Llegamos a la conclusión de que, así como Dios *juega* a la creación del mundo, también el poeta *juega* a “las escondidas” para encontrar la poesía. Si entre Dios y sus criaturas se da -entre otras muchas- una relación amorosa que incluye ese “disfrutarse enteros”, así también se da la misma relación de amor entre el poeta y la poesía. De la misma manera que el hombre es esa agua atrapada en la “red de cristal que lo estrangula”, asimismo el hombre atrapa a la poesía alegremente en esa “red de palabras luminosas, exactas palpitantes”, como lo escribe Gorostiza. Gratas relaciones de paralelismos fugaces pero felices. *Juegos* de alegría compensatoria, sin más finalidad que el *juego* mismo. Para el poeta que cegado por la luz de su creador, pero hambriento de vivir, captura sólo de vez en cuando y descubre el misterio de la poesía, cuyo descubrimiento le produce una alegría tan intensa que le enceguece, pero que el resto del tiempo de su existencia, como mísero mortal lo lleva a caminar por el fango con su torpe andar a tientas. El Diabolo es entonces, esa riente alegría que todo ignora y que en su ignorancia permite –a través de un golpe de risa- asegurar las potencialidades de la vida y de la nueva creación del mundo para que el proceso de muerte no concluya y se siga repitiendo el ciclo de vida-muerte interminablemente.

El mismo personaje que inicia el poema en el (C1) canto primero es el que cierra el poema en la segunda canción (c10) al, despedirse con un adiós muy a la mexicana reproduciendo una expresión bastante coloquial en el habla del mexicano:

(774) ¡Anda putilla del rubor helado,

(775) anda, vámonos al diablo!

Con lo cual Gorostiza conserva y reafirma la simetría del texto a lo largo de todo su desarrollo. Pero además, mandar al diablo, es una forma despectiva de mandar al otro, o a los otros al infierno, donde el Diabolo habita. La putilla es esa expresión dirigida a una mujer pobre y despreciable, que usa el poeta para dirigirse a la muerte, la que se acuesta con todo mundo por unas miserables monedas. “El rubor helado” es otro oxímoron – como tantos que abundan en el poema- que hace referencia tanto al color del maquillaje exagerado de las prostitutas como al frío que caracteriza a los cadáveres. Pero irse al Diabolo con la muerte, no permite nada más una lectura que consistiría en la muerte del poeta o del personaje que asume la voz del poeta, sino que es otra manera de plantear una continuación de la vida con todos sus excesos y transgresiones a cuestas, quizá en otro lugar no referido.

IV.2.2.- Sustancia y forma.

Como sabemos, desde la antigüedad griega estas dos nociones son fundamentales en la conformación del sistema metafísico aristotélico. La *sustancia* es el sentido fundamental del ser, porque todas las cosas son o sustancias o afecciones de la sustancia; es decir, la sustancia es el soporte o el substrato de sus accidentes. La sustancia es algo

independiente que existe por sí y no en otro, es aquello que existe necesariamente. Es el conjunto de posibilidades de una cosa y consiste en el principio del movimiento. Es el ser y es el ente y tiene la opción de ser en potencia o en acto. Aristóteles distingue dos tipos de sustancia: *la sustancia primera*, que es el ser propiamente dicho, las cosas individuales, las cosas concretas. Mientras que *la sustancia segunda* son los géneros y las especies. Los géneros y las especies son sólo abstracciones de las cosas individuales por eso se les llamó sustancias segundas. *Las sustancias primeras son un compuesto de materia y forma*. En la realidad concreta estos dos elementos que conforman la sustancia son inseparables. Para Aristóteles el ser no es nada más de una manera sino que hay diferentes modos del ser. En la metafísica aristotélica el ser se dice de cuatro maneras: (Aristóteles, *Metafísica*, libro VII, cap.3)

a).- *Por esencia y por accidente*.

b).- *Según las categorías*.

c).- *El ser verdadero y el ser falso*.

d).- *Según la potencia y el acto: (La entelequia)*.

De estos cuatro modos del ser nos interesa resaltar de manera particular las maneras *b* y *d* ya que son aquellas que Gorostiza utilizará para el desarrollo de su poema.

b).- *Según las categorías*: estas son las distintas maneras según las cuales se puede predicar el ser. El punto de partida es la sustancia. Para que el *Ser* exista debe existir la sustancia. Pero la sustancia no puede existir sin más como sustancia, para lo cual es necesario que tenga formas accidentales. Las categorías del *Ser* son: sustancia, cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, acción, pasión, estado y posición.

d).- *Según la potencia y el acto*: estas dos nociones le permiten a Aristóteles explicar el cambio o movimiento de las cosas del mundo sensible. Para lo cual identifica

materia y forma con estas nociones. La potencia radica en la materia y el acto en la forma. La *potencia* es la posibilidad que tiene algo para modificarse y el *acto* es la realización de estas capacidades. No existe en esta concepción la potencia en sentido abstracto. Es necesario mencionar que todos los seres son acto y potencia a la vez. Son acto en cuanto las posibilidades que realice o actualice, y son potencia en relación con aquello que pueden llegar a ser o realizar. Para Aristóteles todas las cosas (sustancias primeras) se encuentran en constante cambio. Los seres que hoy envejecen, antes nacieron y se desarrollaron; los que hoy nacen, indefectiblemente morirán. Pero la mudanza de las cosas obedece a cierto ritmo; las cosas se transforman con arreglo a determinados principios. Este cambio ordenado, este desarrollo según leyes le llama *evolución*. De esta manera Aristóteles resuelve el problema del cambio o transformación de los seres entendido como el paso de la potencia al acto o mejor dicho, como la actualización de potencias. Sólo en potencia se da la forma en la materia; sólo por obra de la forma se convierte aquélla en realidad. Pero el contecer es aquel proceso en el que la esencia de la mera posibilidad se transforma en algo real gracias a la forma. (Aristóteles, *Metafísica*, libro IX, cap.3)

Sin embargo el problema del cambio le plantea a Aristóteles la necesidad de elaborar junto a la *Teoría de la Entelequia* que acabamos de esbozar, la *Teoría de la Causalidad*. Esta última teoría es entendida por Aristóteles como una ley por medio de la cual una cosa en potencia se transforma en acto. Partiendo en principio de que todos los seres son seres causados, es decir, producto de una causa. Pero esta ley en realidad la conforman cuatro causas: *material, formal, eficiente y final*. Las tres últimas causas pueden reducirse de hecho a una, sobre todo en el mundo de lo orgánico. En las plantas y animales el desarrollo de su ser llega, ciertamente, a realizar su esencia (forma) y este

acto es inseparable de un cambio (movimiento) predeterminado por la finalidad intrínseca. (Aristóteles, *Física*, libro II, cap. 7).

Ahora bien, necesitamos aclarar que no pretendemos hacer toda una interpretación aristotélica de *Muerte sin fin*, sino solamente apoyarnos en dicha concepción para el caso concreto de estas dos nociones (*sustancia y forma*) que nos ocupan y en relación a ella comparar el uso y la aplicación de Gorostiza.

