CLARIDAD Y COMPLEJIDAD EN
MUERTE SIN FIN DE JOSE GOROSTIZA

POR

BEATRIZ GARZA CUARON
El Colegio de México

En la actualidad, la bibliografía sobre *Muerte sin fin* de José Gorostiza (1901-1973), es ya muy considerable y abundante. Por esta sola obra se ha equiparado a Gorostiza con los grandes poetas de nuestro tiempo. Gran inteligencia, fina sensibilidad, “de un rigor sólo comparable al de [Jorge] Guillén y, ¿por qué no decirlo?, al del propio Valéry, de una imaginación rica y audaz” fueron expresiones que usó Octavio Barreda para definir este poema¹. Octavio Paz añadió a estas

¹ Barreda, 1939, p. 16. Barreda también lo asocia con Eliot. De acuerdo con las justas observaciones de Juan Gelpí, la influencia de Valéry es muy distinta en cada uno de los escritores del grupo “Contemporáneos”. Dice Gelpí: “No hay en los Contemporáneos ejemplo más cabal de la diversidad de reacciones que provocó Valéry en México: Cuesta lo respeta y se convierte en epígono suyo, Ortiz de Montellano, en cambio, raya en el insulto. José Gorostiza, a su vez, se acerca a los postulados teóricos de Valéry. Lo hace primeramente de manera indirecta: en ensayos, reseñas y entrevistas durante la década de los treinta. En esos textos Gorostiza se interesa por uno de los problemas con que debe lidiar tanto el escritor como el estudioso de las letras hispanoamericanas: el problema de la influencia, o mejor aún, la dependencia literaria hispanoamericana. Gorostiza es consciente de que la independencia política no supone la independencia cultural o literaria: «...el proceso que he intentado describir y que empezó a últimas fechas, sino desde la Conquista —proceso de separación entre intelectual y pueblo— ha dado origen a que todavía ... a 120 años de la independencia política, la inteligencia bizca de México tenga un ojo en la tradición española y el otro en la francesa, y trate de caber un poco idealmente en ellas, en lugar de esforzarse por ir haciendo, ya que no la hay, una tradición mexicana». [Cf. Gorostiza 1969, “Hacia una literatura mediocre”, p. 164]. Conviene destacar el tono agresivo que informa el ensayo ya que no difiere de la práctica literaria que lleva a cabo Gorostiza a manera de resistencia en su poema extenso de 1939. La mirada desorbitada que funciona como indicio y fragmento privilegiado de la máscara poética volverá a figurar en *Muerte sin fin* para corroer, agredir y burlarse del “testismo” de Paul Valéry. Como se ve, media un abismo entre el escritor que, como Cuesta, alega que México es un país de cultura francesa y el Gorostiza de los treinta, a quien le interesa hacer una burla de la dependencia literaria mexicana”. Cf. Gelpí 1983, pp. 68-69.

asociaciones la poesía de William Blake y comparó la obra de Gorostiza con la de otros poetas contemporáneos, como Vallejo, Borges y Neruda, "para quienes el hecho más importante es que «el tiempo pasa»— y nosotros con él"². Pero más que por una mera coincidencia temática, Paz hacía la comparación por el valor de la obra y, aun desde esa valoración, la consideró como una joya: "*Muerte sin fin* es el reloj de cristal de roca de la poesía hispanoamericana: aislado y esbelto, cuenta el tiempo sin fin"³.

Desde su publicación, en 1939, *Muerte sin fin* fue bien acogido por la crítica. El mismo Octavio Barreda, que hace una de las primeras reseñas del poema, siente que en México había una "crisis grave de formas y temas. Nerudismo o lorquismo, como únicas alternativas, o, a lo sumo, un descolorido salinismo o intrascendente eliotismo"⁴. En el poema de Gorostiza, en cambio, Barreda percibe una vuelta a "una tradición superada a sí misma, como toda tradición legítima y clásica"⁵. Jorge Cuesta, uno de los más agudos, penetrantes y rigurosos compañeros de Gorostiza en el "grupo sin grupo", como llamó Villaurrutia a los Contemporáneos, recibe también *Muerte sin fin* como un acontecimiento feliz, pero poco frecuente debido al deslumbramiento inesperado e intenso que produce la renovación literaria que encierra el poema. Dice Cuesta:

El desconcierto a que esta poesía arroja al lector, es un deslumbramiento del alma: tan necesaria y tan inesperada le es al mismo tiempo [...]. Esta poesía no se da en la superficie exterior del alma [...] Tal parece que todavía está operando la magia clandestina de la creación [...]. «No cabe duda: es un verdadero monstruo»⁶.

Podremos comprender mejor el entusiasmo y la certera valoración de esta reseña, si recordamos, como hace notar Juan Gelpí, que Jorge Cuesta fue el único lector que tuvo la obra antes de su publicación y, por lo tanto, muy probablemente, su único crítico y su único juez⁷. Con explicable acierto, Jorge Cuesta hace resaltar, más que la profundidad y la complejidad de su temática, la fuerza y la pureza de su lenguaje poético, preciso y renovador. Para Cuesta, *Muerte sin fin* es una

² Paz, 1957, p. 31.

³ Paz, 1957, p. 31. Por la extremada elaboración del poema, Frank Dauster lo compara con el *Primero sueño* de Sor Juana, de quien Gorostiza tomó prestada la imagen del agua y el vaso; por la expresión de la angustia desesperada de la inteligencia, con el *Cementerio marino* de Valéry y con la obra de T. S. Eliot, cf. Dauster 1963, p. 43.

⁴ Barreda, 1939, p. 16.

⁵ Barreda, 1939, p. 16.

⁶ Cuesta, 1939, pp. 6-8.

