

MUERTE, APELO A TU RIGOR

(SOBRE *MUERTE SIN FIN* DE JOSÉ GOROSTIZA)

Angélica Tornero*

El *Zeitgeist* en que aparece el poema máximo de José Gorostiza, *Muerte sin fin*, es de negación, desamparo y angustia ante el fracaso de la razón, ídolo de la modernidad, y sus promesas de justicia y progreso. Concluida la primera guerra mundial veintidós años antes, en 1939, fecha de publicación del poema, estalla el segundo gran movimiento bélico del siglo, dejando más ruina y pérdida. Nadie estuvo a salvo del vértigo de muerte que se cernía entonces sobre el planeta. En México se vivía los remanentes de una revolución cruenta y cuestionable.

Pero este espíritu de negación o de contraposición con lo "otro", que llegó al paroxismo, por ejemplo, con el romanticismo y el decadentismo, dada su predilección por el absoluto negativo, es decir la muerte, y sus asociaciones semánticas: oscuridad, infierno, diablo, e incluso su preferencia por el suicidio como un acto necesario, no brotó espontáneamente en la segunda mitad del siglo XIX. La Edad Moderna, que despegó con el Renacimiento y parece culminar a finales del siglo XIX, vivió permanentemente la lucha de los contrarios, en distintas expresiones, y buscó la resolución necesaria de estas oposiciones mediante dos vías: la divina y la racional, sin que fueran categorías excluyentes. Esta lucha ha supuesto la contraposición de dos polos: negativo y positivo, siendo en algunas épocas lo negativo el fundamento racional y en otras el místico o religioso o viceversa, y

sus correlatos estéticos: lo clásico y lo "otro", generalmente agrupado en el concepto de lo romántico.

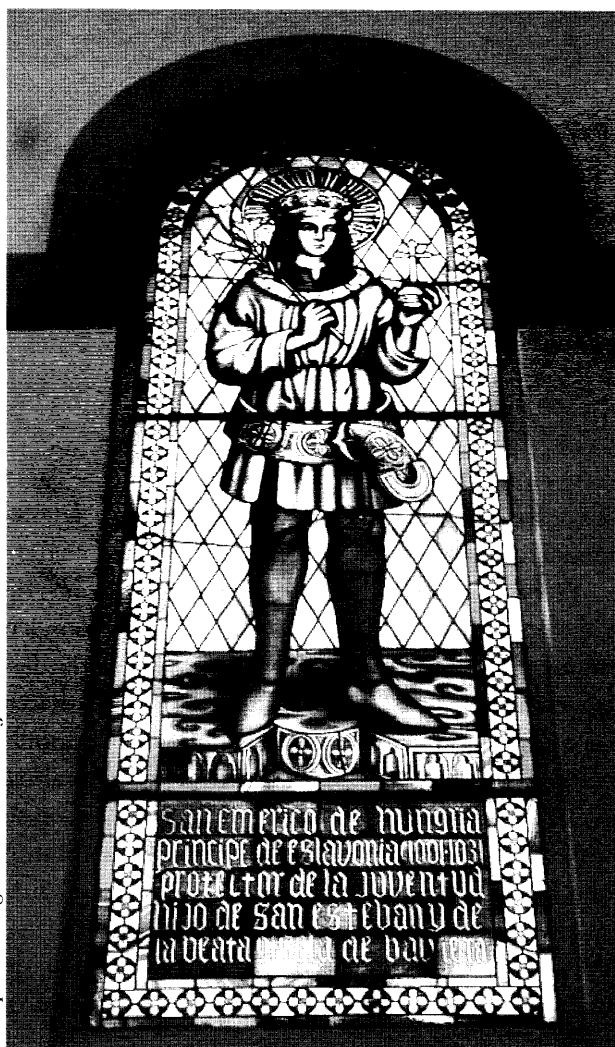
El ocaso de la modernidad, este "desplome de ángeles caídos"¹ (107), la muerte del dios moral o de los ídolos, en el sentido nietzscheano de la destrucción de los valores otrora impertérritos,² marca un cambio fundamental en Occidente. En el primer tercio del siglo XX, la coincidencia de los contrarios, no era ya una cuestión que Dios tuviera que resolver, como lo fue para Nicolás de Cusa,³ o un asunto que el ser humano debía zanjar mediante la síntesis positiva, como para Hegel. El desarrollo del conocimiento científico favorecía la aprehensión de una nueva epistemología de las relaciones espaciotemporales, alejada de la cartesiana: los contrarios están en un mismo tiempo y espacio, y son irresolubles: ni dios ni la razón pueden disipar las diferencias. La unidad es una quimera que construyó el discurso del poder, dirían después Foucault y Derrida, y antes los vanguardistas, mediante sus propuestas estéticas, y antes aún Nietzsche, con sus reflexiones filosóficas. Iniciaba, entonces, la carrera hacia el relativismo, bache en el que se estuvo des-

1 Todas las citas fueron tomadas de *Muerte sin fin y otros poemas*, SEP, Lecturas Mexicanas, núm. 13, México, 1983.

2 Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poderío*, EDAF, Madrid, 1981; *El ocaso de los ídolos*, ME Editores, Madrid, 1993.