En la original reflexión lírica de Gorostiza es posible detectar un elemento constante que se manifiesta a lo largo del poema. Es el movimiento de la *sustancia* que pasa de la potencia al acto, en la primera parte del texto, en un proceso de evolución creativa. Con excepción de la “sustancia inmóvil” que es Dios. Ya que Aristóteles contempla una clasificación de la sustancia en tres clases: la sustancia “sensible y perecedera”, la sustancia “sensible y eterna” y por último la “sustancia inmóvil”. Con el término de *sustancia sensible perecedera* Aristóteles se refiere a las cosas del mundo cambiante e individual que nos rodean. Todas ellas tienen un principio un desarrollo y un fin y a todas ellas puede atribuirse el venir a ser y el dejar de ser, el generarse y el corromperse, es decir, el cambio. La sustancia sensible eterna es la de los astros y de las esferas celestes que Aristóteles consideraba al mismo tiempo, como seres del mundo sensible y como entidades eternamente idénticas a sí mismas en su movimiento circular.

Mientras que la segunda parte de *Muerte sin fin* se caracteriza por otro movimiento de la sustancia ya creada pero cuyo sentido es contrario al movimiento de la primera parte y que bien podemos llamar de “involución”, es decir del acto hacia la potencia o mejor dicho hacia la nada. Y en esta segunda parte donde todas las sustancias regresan a su origen, está contemplada también la extinción de Dios, concebido como sustancia inmóvil o causa primera. Dios es ese *motor inmóvil* al que se refiere Aristóteles para resolver de manera definitiva el problema del movimiento. Puesto que

es un motor que todo lo mueve y todo lo causa, es la causa primera y el principio del movimiento. Antes de él está la quietud y la nada. No podemos ignorar el proceso de teologización cristiana que sufrió la filosofía aristotélica a manos de los primeros teólogos cristianos y de manera específica en este caso, el proceso de adaptación de las tesis aristotélicas a la teología cristiana por cuenta de Santo Tomás de Aquino. Quien se erigió en el principal representante del periodo escolástico. Periodo en el que se consolida la iglesia cristiana como institución y se fortalece su filosofía gracias a los sólidos cimientos de la filosofía griega sobre la que asentaron su estructura. Y aunque nuestra pretensión no es la de realizar un abordaje teológico de *Muerte sin fin*, no podemos ignorar que la visión religiosa de Gorostiza que prevalece en su poema es la de “un cristianismo exacerbado hasta el delirio”, como lo apreció acertadamente Jorge Cuesta. (Cuesta, 1991: 343).

Sin embargo el texto –debo decirlo- no es un texto religioso, aunque la aparición del “hermano Francisco” como personaje singular de la primera parte lleve a pensar lo contrario. Observemos que la mención directa no es hacia el “Santo” sino hacia el “hermano”, lo que hace con dicha mención el poeta es resaltar los lazos de hermandad existente entre todos los seres, es decir entre todas las sustancias existentes. Puesto que hemos hablado de *Muerte sin fin* como un poema filosófico, sin “filosofía”; de la misma manera podríamos afirmar que es un poema teológico, sin “teología”; y tal vez se pueda continuar la analogía con el riesgo que esto conlleva al afirmar que también es un poema religioso sin “religión”. Y sin embargo subyacen en la obra en mención elementos filosóficos, teológicos y religiosos.

Si la *sustancia* es indispensable en el devenir del mundo no es menor en rango de importancia el de la *forma*. Pues sin esta, la sustancia no alcanza su estatus de ser existencial. Imposible el acceder de la sustancia en su paso de potencia al acto sin la

determinación de la forma. Toda forma es continente y toda materia es contenida. Y mientras que Aristóteles considera imposible la separación entre materia y forma en su polémica contra el platonismo, los escolásticos extienden el término a toda sustancia con el objeto de diferenciar “las formas separadas” en referencia a las ideas existentes en la mente de Dios, y “las formas subsistentes” para referirse a los ángeles privados de cuerpo y por lo tanto de materia. De tal manera que la forma en su acepción aristotélica prevalece en *Muerte sin fin*, puesto que Gorostiza la aplica en su sentido original en cuanto a ser entendida como *la esencia necesaria de las cosas que tienen materia*. De tal suerte que la relación entre forma y materia es una condición *sine qua non* para la existencia del ser. Pero en Gorostiza esa unión de materia y forma no se da porque todo cambia de manera indefectible -aunque la materia anhela y busca con ansiedad su forma permanente- sino de manera fugaz y bajo la condición de la inteligencia divina. Es decir, que en principio el poeta entiende la relación de la materia y la forma análogamente a la concepción de Heráclito: todo fluye y nada permanece en su ser. Pero en otro momento del poema esa necesidad urgente es satisfecha por la misma forma divina que se presenta como el tiempo de Dios:

- (82) Un minuto quizá que se enardece
- (83) hasta la incandescencia,
- (84) que alarga el arrebato de su brasa,
- (85) ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
- (86) cuanto es más hondo el tiempo que lo colma.
- (87) Un cóncavo minuto del espíritu (...)

Entonces, la materia no puede reunirse con la forma sino en el tiempo, en el instante preciso de su unión. Dios es en este caso la forma espacial y también la forma temporal que hace posible la unión. En adelante Dios ya no únicamente será forma espacial o

forma temporal, sino de manera más general, forma entendida como el conjunto de determinaciones que hace posible el mundo. De tal manera que relega las concepciones aristotélicas para referirse lejanamente a las kantianas: el tiempo y el espacio como formas de la sensibilidad; o para vislumbrar apenas la concepción hegeliana: la forma como la totalidad de las determinaciones. Es decir, la forma Divina.

Es esa máscara grandiosa y perfecta que no difiere un rasgo de nosotros. Máscara que es un vaso de tiempo que nos levanta de lo informe y nos impone su forma.

IV.2.3.- El tiempo y lo intemporal.

Coexisten diferentes concepciones del tiempo en torno al poema de Gorostiza. Quizá debamos hacer referencia- junto con otros- al tiempo de gestación de *Muerte sin fin*. Pues es un referente que se ubica entre la obra y su frontera límite con el contexto temporal. Sabemos que la obra gorostiziana no nació bajo los signos de la impaciencia ni de la premura. Cada poema y cada texto eran trabajados por su autor con meticulosa y paciente laboriosidad. Podemos arriesgar la afirmación de que la concepción y las principales tesis que fundamentan *Muerte sin fin* ya se encontraban germinando en el poeta desde una década antes de su publicación. Para fundamentar tal supuesto nos apoyamos en el epistolario de Gorostiza, Pues en carta enviada desde Londres a Genaro Estrada, amigo de los *Contemporáneos* y en gran medida Mecenaz de nuestro poeta, con fecha del 20 de abril de 1928 y ante una urgente petición de cambio de legación a su jefe superior, promete a cambio de tal favor la escritura de un libro en los siguientes términos:

[...] Pero donde sea, Genaro, que yo pueda sacudirme de la indiferencia británica, de esta frialdad horrible del clima y de la gente. Le ofrezco en cambio, bajo palabra, escribir un precioso libro en el término de ocho meses. Tengo muchos apuntes, muchas ideas; estoy perfectamente preparado a lanzarlas en cuanto venga el momento, ese maravilloso en que caen por sí solas, como maduras. Pero sé que el momento no vendrá en Londres porque no hay aquí la posibilidad del choque capaz de provocarlo. (Gorostiza, 1995: 198).