⁷ Gelpí, 1983, p. 195.

alegoría, pero lo novedoso de su lenguaje alegórico consiste en que las alegorías de Gorostiza no son como las de la poesía de Dante y de otros poetas, que dan claridad visual, óptica, a las imágenes poéticas. Sus alegorías, en vez de pintar para volver más claro el objeto, se proponen casi lo contrario: presentar el término de la alegoría, lo pintado, como misterioso e inmaterial. La alegoría del tortuoso amor del vaso y el agua, por ejemplo, no tiene como objetivo presentar el encuentro de la sustancia con una cierta forma, sino expresar el misterio que supone la disolución de la forma en el momento de materializarse. En resumen, *Muerte sin fin* fue tomada por sus contemporáneos y por los exigentes “Contemporáneos” como una certera innovación del lenguaje y de las formas poéticas.

La crítica posterior, sin embargo, no se ocupó tanto de explicar en que consistió esa renovación del lenguaje poético, como de glosar, parafrasear, interpretar las alegorías, las imágenes y, en general, de ir, verso a verso, intentando “traducir” la trama del poema. Parecía que la exégesis era el único análisis posible. Dada la complejidad del poema, es comprensible que fuera fundamental entender primero, racionalmente, cada uno de los asuntos de que trata el poema, para más tarde preguntarse sobre qué bases se eleva su construcción. Así surgieron las exégesis hechas por Andrew P. Debicki (1962), Frank Dauster (1963) y Mordecai S. Rubín (1966), entre las más destacadas y útiles.

Además de las glosas o de las “lecturas” que se han hecho del poema, se ha escrito también mucho sobre el carácter filosófico y sobre el carácter religioso del poema⁸. Para Octavio Paz, por ejemplo, la poesía de Gorostiza se mueve entre los polos que encarnan los presocráticos, Heráclito —el fluir constante— y Parménides —el mundo inmóvil⁹. Salvador Elizondo agrega además otra figura que rige la forma que tiene la estructura temporal en el poema: “la flecha de Zenón, signo de esa apocatástasis que en todos los momentos [...] hace patente su origen y su fin que son la misma cosa”¹⁰. Para Emma Godoy, “José Gorostiza, ob-

⁸ Las referencias religiosas que son evidentes en *Muerte sin fin*, destacadas por gran parte de la crítica, son, sobre todo, aquellas que recuerdan el *Génesis* y el *Apocalipsis*, y que forman parte, no sólo de la temática, sino cuya influencia está incorporada a la construcción misma del poema. *Muerte sin fin* está dividido en dos grandes partes. La primera, que es donde se explica que la unión de la forma y la sustancia constituye el dilema de la existencia, se construye, como veremos, a través de un discurso progresivo que alude a la creación del mundo, y por lo tanto, al *Génesis*. La segunda parte, que expresa la destrucción y el fracaso de la unión forma-sustancia, se construye por medio de un discurso regresivo que, también veremos, hace recordar el *Apocalipsis*. Por otra parte, la alusión a la *Biblia* es tan clara, que expresamente Gorostiza pone como epígrafe del poema tres citas del libro de los *Proverbios* del capítulo sobre la sabiduría.

⁹ Paz, 1957, p. 29.

¹⁰ Elizondo, 1973, p. 40.

sesionado por la filosofía de Hegel, se conduce de la infinita soledad de Dios"¹¹. Manuel Mejía y Valera lleva la búsqueda de influencias filosóficas a una situación extrema. Encuentra en *Muerte sin fin* una coincidencia con "el eterno retorno nietzscheano"¹², con "el sentimiento del ritmo cósmico" de Klages, ve "patente la influencia de Fichte, de Bergson, de Dilthey y de Husserl"¹³; observa influencias de filósofos tan dispares como Aristóteles, Brentano, Spengler, y coincidencias con Ortega y Gasset y con Heidegger¹⁴.

Aunque interesante, no parece demasiado iluminador buscar raíces de este tipo en una obra de arte que, como ésta, si bien es profundamente filosófica, de hecho trasciende o se distingue claramente de los estudios de la filosofía tradicional. En el poema no estamos tratando con un análisis racional de lo que es la existencia, sino con una fuente viva de sensaciones, de ideas y de intuiciones. Desde luego que la obra está inscrita en el pensamiento occidental, pero sólo podemos entenderla como obra de creación poética, sabia y profunda. Así la concebía el propio Gorostiza, para quien la poesía y la comprensión de la existencia eran una misma cosa: "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"¹⁵.

Aunque casi todos los críticos coinciden en señalar, junto con la compleja profundidad temática del poema, su gran alcance estético, pocos son los que han incursionado en el análisis de su estilo. Una excepción es Elsa Dehennin que ha trabajado las figuras retóricas de la poesía de Gorostiza. Su aportación es muy significativa, puesto que ha buscado y ha analizado toda clase de paradojas, antítesis, oximorones, contradicciones etc., pero ha atendido más a las figuras retóricas en sí mismas, que a la construcción de la totalidad de cada poema¹⁶. Hace falta, pues, que la crítica atienda también en detalle al estilo del poema, entendido no como una serie de fragmentos, sino como una enorme y sólida construcción armónica, en la que cada parte, cada verso y cada imagen tienen una razón de ser en la integración que le da forma y estructura a esa totalidad.

Esta vez me gustaría ocuparme de dos aspectos que me parecen mutuamente relacionados. Por una parte, quiero atender al ritmo del poema, o cuando menos,

¹¹ Godoy, 1973, p. 34.

¹² Mejía, 1982, p. 104.

¹³ Mejía, 1982, pp. 104-105.

¹⁴ Mejía, 1982, p. 109.

¹⁵ Cf. "Notas sobre poesía" (de 1958) en la edición que antecede a la *Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp. 10-11, que en adelante cito como Gorostiza 1958.

¹⁶ Véase Dehennin, 1973.

a ciertos ritmos. Me parece importante relacionar esos ritmos con el contenido general del poema. Se ha hablado mucho de la musicalidad de otros poemas de Gorostiza, en especial, la de *Canciones para cantar en las barcas*, que es muy obvia, y para las que, incluso se ha escrito música, y hoy forman parte del repertorio musical culto de México¹⁷. En ellas, la rima y la estructura estrófica regular ayudan a la musicalidad, además de la simetría, la repetición, la aliteración y otros factores estilísticos. Sin embargo, sobre la musicalidad de *Muerte sin fin* se ha dicho muy poco, a pesar de que Gorostiza siempre insistió en la íntima relación que hay entre poesía y música. En sus “Notas sobre poesía”, dice Gorostiza:

Si la poesía no fuese un arte *sui generis* y hubiese necesidad de establecer su parentesco respecto de otras disciplinas, yo me atrevería a decir aún (en estos tiempos) que la poesía es música, y de un modo más preciso, canto¹⁸

y, más adelante, concluye, “la afinidad entre poesía y canto es una afinidad congenita [...] Así como Venus nace de la espuma, la poesía nace de la voz¹⁹.”

El otro punto que pretendo tratar, está íntimamente relacionado con la musicalidad y con el ritmo. Se trata de la construcción misma de la poesía, asunto que a nuestro poeta le preocupaba intensamente. En la pequeña, pero densa y rica teoría poética, antes citada, Gorostiza le dedica a este tema un apartado en el que afirma que “la poesía y la arquitectura, al igual que la poesía y el canto, se amamantaron en los mismos pechos”²⁰. Se lamenta ahí de que ya casi no se escriban poemas largos, de gran alcance. Escribe: “el caso de la construcción en grande, como en los vastos poemas de otros tiempos, no se plantea ya. Quiero decir, no puedo callar, que lo siento como una enorme pérdida para la poesía”²¹. Para él, la palabra *poema*, dice, “implica la organización inteligente de la materia poética”²². Nada le parecía más desagradable que lo que el público llama “un libro de versos”, es decir, una recopilación de poesía sin una unidad de construcción y sin ninguna

¹⁷ El compositor José Rolón escribió la música para acompañar las *Canciones para cantar en las barcas* (para “¿Quién me compra una naranja para mi consolación?” y para los *Dibujos sobre un Puerto*: “El alba, La tarde, Nocturno, Elegía, Cantarcillo, El faro y Oración”). Según dice Ernesto Flores, las charlas que tuvo José Rolón con Gorostiza “afianzaron la comprensión de cada línea poética, fijaron en su imaginación el peso de cada sílaba llevada al plano musical”, cf. Flores 1964, p. 2.

¹⁸ Gorostiza, 1958, p. 13.

¹⁹ Gorostiza, 1958, pp. 15-16.

²⁰ Gorostiza, 1958, p. 18.

²¹ Gorostiza, 1958, p. 19.

²² Gorostiza, 1958, p. 19.

integración interna. “La suma de treinta momentos musicales —insistía— no hará nunca el total de una sinfonía”²³. Se puede decir que Gorostiza llegó a estar obsesionado por la necesidad de que toda poesía tuviera una organización interior, inteligente y armónica. Si analizamos su obra, salta a la vista que esta preocupación se resuelve en *Muerte sin fin*, donde la estructuración interna y la armonía de la construcción alcanzan su expresión más elevada, aunque esta inquietud también se vislumbra ya en *Canciones para cantar en las barcas*, donde los poemas guardan un cierto tono. Pero donde esto destaca más es en partes *Del poema frustado*, especialmente en “Preludio” y en los cuatro sonetos que aparecen unidos en la edición del Fondo, bajo el título de “Presencia y fuga”²⁴.

¿Cuál es entonces la arquitectura del gran poema de Gorostiza y en que consiste su musicalidad?

Uno de los primeros aspectos que se observan al analizar su estructura es la existencia de una organización, tanto formal como temática, muy simétrica entre las dos grandes partes del poema. Formalmente, cada parte, compuesta cada una de cuatro cantos, termina en una quinta sección integrada por una canción rimada, que indica un clímax. Estas canciones son radicalmente diferentes por la prosodia y por el tono del resto del poema, que está hecho en versos sin rima, libres, con predominio absoluto de los endecasílabos, de tono muy solemne, como veremos. Las dos canciones finales de cada parte marcan, con una brusca diferencia formal, el clímax temático.

En la primera parte se construye, a través de un discurso progresivo, todo el dilema de la existencia del hombre, de la inteligencia y de Dios, como creador de todas las formas del universo. Primero se plantea la existencia del hombre, luego la de Dios como una forma que puede darle sentido a lo etéreo de la sustancia y del tiempo, después el papel mecánico e infantil que desempeña Dios como creador del universo y, finalmente, el dudoso valor de la inteligencia. Termina la primera parte con una canción que expresa entusiasmo por las formas, pero también cierto desencanto al no encontrar en la unión forma-sustancia una solución estable:

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

²³ Gorostiza, 1958, p.20.

²⁴ Por cierto, Gorostiza se refiere al soneto como la forma que da “la ocasión de construir de veras, conforme a un modelo feliz”, Gorostiza, 1958, p. 19.

El desencanto se expresa más sensiblemente en el estribillo:

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

En la segunda parte, se va construyendo la negación del dilema, a través de un discurso regresivo en el que sistemáticamente se van destruyendo todas las conclusiones a que se ha llegado en la primera parte: el amor de la sustancia por la forma es diabólico; el desecho de la forma por tener una sustancia es sólo narcisismo; lo que se forma, muere; la creación fracasa, y se organiza un caos hacia la muerte. Termina esta parte también con una canción que es un triste lamento desesperanzado:

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

Ambas canciones incorporan abruptamente en el poema un tono vivaz y rápido que nos traslada, por medio de la estructura estrófica y de la rima, del drama de la vida que conlleva en sí misma la muerte, a una poesía alegre de tipo popular²⁵. Ante la impotencia que implica darse cuenta de que la vida y la muerte son la misma cosa, Gorostiza introduce una canción y un juego en el que se adopta la burla como defensa: la quinta parte es una seguidilla con estribillo, y la décima, un romance octosilábico, que imita la forma de un juego infantil²⁶. Las canciones resaltan, además, porque su estructura gramatical es relativamente simple y contrasta muy bruscamente con la complejidad sintáctica que veremos en el resto del poema.