Ese “precioso libro” es indudablemente *Muerte sin fin*, que imagina Gorostiza al igual que una fruta pendiente del árbol que la nutre y donde paulatinamente va adquiriendo las características de la maduración y esperando paciente el momento de la caída liberadora del ser que la ha producido. Incluso esta es la misma idea que se encuentra al interior del poema en una coincidencia que no es gratuita, como lo podemos constatar en el canto segundo (C2) de la primera parte:

- (87) Un cóncavo minuto del espíritu
- (88) que una noche impensada,
- (89) al azar
- (90) y en cualquier escenario irrelevante
- (91) -en el terco repaso de la acera,
- (92) en el bar, entre dos amargas copas
- (93) o en las cumbres peladas del insomnio-
- (94) ocurre, nada más, madura, cae
- (95) sencillamente,
- (96) como la edad, el fruto y la catástrofe.

Esa sencillez elemental de la caída del fruto maduro es el resultado de un momento exacto en el que el fenómeno de la naturaleza sucede, así nada más, en su momento exacto, ni antes ni después. Como la edad del ser humano que transcurre inevitablemente y se desliza en un movimiento aparentemente imperceptible pero

transformador. O como la catástrofe que se presenta de imprevisto en su carácter también de imprevisible.

Es interesante observar también de qué manera este intranquilo diplomático se fija un plazo de ocho meses para escribir el libro en mención. Plazo semejante al que requiere una madre para gestar un hijo en su vientre. Manteniendo las debidas distancias podemos establecer una válida analogía entre el embrión de un ser humano y la producción de *Muerte sin fin*. Sin dejar de mostrar una marcada diferencia, mientras que la concepción del hombre se realiza en un corto periodo de tiempo, la concepción de la obra literaria que nos ocupa le llevó a Gorostiza –como ya lo apuntamos- más de diez años. Mientras que la escritura del poema -como él mismo lo afirma- le llevaría ocho meses aproximadamente.

Sin embargo nos interesa más ahora apuntar a la concepción del tiempo al interior del poema mismo. Por principio podemos mencionar que a lo largo de *Muerte sin fin* se pueden apreciar algunas diversas y diferentes concepciones del tiempo.

Nos parece identificar en la primera parte del poema al menos dos concepciones del tiempo: una, más cercana a la visión teológica que metafísica y que concentra el tiempo del sueño de Dios en un solo instante. Ese es inevitablemente, (100) “el tiempo de Dios que aflora un día” y que sucede como la cotidianeidad, de manera natural como si quisiera pasar desapercibido un día, pero que al volver a repetirse al día siguiente nos toma por sorpresa (103) en un estéril repetirse inédito. (82) “Es un minuto quizá que se enardece hasta la incandescencia” y que proyecta el arrebato de su brasa, (85) “ay, tanto más hacia lo eterno mínimo”, hacia (87) “un cóncavo minuto del espíritu”. Es el tiempo de Dios que toca los extremos, que concentra la eternidad en el instante y que se resuelve en la intemporalidad, es decir, independiente del paso del tiempo.

En el siguiente canto –el canto tercero justamente- se concibe el tiempo de manera diferente. Porque es el tiempo al interior del sueño, en que la creación se revela en su propio ritmo. Y esta concepción del tiempo es similar a la que desplegara Aristóteles y donde se identifica al tiempo con el orden mensurable del movimiento. En ese mismo sentido lo manejan los estoicos, como un movimiento del intervalo cósmico. Similar concepción comparte el epicureísmo al entenderlo como una propiedad, es decir, un acompañante del movimiento. Y si bien es cierto que Dios es el motor inmóvil, incapaz de darse movimiento a sí mismo, ello no obsta para que su sueño avance progresivamente hacia un desarrollo marcado por sus propios ritmos y (217) “que se mira a sí mismo en plena marcha”:

(159) mezclando en la insistencia de los ritmos

(160) ¡planta-semilla-planta!

(161) ¡planta-semilla-planta!

Este mismo ritmo lo repetirán todos los seres, primero desde el sueño, en ruta hacia la creación. Posteriormente, -en la segunda parte del poema- se dará el mismo ritmo pero en retroceso hacia el origen, en camino inevitable hacia la nada. Ya sin el acompañamiento de la inteligencia divina, porque en el camino de regreso de todos los seres, Dios mismo ya ha muerto y su tiempo ha concluido. Lo que de Él queda, son los vestigios semejantes a los de una estrella muerta miles de años atrás y cuya luz sigue alumbrando a pesar de su explosivo pero inadvertido final. Como lo podemos corroborar en el tercer fragmento de la segunda canción (c10), al cierre de la segunda parte:

(756) ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,

(757) es una muerte de hormigas

(758) incansables, que pululan

(759) ¡oh Dios! sobre tus astillas,
(760) que acaso te han muerto allá,
(761) siglos de edades arriba,
(762) sin advertirlo nosotros,
(763) migajas, borra, cenizas
(764) de ti, que sigues presente
(765) como una estrella mentida
(766) por su sola luz, por una
(767) luz sin estrella, vacía,
(768) que llega al mundo escondiendo
(769) su catástrofe infinita.

Tiempo sideral en la muerte de Dios: astillas, polvo cósmico como el de una estrella. Años-luz contrastando con la edad de los seres existentes en el mundo. Pero el tiempo de los seres vivos no concluye con su muerte puesto que todos los seres –en cuanto especie- volverán a nacer y luego volverán a morir, ya que el fenómeno se repetirá eternamente: vida-muerte, vida-muerte, vida-muerte, vida-muerte, etc., etc...En la sección séptima del canto noveno (C9), Gorostiza remarca ese ritmo de muerte encadenado entre cada una de las especies. Es una “involución” que tiene como referencia la cadena alimenticia y que no detiene su paso marchando implacable hacia la nada. Es el tiempo vital que encadena de manera indisoluble la vida con la muerte. El mismo ritmo de la extinción de los seres es el tiempo de su existencia:

(701) sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,
(702) se acogen a sus túmidas matrices,
(703) mientras unos a otros se devoran
(704) al animal, la planta
(705) a la planta, la piedra
(706) a la piedra, el fuego

(707) al fuego, el mar
(708) al mar, la nube
(709) a la nube, el sol
(710) hasta que todo este fecundo río
(711) de enamorado semen que conjuga,
(712) inaccesible al tedio,
(713) el suntuoso caudal de su apetito,
(714) no desemboca en sus entrañas mismas,
(715) en el acre silencio de sus fuentes,
(716) entre un fulgor de soles emboscados,
(717) en donde nada es ni nada está,
(...)

IV.2.4.- Vida y muerte.

Es posible que este par de conceptos sean el ejemplo más representativo de la antítesis. Como términos antónimos mantienen entre sí una relación de presuposición semántica ya que la presencia o la ausencia de uno de ellos presupone la presencia o la ausencia del otro. En el contexto de la lingüística y la retórica reciben el término técnico de *enantiosema* o *antonimia* y son entendidos como una oposición semántica que se da entre pares de palabras. Es considerado el caso extremo de relación *diversívoca* (caso de relación no unívoca) que se da entre los términos cuando no hay coincidencia ni entre sus significados ni entre sus significantes.

La muerte no significa el fin de la vida sino una opción de renovación vital. Incluso puede captarse a la manera vitalista del trágico Federico Nietzsche (1844-1900): “Todo lo que vive tiene derecho a perecer” y Gorostiza hace morir a todos los seres, incluyendo a Dios, en su poema metafísico. Sin embargo el ciclo de la vida no se cierra de forma definitiva pues queda abierta la posibilidad de que el sueño de la

creación se repita interminablemente. Es en este sentido de estrecha relación interdependiente vida-muerte-vida que las concibe Gorostiza en su poema. Porque la *Muerte sin fin*, es también una vida interminable. Sin embargo creo que debemos matizar y detallar los enunciados anteriores.

Antes de incursionar en el concepto mismo, creo pertinente plantearnos la interrogante siguiente: ¿a qué obedece el que Gorostiza haya seleccionado el tema de la *muerte* para crear el poema que nos ocupa? ¿Cuáles son las circunstancias que explican la elección de este tema y no otro? En algún momento de este trabajo hemos mencionado que la preocupación y ocupación de la muerte como tema literario no fue privativo de Gorostiza, sino que fue una constante de su generación. Ya indicábamos que la cantidad de muertos que arrojó la Revolución Mexicana fue un factor determinante en la vivencia infantil de estos escritores. Como también fueron determinantes la impronta que dejaron en su edad adulta las dos grandes conflagraciones mundiales. Si bien es verdad que México no participó directamente de estos eventos, pero sus efectos e impacto informativo se dejaron sentir en todo el mundo. Aunado a ello debemos agregar un deceso familiar en la vida del joven José Gorostiza, la muerte de su padre, cuando cumplía los veinte años. Fallecimiento que genera en el poeta una severa crisis al grado de dejar sus estudios de jurisprudencia sin concluir y con la responsabilidad de una familia casi en la miseria. Con dichos datos será menos difícil dar respuesta a las cuestiones planteadas.

Ahora bien, el tema de la muerte tampoco es un asunto privativo de la literatura contemporánea mexicana. Si hay algún tema en especial preferido por los artistas y escritores a todo lo largo de la historia es precisamente éste. Quizá en alguna corriente o movimiento literario haya sido más frecuentado como es el caso del Romanticismo y del Existencialismo, sólo por citar los más sobresalientes. Desde las más antiguas

concepciones religiosas del mundo el hombre se niega a ver en la muerte un final definitivo de su existencia. Por eso es que para el ser humano religioso morir significa un momento de transición en el que el alma se separa del cuerpo para residir en otro lugar. En el caso del cristianismo los posibles destinos del alma son el infierno el purgatorio o el paraíso, todo dependerá de las acciones realizadas en vida o de sus oraciones e incluso de la intercesión de algún santo protector. Después de que fallece el cuerpo, el alma es castigada por sus pecados o premiada por sus virtudes. El escenario postmortem es magistralmente descrito con profusión y detalle por el célebre Dante Alighieri (1265-1321) en su obra clásica *La divina Comedia*.

A pesar de ello, en los amigos y familiares del que muere se da un profundo sentimiento de tristeza, llanto y desolación porque valoran en extremo la existencia corporal del ser amado. El cuerpo del que muere abandona la existencia para no retornar jamás. La paradoja radica en que el hombre siendo un animal racional y el único capaz de tener conciencia de su finitud no se resigna a su carácter de ser perecedero. Así lo piensa la vertiente sartreana del existencialismo ateo. El hombre nace para morir y ese es el mayor absurdo, con la angustia de por medio, que no logra ser aceptado. Los existencialistas acentúan ese aspecto del hombre al ser entendido como un ser-para-la muerte. Para Jean-Paul Sartre (1905-1980) la muerte es lo que se revela como lo que no puede ser descubierto, lo que desarma todas las esperas, lo que se escurre en todas las actitudes. La muerte es un puro hecho como el nacimiento; nos viene desde afuera y nos transforma en afuera. Pero en *Muerte sin fin* la muerte viene desde adentro, es un puro hecho discursivo, un proceso lingüístico que al descubrirse tal cual es, nos libera enteramente de su supuesta constricción; de la angustia del ser-para-la muerte. En su poema, Gorostiza sienta las bases para establecer un rodeo obligado del discurso en torno al sentido que representa el *ser* y el no-ser. Donde la ironía es condición de todo

develamiento pero también es el periplo alrededor del carácter absurdo de la muerte. En *Muerte sin fin*, la ironía es una de las formas para evadir la antipatía de la angustia. A través de un humor gris se burla la tragedia de una muerte en la que no pasa nada. Y esa muerte en la que no pasa nada sólo puede ser entendida como la angustia, una ignorancia de la nada. Creemos que Gorostiza escribe *Muerte sin fin* como conclusión de un proceso: la liberación de la angustia de la muerte por la muerte misma, y esto le infunde ánimos para reencontrarse con el mundo.

Finalmente una observación: la circunvalación del poema de Gorostiza se da de una movilidad tremenda como es la creación, es decir desde el origen de la vida, a una inmovilidad absoluta que es el final de la catástrofe, de la vuelta al principio, al retorno a la nada. Vida y muerte giran en un ciclo perfecto e interminable y en ese eterno retorno sus respectivos límites se pierden biológicamente pero se perciben metafísicamente.

IV.2.5.- Palabra y silencio.

“La palabra es de plata, pero el silencio es de oro.”

Proverbio chino

José Gorostiza siempre tuvo una especial valoración tanto por la palabra como por el silencio. Más allá de lo que su profesión de poeta se lo exigía; puesto que el lenguaje poético es por su propia naturaleza sintético. Incluso su personalidad reservada y poco dada a la discursividad es reflejo de esta deferencia para con el lenguaje. Concibe el ejercicio de las letras no como un acto dictado por la inspiración, sino como el juego de la inteligencia y de la sensibilidad aunado a una entereza absoluta. Su parco estilo literario refleja una predilección por la brevedad, quizá pensando en la aplicación de la

sentencia que reza: “si lo bueno, breve: dos veces bueno”. Podemos afirmar que fue – haciendo uso de la expresión popular- hombre de pocas, pero valiosas palabras. La extensión de su obra así lo demuestra. En los pocos poemas escritos entre su primer libro y *Muerte sin fin* se encuentran dos textos que prueban la preocupación del poeta por la palabra: “Preludio” y “Épodo”. Ambos son el inicio y el cierre del *Poema frustrado*. Además de conservar en común y resaltar el tema de la palabra, es un intento por ensayar la arquitectura del poema en su concepción personal. Como el mismo poeta lo afirma, el *Poema frustrado* es una de las tantas puertas que tocó para entrar a *Muerte sin fin*. Vale la pena citar al menos un fragmento respectivo para constatar lo dicho:

PRELUDIO

ESA PALABRA que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfalleciente,
que se hiela en el aire de tu voz,
sí, como una respiración de flautas
contra un aire de vidrio evaporada,
¡mírala, ay, tócala!
¡mírala ahora!
en esta exangüe bruma de magnolias,
en esta nimia floración de vaho
que –ensombrecido en luz el ojo agónico
y a funestos pestillos
anclado el tenue ruido de las alas-
guarda un ángel de sueño en la ventana.
(...)

(Gorostiza, 2007: 93).