Puesto que se ha trabajado mucho la temática que, paso a paso, va siguiendo el poema, no entraremos aquí en ningún detalle del contenido que tenga que ver con su secuencia lineal. En cambio, nos concentraremos, por un lado, en las grandes relaciones temáticas que van entrelazando las dos partes creadoras de un denso, pero nítido tejido y, por otro, en cómo la estructura gramatical contribuye en gran

²⁵ Sin embargo, no hay que olvidar que esta poesía que recuerda el folklore, es también una poesía de tradición culta que intencionalmente quiere aludir a lo popular.

²⁶ El tono de estas canciones ha sido identificado por cierta crítica con la burla hacia la muerte, que se dice que es característica del mexicano.

medida a construir el ambiente de solemnidad y de trascendencia que requieren los significados parciales y el significado total del poema, así como también, el ambiente festivo, ágil y burlón con que rompen la solemnidad las dos canciones climáticas.

En los temas de las cinco primeras secciones con respecto a las cinco últimas, existen relaciones de oposición que se pueden reducir, por ahora, a lo positivo frente a lo negativo. Esto quiere decir que la primera serie —donde se plantea la esperanza hacia la vida— se relaciona paralelamente con la segunda —donde se empieza a producir la muerte de todo lo creado y a construir “el escenario de la nada”.

Veamos como se da este paralelismo entre los cantos del poema. El primero, por ejemplo, presenta la sustancia (el agua) que amorosamente busca una forma (el vaso) que, al recibir al agua, “se enciende /como un seno habitado por la dicha”; la unión de sustancia y forma es “esa libertad enardecida/ que se agobia de cándidas prisiones”. En su canto paralelo, el sexto, la dicha de la unión se convierte en “un infierno alucinante”, porque en el momento mismo en que se consuma el amor que raya en idolatría entre sustancia y forma, este “enlace diabólico/ que encadena el amor a su pecado”, sólo produce “una máscara de espejos”, que dura únicamente “el tiempo de una muerte”.

En el canto 2, la forma y el vaso llegan a identificarse con Dios. Pero en su paralelo, el canto 7, la forma resulta ser sólo el espejo de sí misma: su deseo de colmarse con una sustancia es sólo el narcisismo de un “espejo ególatra/ que se absorbe a sí mismo contemplándose”.

El canto 3, que habla de la creación del universo, como producto de un juego irresponsable de Dios, tiene su paralelo, no en el canto 8, sino en el 9, el más extenso, que es la descreación, en el que la destrucción que causa la existencia se empieza a observar por las formas más elevadas del ser, la belleza y la poesía, para ir, poco a poco, expresando cómo se desintegran, y mueren y se absorben todos los seres, unos a otros, hasta llegar a los minerales inanimados. La razón de la inversión se explica porque el caos (el final de la existencia), debe ir justo antes de la canción climática final.

Este paralelismo se sostiene porque los cantos 4 y 8, a su vez, también son paralelos. El tema del canto 4 es la inteligencia, calificada como estéril, que busca desesperadamente explicar la existencia, “inteligencia, soledad en llamas/ que todo lo concibe sin crearlo”. En su paralelo, el canto 8, la posibilidad de la existencia, pensada por la inteligencia, es un puro sueño que lleva a la muerte: “¡Ilusión, nada más, gentil narcótico/ que puebla de fantasmas los sentidos!”. El sueño de ser de la inteligencia es solamente el deleite de morir: “la forma da en el gozo de la llaga/ y el oscuro deleite del colapso”. También hemos visto ya

paralelismos entre las secciones 5 y 10, en las cancioncillas. Temáticamente, en la quinta, se habla de la búsqueda de la forma, y en la décima, de la muerte a la que condujo la unión de la forma y la sustancia.

Existe, además, otro tipo de paralelismo entre los cantos, de carácter más formal, que armoniza con el paralelismo significativo que hemos esbozado. Ya lo hemos visto también en el caso de las secciones quinta y décima, en que ambas se relacionan a través de las canciones ligeras, que recuerdan la poesía de tipo popular, y que contrastan drásticamente con el resto del poema. Se trata de la semejanza en la estructura de la forma de los versos e incluso en el paralelismo de la longitud de cada canto. Por ejemplo, los cantos 3 y 9 resultan también simétricos, no sólo por sus relaciones de significado, sino porque son los más largos del poema. El 3 se compone a su vez de tres subsecciones, y el 9 de siete. En ellos hay una reiteración formal del ligamiento temático que existe en las secuencias significativas. Es decir, la argumentación que va construyendo Gorostiza para llegar, ya sea al trance amoroso y trágico de la sustancia y la forma, ya a la progresiva destrucción que encadena la vida a través de la muerte continua de unos seres tras otros, está ligada, no sólo temáticamente, sino también —y de manera muy clara y sólida—, sintácticamente. Esto es especialmente evidente en estos cantos 3 y 9, que tienen como tema la creación y la descreación, donde el ritmo y la repetición de las secuencias, tanto de un tema como del otro, reflejan un sentido automático, incontrolable e infinito. En el canto 3, por ejemplo, leemos, respecto del Dios creador:

Pero el ritmo es su norma [...]
 así, aun de su cansancio, extrae [...]
 largas cintas de cintas de sorpresas [...]
 siente que su fatiga se fatiga,
 se erige a descansar de su descanso
 y sueña que su sueño se repite,
 irresponsable, eterno,
 muerte sin fin de una obstinada muerte ...