ÉPODO

ESA PALABRA que jamás asoma
a tu idioma cantado de preguntas,
esa, desfalleciente,
que se hiela en el aire de tu voz,
sí, como una respiración de flautas
contra un aire de vidrio evaporada,
¡mírala, ay, tócala!
¡mírala ahora!
¡mírala ausente toda de palabra,
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,
mírala cómo traza
en muros de cristal amores de agua!

(Gorostiza, 2007: 108).

Palabra que se vuelve transparente gracias al poder de la poesía para dejar ver otra palabra escueta –desembrazada de todo lo innecesario- realizando el milagro del amor en la cárcel de cristal que forma un vaso. Basten estas palabras para señalar otra intención del autor por darle forma circular al poema y romper con ello la tradición de los poemas de progresiva acumulación y proyección rectilínea. Recurso que incluso posteriormente también aplicará Octavio Paz a su famoso poema “Piedra de sol”.

Gabriel Wolfson en su acucioso ensayo *Muerte sin fin: el duro deseo de durar*, hace una interesante observación en el desarrollo del estilo escritural de Gorostiza. Wolfson considera que justamente en el verano de 1937 el autor de *Muerte sin fin* –residente en Copenhague- escribió dos textos: una carta dirigida a Jaime Torres Bodet y un largo ensayo sobre el reciente poemario *Cripta* de Jaime Torres Bodet y enviado para su publicación al diario *El Nacional* en la Ciudad de México. En ambos detecta una nueva forma argumentativa de nuestro poeta que da en llamar “una nueva constante

sintáctica: el uso de los adversativos”. El adversativo es definido por el diccionario como un adjetivo gramatical que denota oposición. Wolfson considera en el referido ensayo que el uso de los adversativos no es ni un descuido ni mucho menos un capricho sino una nueva forma de argumentación que busca la claridad por los opuestos y eleva la tensión al nivel, por lo pronto, de voluntad crítica. Estos opuestos que apenas empiezan a ser utilizados como un recurso argumentativo en los documentos referidos serán una constante en el desarrollo de *Muerte sin fin*, (insistiendo en la oposición, ampliándola, disgregándola hasta que ya no se trate de opuestos perfectos) al grado de convertirse en el recurso que fundamenta el sentido paradójico del poema. (Ruíz Abreu, 2004: 347-349).

Posiblemente la palabra (la voz) y el silencio –a diferencia de los anteriores- no sean los adversativos más utilizados por Gorostiza en la creación de su poema, sin embargo para la concepción de poesía que practicaba el escritor tabasqueño son de singular importancia. Como lo podemos constatar en las dos definiciones que esboza de la poesía en sus ya referidas “Notas sobre poesía” donde el autor destaca la función de la palabra como instrumento de la poesía:

Desde mi puesto de observación, así en mi propia poesía como en la ajena, he creído sentir (permitidme que me apoye otra vez en el aire) que la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético la palabra se transparenta y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas, ya no lo que dice, sino lo que calla. (Gorostiza, 2007: 504).

La palabra es para Gorostiza esa flor en capullo que es penetrada por la poesía para abrirla a múltiples significaciones. También la poesía actúa como un conjuro que logra hacer transparente a la palabra para entrever lo que la palabra no logra expresar, es decir, la poesía logra interpretar el silencio que se esconde en la palabra. En esta

segunda acepción encontramos el recurso argumentativo de los adversativos bastante natural y convincente.

En la segunda definición de poesía que nos da Gorostiza también se reivindica el papel que juega la palabra. Aunado a ello se resalta el valor de las imágenes poéticas que son el producto de un juego de espejos, cuando las palabras se reflejan unas a otras hasta el infinito:

(...) la poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá. (Gorostiza, 2007: 505).

En ambas definiciones hay un común denominador que es la concepción de la poesía como un medio y no como un fin en sí misma. En las dos se ubica la poesía como esa instancia que posibilita el acceso a algo que está más allá de ella y que Gorostiza llama esencias: Dios, la vida, la muerte, etc. La palabra poética es el medio que facilita al poeta la posibilidad de adueñarse de esos poderes ocultos del hombre para lograr atisbar lo que hay al otro lado de la realidad. Esos “poderes ocultos del hombre” son los que permiten al poeta tomar la palabra creadora y describir la teodicea de la creación del mundo. Papel que en principio correspondería ejercer a Dios y que asume el poeta en acto de suprema soberbia. Pero en *Muerte sin fin* Dios no habla, a lo menos no habla dormido. Solo sueña la creación del mundo pero nunca logra articular la palabra: HÁGASE...Palabra sagrada que habita entre dos silencios: el que está antes del origen y el que descansa inmóvil en las entrañas de la nada.

Después de *Muerte sin fin* Gorostiza guardará un hermético silencio. Igual que su insuperable poema, su silencio puede tener más de un sentido y múltiples interpretaciones. Desde un acto de suprema humildad hasta la muestra de mayor soberbia. Tal vez el producto de un rotundo fracaso o el regodeo de la obra perfecta. Sin

embargo todas ellas coinciden en un punto: la valoración especial que el poeta le dio al silencio tanto como el de la palabra. Callar después de haber escrito lo necesario es el rasgo de la mayor sabiduría.

Conclusiones

Muerte sin fin de José Gorostiza es uno de los más sobresalientes poemas de la literatura mexicana en todos los tiempos. Ha sido también una de las obras más asediadas por los críticos y estudiada desde diversos puntos de vista y con diversas metodologías. Su rara belleza y complejidad no han sido explicadas ni agotadas del todo y se conservan inalterables e inextinguibles, generación tras generación, como antorchas contra el viento y las tormentas.

Hemos estudiado el desarrollo literario de Gorostiza que se llevó a cabo a lo largo de tres etapas identificadas con sus propias características y por la evolución de su misma obra: en la incipiente etapa de formación, se ubicaron los primeros textos de su iniciación en la creación literaria; le siguió la etapa correspondiente a la publicación de su primer libro *Canciones para cantar en las barcas* y finalmente el proceso concluyó con la etapa de madurez que dio como resultado el insuperable poema *Muerte sin fin*. Solamente estos dos títulos reúnen toda su producción poética. Obra caracterizada por la brevedad pero también por una gran calidad literaria. Poesía escrita con una infinita paciencia y con sabia lucidez. Para llegar a tallar esos dos diamantes poéticos y encontrar su propia voz, el autor abrevó en diversas fuentes del arte y la cultura: Enrique González Martínez, Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Paúl Valery, T. S. Eliot, los clásicos del siglo de oro español, las religiones más antiguas, la filosofía de los clásicos griegos, el pensamiento de Vasconcelos, etc.

Sin embargo la obra poética de Gorostiza no es la suma acumulada de obras, tanto de filósofos como de poetas, ni el resultado de un milagro inexplicable. Él mismo

definió al poeta como un investigador de esencias y descubridor de la poesía oculta entre las cosas. Hemos podido ver en este escritor la literatura como un producto de la inteligencia, del trabajo y la dedicación. Elementos que caracterizaron tanto la obra de José Gorostiza como la del grupo de escritores amigos que compartieron una similar concepción de la cultura y un proyecto en común del arte.

Enmarcados en el contexto histórico de la Revolución Mexicana, la generación de *Contemporáneos* rechazó la concepción del artista inspirado y bohemio; pues evolucionó desde un romanticismo trasnochado y de un modernismo casi en agonía, hasta una forma de hacer literatura que, siendo nacionalista desde las raíces -con una patria concebida tierra dentro al estilo de *La suave patria* de López Velarde- no desdeña las aportaciones de las más novedosas propuestas pluriculturales o de escuelas vanguardistas. Este nacionalismo de los *Contemporáneos* no coincidió en absoluto con el nacionalismo oficialista, ese de imágenes y paisajes idílicos que se vendía, y se vende, como folclor a los turistas. En este sentido, “el grupo sin grupo” se ubica, con visión profética, en el horizonte de una cultura multiculturalista enriquecida y fortalecida con las propuestas de un mundo en constante cambio, pero todavía no globalizado. Lamentablemente su propuesta no fue entendida ni comprendida en su tiempo y eso los llevó a una desgastante fricción y lucha contra los grupos culturales e ideológicos del régimen político en turno. Si bien es cierto que el proyecto de *Contemporáneos* no se concretó en su momento y en todo lo propuesto por sus autores, también es necesario reconocer que sentaron las bases para la conformación de la cultura –y de manera especial la literatura- mexicana moderna.

El rigor y la crítica fueron las principales herramientas de los integrantes de este “archipiélago de soledades”. Todos ellos las ejercieron –en mayor o menor medida- con entereza y afanes constructivos, pero fueron Gorostiza y Jorge Cuesta quienes de

manera especial destacaron en su agudo ejercicio. Tanto desarrolló Cuesta la práctica de la crítica y sobresalió en ella, que fue considerado por todos como la “conciencia crítica” del grupo. El estudio que llevó a cabo sobre *Muerte sin fin* es uno de los primeros y más originales que se han realizado. Contagiado asimismo de la poética gorosticiana, Cuesta emprende un proyecto similar para construir la arquitectura de otro poema conceptual tan interesante como el de su compañero de generación: *Canto a un dios mineral*. Sin embargo, este excelso fruto de la inteligencia humana, con toda su dialéctica y abstracta complejidad, no logra alcanzar los niveles de belleza artística que nos muestra la radiante luz de luna octubrina de *Muerte sin fin*. Esta obra es mucho más que una “descarnada lección de poesía” es también y además un viaje metafísico por el devenir del Ser, desde su creación originaria hasta su “final interminable”. Destaca en su compleja arquitectura la fusión orgánica de los elementos formales y conceptuales, así como la interrelación entre la idea y la palabra, entre el pensamiento y su escritura, entre la voz y el sentimiento.

Es necesario e importante mencionar que *Muerte sin fin* es una obra que destaca por su sólida y compacta unidad, no exenta de belleza. Sus componentes se eslabonan entre sí de una manera rigurosa tanto en el nivel formal como en el conceptual. Tal unidad es el producto de una ingeniosa arquitectura estructural proyectada por un intelecto lúcido y brillante. Esa compacta unidad estructural es la que deslumbró al mismo Octavio Paz y que lo llevó a equiparar al poema con una “torre de cristal y de fuego” y como una de las más altas creaciones del idioma. Y si el agua es la substancia que origina la vida y la poesía, el poema se puede interpretar también como un caudaloso río de agua iagotable.

Poema clásico en su concepción y equilibrio, en la relación de las partes con el todo. Presenta la belleza clásica de la *simetría* y el orden orgánico de la naturaleza

sometida al dictado de la *razón*, como el caso de los jardines franceses del siglo XVII. Romántico también, en cuanto representa el drama de una conciencia desgarrada.

La belleza de *Muerte sin fin* es aquella que no desprecia las emociones ni el sentimiento pero que privilegia las ideas, el orden, la estructura y el pensamiento estricto. Poesía que se concentra en la calidad y no se expande ni se diluye en la cantidad. Y un ejercicio magistral de la gramática que no renuncia al adjetivo pero que prefiere el uso del verbo y del sustantivo.

Drama místico, al decir de Jorge Cuesta, que se propone como fin “la emoción del alma”. Pero también es una *alegoría* del creador y de su creatura, del contenido y del continente. *Alegoría* que no apela a la imagen sino al pensamiento, no al ojo sino a la idea.

A pesar de argumentos divergentes, nosotros no creemos que *Muerte sin fin* sea un poema de la decadencia o del pesimismo, al contrario, el texto deja abierta la posibilidad de una visión optimista del mundo. A pesar de anunciar la muerte de Dios, se abre al inicio de un tiempo del hombre al clausurar el tiempo de Dios y si Dios ha muerto, entonces todo está por hacerse y el hombre tiene ante sí la oportunidad de empezar de nuevo desde el principio en una especie de recreación del mundo donde la vida no se cancela definitivamente mientras la muerte no tenga fin.

El estudio que hemos realizado de *Muerte sin fin* deja varios pendientes en el camino: La relación del poema de Gorostiza con el pensamiento de Nietzsche y de manera particular con la idea del *Eterno retorno*. Destacar los elementos en la poesía de Gorostiza y su similitud con la sinfonía como formas artísticas. Indagar en los elementos religiosos así como ahondar en los conceptos que conforman la poética gorostiziana. Razones de tiempo no nos han permitido revisar otros varios modelos de interpretación del poema así como el estudio de mayor amplitud de influencias

determinantes como la de Heráclito, por ejemplo; así como el cotejo con obras de características similares como el *Primero sueño* de Sor Juana o el *Canto a un dios mineral* de Cuesta. Aspectos que podrán ser abordados en un futuro proyecto.

Finalmente, el poema puede ser equiparado a un fino mecanismo de relojería que contiene una compleja estructura interna y que conserva el equilibrio entre la emoción y el pensamiento participando de ambos en justa proporción. Con nuestro trabajo no hemos pretendido realizar el hallazgo sorprendente y novedoso sobre *Muerte sin fin* sino un estudio apasionado que nos permitiera el mayor acercamiento posible al interior de esta deslumbrante joya de la literatura mexicana.

Bibliografía

- ALTAMIRANO, Ignacio Manuel (1988). *Escritos de literatura y arte*, Obras Completas XIII, Tomo 2, Coedición SEP/CONAFE, Selección y notas: José Luis Martínez, 356 pp.
- ÁLVAREZ Z., María Edmée (1982). *Literatura mexicana e iberoamericana*, Editorial Porrúa, México, 24ª. Edición, 536 pp.
- APPENDINI, Guadalupe (1998). *Ramón López Velarde: sus rostros desconocidos*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Tezontle, México, 1ra. reimpresión.180 pp.
- ARISTÓTELES (1978). *Metafísica*, Editorial Porrúa, Colección Sepan Cuantos..., No. 120, Sexta edición, 260 pp.
- ARREDONDO, Inés (1982). *Acercamiento a Jorge Cuesta*, Sepsetentas/Diana, No. 317, México, 139 pp.
- BASAVE Fernández del Valle, Agustín (2002). *¿Qué es poesía? Introducción filosófica a la poética*, F.C.E. Colección: Lengua y Estudios Literarios, México, 359 pp.
- BERISTÁIN, Helena (1989). *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, Cuadernos del seminario de poética, No. 12, México, 180 pp.
- _____ (2004). *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, 8ª. Ed., 5ª. Reimpresión, México, 520 pp.
- BEUCHOT, Mauricio (2003). *El ser y la poesía. El entrecruce del discurso metafísico y el discurso poético*, Universidad Iberoamericana, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, México, 151 pp.
- _____ (2004). *La semiótica. Teorías del signo y el lenguaje en la historia*, F.C.E., Colección Breviarios, No.513, México, 1ra. Edición, 1ra. Reimpresión, 207 pp.
- _____ (2000). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, Coedición UNAM/ ITACA, México, 2ª. Edición, 204 pp.
- BLANCO, José Joaquín (2002). *Nostalgia de Contemporáneos*, Ediciones Sin Nombre/Conaculta, Colección: La Centena (ensayo), México, 120 pp.