El reflejo sintáctico de esta sensación de infinitud y de repetición de la vida y de la muerte se da en el mismo canto 3, también por medio de oraciones adversativas, que no le dejan al lector el respiro del punto y aparte, sino que los *pero* o los *mas* iniciales lo obligan a seguir relacionando, una tras otra, las secuencias: “Pero en las zonas ínfimas del ojo”, “Mas en la médula de esta alegría”, “Pero aún más —porque en su cielo impío”, “Pero aún más —porque inmune a la mácula”, “Mas nada ocurre, no, sólo este sueño”, “Pero el ritmo es su norma”. Hay que aclarar que este es un procedimiento recurrente de Gorostiza en todo el poema; es

decir, que o bien comienza series de versos con oraciones adversativas, introducidas por *mas*, por *pero* o por *no obstante* para encabezar varios de los cantos o si no, como en el caso citado del canto 3, su uso esta muy reiterado dentro de las varias partes internas de las subsecciones.

En el canto 9, paralelo del 3, se presenta también la reiteración significativa que quiere expresar la descreación y el transcurrir hacia la muerte del caos organizado, mecánico, automático, agobiador e infinito:

cuando los seres todos se repliegan [...]
 se abrasan consumidos por su muerte [...]
 cuando los peces todos
 deshacen su camino hacia las algas [...]
 cuando todo —por fin— lo que anda o rept a [...]
 cuando la forma en sí, la forma pura,
 se entrega a la delicia de su muerte [...]
 si, paso a paso, muerte a muerte, locos,
 se acogen a sus tumbidas matrices,
 mientras unos a otros se devoran
 al animal, la planta
 a la planta, la piedra
 a la piedra, el fuego
 al fuego, el mar
 al mar, la nube.

Sintácticamente, en estos ejemplos es muy obvia la reiteración agobiadora para significar, con recursos gramaticales, la infinitud insistente de la muerte. Con claridad podemos ver tres procedimientos sintácticos: la repetición de las oraciones subordinadas temporales introducidas por *cuando*, el uso repetido del mismo tipo de esquemas oracionales (series de subordinadas de distinto tipo y escasez de oraciones principales) y, como último recurso para enfatizar la abrumadora serie de destrucción, está la imitación de otro juego de niños que utiliza largas secuencias de sustantivos sin nexos²⁷. Por otra parte, el canto 9 cuyo paralelo es el 3, introduce, cada una de sus partes (siete), excepto la primera, con un mismo tipo de oración, introducida, en este caso, por la palabra *porque*, que también obliga al lector a relacionar inmediatamente una secuencia con la otra y con la siguiente, sin descanso, en una progresión sucesiva. Solo el primer verso del canto 9 es distinto

²⁷ Este es un juego lingüístico para ejercitar la memoria, en el que se van construyendo, dentro de una misma oración, series generalmente en el lado del sujeto (el más difícil de expandir), que podrían no terminar nunca, y que pretenden probar cual de los jugadores tiene mejor memoria.

gramaticalmente del resto de los versos iniciadores de partes. Éste repite literalmente el verso número 29 del primer canto: “En la red de cristal que la estrangula”. Esta repetición permite aventurar que Gorostiza, en el final del poema, alude a su principio, para empezar a cerrar el ciclo, ya sea para hacer referencia al ciclo de la vida o al movimiento cíclico del universo. El resto de las subsecciones, que son seis (este canto de la descreación y el caos es el más largo), están reiteradamente encabezadas por oraciones subordinadas causales introducidas por la conjunción *porque*: “Porque en el lento instante del quebranto”, “Porque el tambor rotundo”, “Porque el hombre descubre en sus silencios”, “Porque los bellos seres que transitan”, “Porque desde el anciano roble heróico”, “Porque raro metal o piedra rara”. El hecho de que Gorostiza elija ahora oraciones subordinadas causales, en vez de las adversativas que venía usando, se debe, tal vez, a que en este canto apocalíptico se quiere explicar en todos los niveles posibles de significación que la vida es la causa de la muerte.

Otras relaciones de la estructura del poema que son interesantes de señalar son las relaciones ya no paralelas sino sucesivas de enlace entre los cantos. No las trataré aquí, porque las he descrito ya en detalle en otro artículo²⁸. Simplemente cito de ahí el procedimiento más general para el enlace de partes contiguas: “Aunque cada sección es un ciclo bastante completo en sí mismo, es también un eslabón de una cadena unido a otro eslabón. Hay en la mayoría de los casos una especie de introducción, el desarrollo del concepto principal y el esbozo de otro que se convierte en principal en la siguiente sección. Es decir, el final de una sección es el principio de otra. Muchas veces se repite literalmente, en cada sección, un verso de la anterior. Estas repeticiones constantes [...] también dejan ver el orden cíclico del universo”²⁹.

Pasemos ahora a examinar uno de los ritmos más recurrentes del poema. Entre las estructuras sintácticas más repetidas a lo largo de todos los cantos, excepto en las cancioncillas quinta y décima, está el siguiente tipo de estructura de frase nominal:

adjetivo + sustantivo + *de* + sustantivo

Esta estructura suele tener algunas variantes, por ejemplo, el adjetivo pospuesto al sustantivo (menos frecuente), o puede tener dos adjetivos, uno antepuesto y el otro pospuesto al segundo sustantivo, o el núcleo sustantivo puede no tener adjetivo y, en cambio, el segundo sustantivo puede llevar un adjetivo

²⁸ Garza Cuarón, 1977, pp. 92-94.