_____ (1993). *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, Fondo de Cultura Económica, Vida y pensamiento de México, México, 1993, 3ra. Reimpresión, 215 pp.

CANTÓN ARJONA, Valentina/ AGUIRRE BELTRÁN, Mario José (1997). *Revista EL MAESTRO (1921-1923)*, Cuadernos del IMCED, No. 19, Morelia, 444 pp.

CANTÚ, Arturo (2005). *En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*. UAM/UABJT/Casa Juan Pablos, México, 2ª. Edición., 308 pp.

CAPISTRÁN, Miguel (1994). *Los Contemporáneos por sí mismos*, Conaculta, Colección Lecturas mexicanas, 3ra. Serie, No.93 México, 227 pp.

CARBALLO, Emanuel (1991). *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, Edición de la U. de G./ Xalli, México, 380 pp.

CARBALLO, Emanuel (1986). *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones SEP, Colección: Lecturas mexicanas, 2a. Serie, No. 48, México, 578 pp.

CARDONA Peña, Alfredo (1978). *La entrevista literaria y cultural*, UNAM, Colección: Poemas y ensayos, México, 462 pp.

CROSS, Elsa (2003). *Los dos jardines. Mística y erotismo en algunos poetas mexicanos* Ediciones Sin Nombre/Conaculta, Colección: La Centena (ensayo), México, 123 pp.

CUESTA, Jorge (1985). *Antología de la poesía mexicana moderna*, Ediciones SEP. Colección Lecturas mexicanas, No. 99, México, 247pp.

_____ (1991). *Poesía y crítica*. Conaculta, Colección: Lecturas mexicanas, 3ra. Serie, México, 361 pp.

_____ (1964). *Poemas y ensayos*, 4 tomos, recopilación y notas M. Capistrán y L M. Schneider, Colección: Poemas y ensayos, UNAM, México. Dirección de Jaime García Terrés.

CULLER, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Editorial crítica, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 185 pp.

DE TORRE, Guillermo (1971). *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Colección universitaria de bolsillo, punto omega 118, 3 tomos, Madrid, 1971.

DEVENIRES I, No. 1, (2000). Gutiérrez, Carlos, B. *La reflexión hermenéutica en el siglo XIX*, Facultad de Filosofía “Dr. Samuel Ramos” de la UMSNH, Morelia, Michoacán.

DOMÍNGUEZ HIDALGO, Antonio (1990). *Iniciación a las estructuras literarias*, Editorial Porrúa, México, 6ta. Edición, 318 pp.

DURÁN, Manuel (1973). *Antología de la revista Contemporáneos*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Letras mexicanas, México, 430 pp.

ELIOT, Thomas Stern (1967). *Criticar al crítico*, Alianza editorial, Colección El libro de bolsillo, Madrid, 255 pp.

_____ (1997). *Tierra baldía/ Cuatro cuartetos*, Ediciones Coyoacán, Colección: Reino imaginario, traducción: Ángel Flores y Vicente Gaos, México, 2ª. Edición, 178 pp.

ELVRIDGE-THOMAS, Roxana (2004). *Gilberto Owen: con una voz distinta en cada puerto*. Conaculta/Fondo Editorial Tierra adentro, No. 284, México, 216 pp.

ESCALANTE, Evodio (2001). *José Gorostiza: entre la redención y la catástrofe*. Coedición de Ediciones Casa Juan Pablos/ Univ."Juárez" Aut. De Tabasco/ Instituto Municipal de Arte y Cultura de Durango/ UNAM, México, 317 pp.

FERNÁNDEZ, Sergio (1988). *Multiplicación de los Contemporáneos: ensayos sobre la generación*, UNAM, Coordinación de Humanidades, Colección: Biblioteca de Letras, México, 241 pp.

FERNÁNDEZ MORENO, César (1962). *Introducción a la poesía*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Popular, México, 143 pp.

FERRARIS, Maurizio (2000). *Historia de la hermenéutica*, Ediciones Akal, Madrid, 448 pp.

FLORES, Ernesto (1997). *López Velarde y el demonio de la analogía*, Edición de la Universidad de Guadalajara, Colección: Haz de Letras, México, 117 pp.

GADAMER, Hans-Georg (2000). *El problema de la conciencia histórica*, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 116 pp.

_____ (1996). *Estética y hermenéutica*, Editorial Tecnos, Colección Metrópolis, Madrid, 316 pp.

_____ (1991). *La actualidad de lo bello*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Pensamiento Contemporáneo, No. 15, Barcelona, 124 pp.

_____ (1977). *Verdad y método I*, Ediciones Sígueme, Salamanca, España, 1ra. Edición, 585 pp.

_____ (2002). *Verdad y método II*, Ediciones Sígueme, Salamanca, España, 6ª. Edición, 429 pp.

GARCÍA BARRAGÁN, Elisa/ SHNEIDER, Luis Mario (1988). *Ramón López Velarde: Album*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Colección: Fuera de serie, México, 250 pp.

GÓMEZ MONTERO, Vicente. Et. Al. Presentación: Miguel Ángel Ruiz Magdonel (2001). *José Gorostiza. La palabra infinita*. Conaculta. Fondo Editorial Tierra Adentro, No. 231, México, 122 pp.

GONZÁLEZ GALVÁN, Humberto (2004). *POÉTICA MORTIS. Conversación hermenéutico-filosófica con Muerte sin fin de José Gorostiza*. Universidad Autónoma de Baja California Sur/ Plaza y Valdés Editores, México, 390 pp.

GORDON, Lyndall (1989). *El joven T.S. Eliot*, Fondo de Cultura Económica, Colección Breviarios No. 489, México, 293 pp.

GOROSTIZA, José (1995). *Epistolario (1918-1940)*. Edición de Guillermo Scheridan, Conaculta. Colección: Memorias mexicanas, México, 451pp.

_____ (1983). *Muerte sin fin y otros poemas*. Ediciones SEP, Colección: Lecturas mexicanas No. 13, México, 149 pp.

_____ (1996). *Poesía completa*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Letras Mexicanas, México, 259 pp.

_____ (2007). *Poesía y prosa*, Compiladores: Miguel Capistrán y Jaime Labastida. Siglo XXI Editores, México, 551pp.

HERNÁNDEZ LUNA, Juan (1982). *SAMUEL RAMOS (Etapas de su formación espiritual)*, Edición de la U.M.S.N.H., Centro Estudios sobre la Cultura Nicolaita. Biblioteca de Nicolaitas Notables, No. 16, Morelia, Michoacán, 224 pp.

_____ (1984). *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, prólogo, notas y recopilación de apéndices: Juan Hernández Luna. Instituto de Investigaciones Filosóficas, Nueva Biblioteca Mexicana, UNAM, México, 2ª. Edición, 215 pp.

KATZ, Alejandro.(1989). *Jorge Cuesta o la alegría del guerrero*, Fondo de Cultura Económica, Cuadernos de La Gaceta, México, 113 pp.

KRAUZE, Enrique (1999). *Mexicanos eminentes*, Tusquets editores, colección andanzas, México, 456 pp.

LANDA, Josu. (2002). *Poética*. Fondo de Cultura Económica, Colección: Lengua y estudios literarios. México, 217 pp.

LÓPEZ VELARDE, Ramón. (1971) *Obras*, Edición de José Luis Martínez, Fondo de Cultura Económica, Colección: Biblioteca americana, México, 877 pp.

_____ (1942). *El león y la virgen*. Prólogo y selección de Xavier Villaurrutia, Edición UNAM, colección: Biblioteca del estudiante universitario, México, 157 pp.

L. MORETTA, Eugene (1976). *La poesía de Xavier Villaurrutia*, Fondo de Cultura Económica, Sección de Lengua y Estudios Literarios, México, 227 pp.

_____ (1985). *Gilberto Owen en la poesía mexicana: dos ensayos*. Fondo de Cultura Económica, Cuadernos de la gaceta, No. 19, México, 122 pp.

MARTÍNEZ, José Luis (1979) “El modernismo”, en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, Siglo XXI editores/UNESCO, México, 494 pp.

MENDIOLA, Víctor Manuel (2006). *Xavier Villaurrutia: la comedia de la admiración*, Fondo de Cultura Económica, Colección Centzontle, México, 132 pp.

MONTEMAYOR, Carlos (1981). *Tres Contemporáneos: Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen*, UNAM, Colección: Cuadernos de Poesía, México, 134 pp.

MONTES DE OCA, Francisco (1996). *Teoría y técnica de la literatura*, Editorial Porrúa, 16ª. Edición, México, 217 pp.

NOVO, Salvador (1979). *Antología 1925-1965*. Editorial Porrúa, 2a. Edición., México, 379 pp.

_____ (2008). *La estatua de sal*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Vida y pensamiento de México, México, 204 pp.

_____ (1979). *Las locas, el sexo y los burdeles*. Editorial Diana, México, 172 PP.

_____ (1981). *Novo: Letras Vencidas*. Ediciones de la Universidad Veracruzana, México, 151 pp.

_____ (1984). *Nuevo Amor y otras poesías*. Ediciones SEP, Colección Lecturas mexicanas, No.19, México, 187 pp.

ORTEGA Febronio (1996). “Gorostiza y la situación de las letras mexicanas”, en *José Gorostiza: Poesía y poética*. Edición crítica a cargo de Edelmira Ramírez. Fondo de Cultura Económica/ UNESCO, Colección: Archivos, México, 538 pp.

OWEN, Gilberto (1979). *Poesía y prosa*, UNAM, Imprenta Universitaria, serie letras, 14, México, pp. 357.

-
- PANABIÉRE, Louis (1983). *Itinerario de una disidencia. Jorge Cuesta (1903-1942)*, Fondo de Cultura Económica, Colección Vida y pensamiento de México, 404 pp.
- PALOMERA UGARTE, Luz (1988). *Aplicación del método sociocrítico a los nocturnos de Xavier Villaurrutia*. Tesis de lic., U. de G., Facultad de Filosofía y Letras, México, 75 pp.
- PALOU, Pedro Ángel (1997). *La casa del silencio: Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos*, Edición El colegio de Michoacán. Zamora, Michoacán, 498 pp.
- PAZ, Octavio (1987). *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México*, tomo II, volumen 2, obras completas, Edición del autor y Luis Mario Schneider. Fondo de Cultura Económica/Círculo de lectores, México, 429 pp.
- _____. Et. al. (1978). *Poesía en movimiento. México (1915-1966)*. Editorial Siglo XXI, 12ª. Ed., México, 476 pp.
- _____. (1985). *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, F.C.E., México, 1ra. Reimpresión, 85 pp.
- PELLICER, Carlos (1992). *Hora de junio y Práctica de vuelo*, Ediciones SEP., Colección: Lecturas mexicanas, No. 22, México, 1ra. Reimpresión, 145 pp.
- _____. (2003). *Un paisaje hecho poema*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Fondo 2000, México, 88 pp.
- PIZARRO, Narciso (1988). *Tratado de metodología de las ciencias sociales*, Siglo XXI, Madrid, 245 pp.
- QUIRARTE, Vicente (1993). *Peces del aire altísimo (poesía y poetas en México)*, Coedición UNAM/Ediciones del Equilibrista, Serie manatí, México, 319 pp.
- RAMÍREZ, Mario Teodoro (2005) *Filosofía culturalista*, Morelia, Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán, Colección Cruce de vías, No. 1, 313 pp.
- REYES, Alfonso (1983). *La experiencia literaria*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Popular, México, 221 pp.
- ROGGIANO, A. Alfredo (1989). *Pedro Enríquez Ureña en México*, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Colección: Cátedras, México, 302 pp.
- RUBÍN, Mordecai, S. (1966). *Una poética Moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, UNAM, México.
- RUIZ ABREU, Álvaro (2004). *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, Conaculta, Colección: Sello bermejo, México, 450 pp.

_____ (1984). *Modernismo y generación del 98*, Editorial Trillas, Serie: Temas básicos, Área: Lengua y literatura, México, 124 pp.

SHERIDAN, Guillermo (1985). *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Vida y pensamiento de México, México, 411 pp.

SEGOVIA, Francisco. Et., al. (2005). *Pensar a Cuesta*, Coedición Conaculta/Fractal, México, 237 pp.

STANTON, Anthony. (1998). *Inventores de tradición: Ensayos sobre poesía mexicana moderna* F.C.E./Col. de México, Centro de estudios lingüísticos y literarios, serie: Estudios de lingüística y literatura, Colección Vida y pensamiento, México, pp.238

TORRES BODET, Jaime (2002). *Tiempo de arena*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Letras mexicanas, México, 1ra. Reimpresión, 349 pp.

VARIOS (1995). *Tema y variaciones de literatura*, Revista de Literatura, Nos. 4 y 5, Edición de la UAM., Unidad Azcapotzalco. División de Ciencias Sociales y Humanidades.

VASCONCELOS, José (1936). *Estética*, Ediciones Botas, México, 761 pp.

_____ (1983). *Ulises criollo*, Ediciones SEP, Colección lecturas mexicanas, No.11, V. I y II, México, 451 pp.

VILLARRUTIA, Xavier (1997). *Nocturnos y nostalgias*, Fondo de Cultura Económica, Colección Fondo 2000, México, 76 pp.

_____ (1974). *Obras: poesía-teatro-prosas varias-crítica*, Colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1ra. Reimpresión, 1096 pp.

VOLPI, Jorge (2000). *A pesar del oscuro silencio*, Coedición Planeta/Conaculta, Narrativa actual mexicana, España, 116 pp.

XIRAU, Ramón (2001). *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía Iberoamericanos*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Tierra firme. México, 570 pp.

_____ (1997). *Sentido de la presencia*, Fondo de Cultura Económica, Colección: Tezontle, México, 1ra. Reimpresión, 134 pp.

WESTHEIM, Paul (1981). *El pensamiento artístico moderno y otros ensayos*, No. 295, SepSetentas/Diana, México, 197 pp.