²⁹ Garza Cuarón, 1977, pp. 92-93.

antepuesto o pospuesto, o también puede haber un adjetivo antepuesto a cada sustantivo. Es decir, estas variantes tienen las siguientes formas:

sustantivo + adjetivo + *de* + sustantivo
 adjetivo + sustantivo + *de* + sustantivo + adjetivo
 sustantivo + *de* + adjetivo + sustantivo
 sustantivo + *de* + sustantivo + adjetivo
 adjetivo + *de* + sustantivo + adjetivo + sustantivo

Como es sabido, en español la anteposición del adjetivo no es lo más frecuente; esto quiere decir, que la anteposición llama la atención. Tampoco es muy frecuente, aunque sea perfectamente normal, encontrar en un solo texto una cantidad tan grande de sustantivos calificados por adjetivos, seguidos de una frase adnominal (*de* + sustantivo). Los ejemplos se repiten en los ocho cantos solemnes:

coagulado azul de lontananza,
 circundante amor de la criatura,
 lentas ondas de estatura,
 brusco andar de la criatura,
 riente claridad del alma,
 prometido fruto de mañana,
 desbandada pólvora de plumas,
 ilustre hallazgo de ironía,
 hermético sistema de eslabones,
 tardo tiempo de crepúsculo,
 perpetuo instante del quebranto,
 acre silencio de sus fuentes.

Entre las variantes de la misma estructura que hemos descrito, están los siguientes ejemplos:

delicia intacta de su peso,
 zonas ínfimas del ojo,
 negro sabor de tierra amarga,
 helada emanación de rosas pétreas,
 arena de arrugados pechos,
 cumbre de un tiempo paralítico,
 desplome de ángeles caídos,
 poema de diáfanas espigas,
 sola prisa de acosada espuma.

Esta estructura, junto con el predominio de endecasílabos y el uso muy frecuente de palabras esdrújulas, contribuyen juntos a darle al poema ese tono de solemnidad rítmica que resulta sonoramente tan interesante.

He dejado para el final, con objeto de destacarlo, otro factor estilístico que me parece muy significativo dentro de la estructura poética de *Muerte sin fin* y que constituye, a mi modo de ver, una de sus características definitorias. De todos los rasgos sintácticos del poema, el que me ha parecido más importante es que Gorostiza construya partes de su poema basado casi exclusivamente en una subordinación muy compleja de oraciones. En algunas secciones, incluso resulta muy difícil encontrar la oración principal: transcurren párrafos larguísima antes de localizarla. Sin embargo, la escasez de oraciones principales no es un rasgo obvio. Difícilmente se perciben estas audacias sintácticas entre tantas oraciones subordinadas de muy variado tipo (adjetivas, causales, adversativas, completivas de objeto directo, y de sujeto, adverbiales de diversas clases, etc.) que describen con gran brillantez multitud de imágenes. Esta subordinación excesiva aparece como un remolino que nos arrastra hacia lo que cada una de estas imágenes está describiendo: escenas, episodios y aspectos múltiples y variados de la paradoja de la vida que acarrea la muerte, cuando se une forma y sustancia.

¡Con razón para los críticos ha sido una labor tan ardua explicar el poema! Con razón Octavio Paz sabiamente dijo que “la «dificultad» de *Muerte sin fin* reside en su claridad”³⁰, y que sin esa dificultad el poema no existiría. Sí, pero hay que aclarar que esa dificultad empieza por la sintaxis. Por eso cuesta trabajo seguir la argumentación del poema. Es natural que debido al predominio de estructuras sintácticas oracionales, muy complejas y extremadamente largas, se nos dificulte la posibilidad natural y lógica de comprender. Paradójicamente, es cierto también que *Muerte sin fin* tiene al mismo tiempo una gran claridad. Pero se trata, sobre todo, de la claridad de sus imágenes que continuada y encadenadamente vamos entendiendo y que nos van deslumbrando por su precisión y por su belleza. Estas imágenes, solas, se pueden expresar a través de frases y múltiples tipos de oraciones subordinadas o coordinadas. Lo que no se puede expresar de esa manera, dada la escasez de oraciones principales, es la argumentación lógica de todo razonamiento. Gorostiza esconde detrás de la dificultad sintáctica la parte racional de sus argumentos; así, por ejemplo, podemos encontrar con facilidad el sujeto, pero no el predicado, o viceversa. Intencionalmente, desde luego, Gorostiza proporciona series enteras de frases u oraciones subordinadas que expresan toda clase de sensaciones, imágenes, intuiciones, angustias, etc., que parecen estar aisladas del núcleo de la oración principal. Es decir, se recurre a periodos

³⁰ Paz, 1957, p. 29.

oracionales larguísimos que mantienen una relación muy lejana entre sujetos y predicados, relación tan distanciada que llega a ser oscura. También podríamos decir que en todo el poema hay como un festín de imágenes muy variadas, y, en cambio, como contraste, la argumentación sólo se suelta a cuenta gotas.

Voy a mencionar un solo caso de esto, el más extremo de todo el poema. En el canto 9, el más largo, únicamente encuentro veinte oraciones principales en aproximadamente doscientos versos. Podemos observar, también, que la dificultad sintáctica es mayor hacia el final del poema que hacia el principio. En el primer canto, por ejemplo, encuentro en aproximadamente cuarenta versos, diez oraciones principales, cifra muy razonable que permite una comprensión normal del argumento.

No me parece que Gorostiza, a diferencia de otros poetas muy complejos como Góngora, muestre una especial dificultad metafórica, puesto que la gran mayoría de sus imágenes son claras. En cambio, la complejidad del mexicano —me atrevo a reiterarlo— es sobre todo sintáctica, y poco tiene que ver con los llamados tropos literarios. Creo, en resumen, que la mayor dificultad de Gorostiza no radica en su temática —de la que todos hemos hablado— ni, tampoco, en sus procedimientos retóricos, en sus tropos (metáforas, paradojas, contradicciones, antítesis, etc.) sino, casi exclusivamente, en la prioridad tan alta que le da a la subordinación y a la coordinación, lo cual produce una extrema complejidad sintáctica.

La claridad de *Muerte sin fin* se manifiesta, pues, sobre todo, en sus imágenes. El poema entero es como una catarata de imágenes felices, lúcidas, brillantes y precisas. Su dificultad mayor radica, en síntesis, en la complejidad de su sintaxis y de las relaciones internas de significado a través de las cuales Gorostiza construye y expresa las grandes tensiones y paradojas de la existencia.

APENDICE BIBLIOGRAFICO Y ABREVIATURAS*

POESIA DE JOSE GOROSTIZA

Canciones para cantar en las barcas, Edit. Cultura, México, 1925.

Canciones para cantar en las barcas, *El Universal Ilustrado*, núm. 464, 1º de abril de 1926, p. 4.

"Dibujos sobre un puerto", *Antena*, México, 1924, núm. 2, 6-7.

"Declaración de Bogotá", *Estaciones*, México, 1958, núm. 12, 179-380.

Muerte sin fin, R. Locra y Chávez-Edit. Cultura, México, 1939.

"Muerte sin fin y otros poemas", en *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, Séneca, México, 1941, pp. 805-841.

Muerte sin fin, ilustr. de Ricardo Martínez. Comentarios de Octavio Paz, 2ª ed., Imprenta Universitaria, México, 1952.

Muerte sin fin, en *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*, sel. y pról. de Jaime Labastida, Instituto Politécnico Nacional, México, 1969, pp. 277-306.

Muerte sin fin, en *Homenaje nacional a Los Contemporáneos*, sel., introd. y notas de Luis Mario Schneider, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1982, pp. 57-68.

Poemas, sel. de Alí Chumacero, en "25 años de Muerte sin fin", *Artes Letras, Ciencias*, núm. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, pp. 4-5.

Poesía, Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

* Se incluye aquí la bibliografía citada en el trabajo, las varias ediciones de la poesía de Gorostiza, la recopilación de su prosa y los estudios sobre sus obras (excluimos algunas notas periodísticas y entrevistas).

"Sonetos no coleccionados", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, Letras, Ciencias*, núm. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p. 1.

PROSA DE JOSE GOROSTIZA

Gorostiza 1958 = "Notas sobre poesía", en *Poesía de José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp. 725; publicado originalmente en *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, núm. 315, 3 de abril de 1955; reimpresso en *Estaciones*, México, 1958, núm. 9, 1-11; y en *Prosa de José Gorostiza*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969, pp. 202-218.

Gorostiza 1969 = *Prosa*, recopilación, introd., bibliografía y notas de Miguel Capistrán. Epílogo de Alfonso Reyes, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 1969.

ESTUDIOS SOBRE JOSE GOROSTIZA

Alvarado, José, "Preguntas desde José Gorostiza", en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 49-53.

Arellano, Jesús, "José Gorostiza", *Nivel*, México, 1962, núm. 45, p. 5.

Barreda 1939 = Barreda, O. G., "Inteligencia y poesía", *Letras de México*, México, 1939, núm. 11, p. 3; reproducido en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 15-17.

Blanco, José Joaquín, "Destrozando *Muerte sin fin*", en *Crónica de la poesía mexicana*, 5ª ed., Posada, México, 1987, pp. 152-156.

_____, *La crítica cultural de la generación de Contemporáneos*. [Tesis, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1977].

_____, "La obra crítica de Gorostiza", *Texto Crítico*, Xalapa, 1978, núm. 9, 37-45.

- Capistrán, Miguel, "Los Contemporáneos por sí mismos", *Revista de la Universidad de México*, México, 21 (1967), 6-13.
- Carballo, Emmanuel, "José Gorostiza", *Siempre*, México, 28 de julio de 1965, i-iv.
- , "José Gorostiza", en *Diecinueve protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, Empresas Editoriales, México, 1965, pp. 201-210.
- Castro Quintañón, Norma, "Habla José Gorostiza", *El Día*, México, 1 de diciembre de 1983, p. 3.
- Cevallos, Francisco J., "«Presencia y fuga» de José Gorostiza: lectura, praxis y hermenéutica", *Hispania*, Baltimore, 69 (1986), 837-844.
- Cuesta 1939 = Cuesta, Jorge, "Muerte sin fin de José Gorostiza", *Noticias Culturales*, México, 18 de diciembre de 1939; reproducido en *Poemas y ensayos*, t. 3, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1964, pp. 326-331; y en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 5-8.
- Dauster 1963 = Dauster, Frank, "Notas sobre Muerte sin fin", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 50 (1960), 273-288; reproducido en *Ensayo sobre poesía mexicana. Asedio a los Contemporáneos*, Ediciones de Andrea, México, 1963, pp. 30-44.
- Debicki 1962 = Debicki, Andrew P., *La poesía de José Gorostiza*, Ediciones de Andrea, México, 1962. (Col. *Stadium*, 36).
- Dehennin 1973 = Dehennin, Elsa, *Antithèse, oxymore et paradoxisme: approches rhétoriques de la poésie de José Gorostiza*, Didier, Belgium, 1973.
- Elizondo 1973 = Elizondo, Salvador, "Espacio-tiempo del poema", *Plural*, 1973, núm. 19, 40-41; reproducido en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 33-40.
- Fernández, Sergio, "José Gorostiza", en *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, SepSetentas, México, 1972, pp. 175-187.

- Feustle, Joseph A., "Juan Ramón Jiménez y la poesía mexicana", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 49 (1983), 563-570.
- Flores 1964 = Flores, Ernesto, "José Rolón y Gorostiza", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, Letras, Ciencia*, núm. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p. 2.
- Forster, Merlin H., *Los Contemporáneos 1920-1932. Perfil de un experimento vanguardista*, Ediciones de Andrea, México, 1964. (Col. *Studium*, 46).
- Garza Cuarón 1977 = Garza Cuarón, Beatriz, "Simetrías y correspondencias en *Muerte sin fin*", en B. Mora Sánchez, M. Díaz Roig, Y. Jiménez de Bacz *et al.* *Deslindes literarios*, El Colegio de México, México, 1977, pp. 83-94.
- Gelpí 1983 = Gelpí, Juan G, *El filtro de un áspero silencio: enunciación y dependencia en José Gorostiza*. [Tesis, Princeton University, 1983], University Microfilms, Ann Arbor, Michigan, 1983; publicado como *Enunciación y dependencia en José Gorostiza. Estudio de una máscara poética*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
- Godoy, Emma, "*Muerte sin fin*", en *Sombras de magia. Poesía y plástica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968, pp. 969.
- Godoy 1973 = Godoy, Emma, "De *Muerte sin fin*, sólo la vida", *Abside*, México, 37 (1973), 32-47.
- González Casanova, Henrique, "Textos y autores", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, Letras, Ciencias*, núm. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p. 3.
- Gordon, Samuel, "Sobre filosofía y estética en *Muerte sin fin*", *Anuario de Letras*, México, 13 (1975), 287-296.
- Leiva, Raúl, "La poesía de José Gorostiza", *Cuadernos Americanos*, México, 163 (1969), núm. 2, 220-237.
- _____, "Hermetismo y transparencia en la poesía de José Gorostiza", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 1964, núm. 809, pp. 1, 3.

- Loera y Chávez, Agustín, "La joven literatura mexicana: José Gorostiza", *México Moderno*, México, 1920, núm. 2, 114-116.
- López Narváez, Froylan, "José Gorostiza y la religión", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, Letras, Ciencias*, núm. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p. 2.
- Martínez Peñaloza, Porfirio, "La poesía de José Gorostiza", *Cuadernos de Bellas Artes*, México, 1964, núm. 12, 17-25; reproducido en *Nivel*, México, 1969, núm. 73, pp. 5, 8.
- Mejía 1982 = Mejía Valera, Manuel, "Acerca de la elaboración teórica de la poesía. (*Muerte sin fin*)", *Cuadernos Americanos*, México, 243 (1982), núm. 4, 103-113.
- Méndez Clark, Ronald, "José Gorostiza: lectura de «Preludio»", *Texto Crítico*, Xalapa, 1978, núm. 9, 46-57.
- Montemayor, Carlos, *Tres contemporáneos. (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1981.
- Morgenstern, Douglas, "Death and Time in Three Poems by Jorge Carrera Andrade, Jaime Torres Bodet and José Gorostiza", *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, 23 (1976), 63-75.
- Nandino, Elías, "José Gorostiza", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, Letras, Ciencias*, núm. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p. 3.
- Novo, Salvador, "Gorostiza y la inmortalidad", en "25 años de *Muerte sin fin*", *Artes, Letras, Ciencias*, núm. 137, suplemento de *Ovaciones*, México, 9 de agosto de 1964, p. 3.
- Ortega, Febronio, "Gorostiza y la situación de las letras nacionales", *Revista de Revistas*, México, 22 (1932), 7-8.
- Pacheco, José Emilio, "Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*", *Diálogos*, México, 1965, núm. 1, 33-34.

- Paz 1957 = Paz, Octavio, "*Muerte sin fin*", en *Las peras del olmo*, Imprenta Universitaria, México, 1957, pp. 105-114; reproducido en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 27-31.
- Quintero Alvarez, Alberto, "*Muerte sin fin* de José Gorostiza", *Taller*, México, 1939, núm. 7, 44-46.
- Ramírez, Edelmira, "*Muerte sin fin* o el sueño de la vida", *Los Empeños*, México, 1981, núm. 1, 111-126.
- Reyes, Alfonso, "Contestación al discurso", *Memorias de la Academia Mexicana*, t. 14, Jus, México, 1956, 184-190; reproducido en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 19-24.
- Reyes, Alfonso, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia *et al.*, *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974. (Col. *Testimonios del Fondo*, 6).
- Reyes Nevares, Salvador, "La poesía de José Gorostiza", *Cuadernos de Bellas Artes*, México, 1963, núm. 8, 17-33.
- Rubín 1966 = Rubín, Mordecai S., *Una poética moderna ("Muerte sin fin" de Gorostiza)*. *Análisis y comentario*, pról. de Eugenio Florit, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1966.
- _____, "Ecos de Valéry en Gorostiza. (*Muerte sin fin*)", *Cuadernos Americanos*, México, 145 (1966), núm. 2, 205-217.
- Sánchez, Luis Alberto, "José Gorostiza", *Escritores representativos de América. Tercera serie*, Gredos, Madrid, 1976, t. 2, pp. 112-121.
- Sheridan, Guillermo, *Los Contemporáneos ayer*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- Schneider, Luis Mario, "Los primeros poemas de José Gorostiza", *Nivel*, México, 1973, núm. 124, 6-10.
- Teleli, Beatriz, y Dwayne E. Carpenter, "El tema de la muerte en la poesía de Gorostiza y Villaurrutia", *Cuadernos Americanos*, México, 221 (1978), núm. 6, 188-196.

Torres Bodet, Jaime, "José Gorostiza, poète exemplaire", *Nouvelles du Mexique*, París, 1973, núms. 72/73, 1-4.

_____, "Semblanza de José Gorostiza", *Tribuna Israelita*, México, 1973, núm. 304, 19-20; reproducido en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 59-64.

Villaurreutia, Xavier, "Un poeta", *El Universal Gráfico*, México, 8 de octubre de 1925; reproducido en *Obras*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 680-683; y en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 11-13.

Xirau, Ramón, *Tres poetas de la soledad*, Robredo, México, 1955. (Col. *México y lo mexicano*, 19); reproducido como "Tres calas en la reflexión poética: Sor Juana, Gorostiza, Paz", en *Poetas de México y España. Ensayos*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1962, pp. 124-147.

_____, "Muerte sin fin o del poema-objeto", en *Poesía iberoamericana contemporánea*, SepSetentas, México, 1972, pp. 61-70; reproducido en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, 43-47.

Zaid, Gabriel, "La pica de Flandes", en *La Vida Literaria*, México, 1973, núm. 2, p. 3; reproducido en *José Gorostiza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pp. 55-57.