3 Ya en el siglo XV, el pensamiento de Nicolás de Cusa estuvo regido por la idea de unidad como síntesis armoniosa de las diferencias. Esta idea está presente en su idea de Dios como la *coincidentia oppositorum*, la síntesis de los opuestos. Frederick Copleston. *Historia de la filosofía*, Tomo 3, México, Ariel, 1988, pp. 224-238.

* UNAM, Facultad de Filosofía y Letras.



San Emerico de Hungría (Vitrail).

de la segunda posguerra y que prevalece de una u otra manera.

Los integrantes del grupo “Contemporáneos”, al que, sabemos, perteneció José Gorostiza, nacido en Villahermosa, Tabasco, el 10 de noviembre de 1901, llegan a un mundo ya diversificado, en el que no sólo los contrarios sino la propia atomización de éstos es una realidad. En la décadas de entresiglos, los cambios de una estética a otra son cada vez más cercanos en el tiempo e incluso algunas tendencias están vigentes simultáneamente. En México, en el último tercio del siglo XIX, el romanticismo, el modernismo y el clasicismo, que surgía con fuerza, principalmente de la pluma de los ateneístas, convivían en un mismo tiempo y espacio. La diversificación de las propuestas era una realidad. De estas

posibilidades, los “Contemporáneos”, desde luego no todos de la misma manera, optaron por el clasicismo, no precisamente helénico; ellos prefirieron retomar las propuestas del llamado Siglo de Oro y su correlato mexicano para buscar, como decía Jorge Cuesta, la expresión del nuevo clasicismo mexicano.⁴

Para algunos poetas, este ideal clásico de sumo rigor y perfección, este teísmo, con Valéry en el centro, parecía convertirse en obcecación que, como tal, limitaba las posibilidades de la búsqueda estética. Este fue el sentimiento que José Gorostiza plasmó hacia 1937 en un ensayo sobre el libro *Cripta*, de Torres Bodet, en el cual el también autor de *Canciones para cantar en las barcas* describe claramente la intención de aquél de dejar la “pura maestría” para encontrar, sin abandonar del todo a los clásicos, formas modernas de esta propuesta. En este libro de Torres Bodet, afirma Gorostiza, no se encuentra ya formas canónicas de desarrollo del poema, como en el conceptismo de Cuesta, ni se encuentra la sola fuerza del ímpetu lírico, como en Pellicer; Torres Bodet sostiene el poema por la rotación indefinida de las imágenes. “Así —escribe el poeta tabasqueño— una clara tendencia hacia lo clásico se convierte por asfixia en un horror a la vida, en un ‘teísmo’ que ha hecho parecer a toda nuestra generación y no solamente al “grupo sin grupo” como una generación sin drama”. Para Gorostiza este exceso de criticismo enrarecía la forma poética, la cual, aunque lograba un equilibrio prodigioso que no le permitía “caer”, tampoco le permite “andar”, dejándola inmóvil, estrangulándola. La forma pura, el clasicismo, la perfección se perfilaban, para Gorostiza, como ideales inalcanzables para la inteligencia humana, cuya orfandad, además, negaba al genio de otrora el soplo divino: “Oh inteligencia, soledad en llamas,/ que todo lo concibe sin crearlo.”

El nihilismo se apoderaba de los reductos últimos; todo esfuerzo parecía vano, al lado de la amenaza atómica que flotaba ya en el ambiente. El poeta tabasqueño, como toda la gente de la época, vivenciaba el drama perentorio. Y quizá fue eso, su

⁴ Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, CNCA, Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, México, 1991.

nihilismo máximo, el desencanto hacia lo que él mismo defendía, junto con una visión preclara sobre el futuro de la poesía, lo que lo llevó a la cumbre, a realizar una especie de síntesis de las tendencias de su tiempo y aún, proféticamente, a apuntar rasgos que desarrollarían las generaciones siguientes.

Con la muerte de Dios, la orfandad se convertirá en el distintivo por antonomasia del siglo XX. El ser quedará desnudo, solitario, con el azar, recuérdese a Mallarmé, y con la posibilidad de la pura y simple imposibilidad del *Dasein* o ser ahí heideggeriano: “ay, todo se consume/ con un enorme crepitar de gozo,/ cuando la forma en sí, la forma pura,/ se entrega a la delicia de su muerte” (140). La muerte gorosticiana alcanza gran profundidad: la forma que muere, no es sólo la de la poesía pura; se trata del deceso de todo un momento civilizacional, de sus fundamentos. Este fallecimiento comprende la muerte de la epistemología y la sensibilidad de un periodo que se consume, la muerte del ser y -en otros sentido- el ser para la muerte.⁵

Pero más que hablar de contenidos temáticos en *Muerte sin fin* —lo cual sería, incluso, contrario a su naturaleza—, interesa experimentar, y en este sentido cobra vigencia, cómo suceden las muertes en el poema: las más abstractas: la de dios como dios, del ser como dios y del ser como el ser, que es la muerte moderna, y la menos abstracta, la muerte de la forma y de los ámbitos que la constituyen: espacio, materia, espíritu y tiempo. Porque *Muerte sin fin* no es un sistema filosófico, una metafísica, una construcción conceptual alrededor del tema de la muerte, el propio poema es un delirio poético razonado, que al lograr atrapar la emoción mediante su precisión técnica y, en otro sentido, por medio de su reflexividad, simula el contenido de la inteligencia en soledad para la muerte: “Oh inteligencia soledad en llamas, que lo consume todo hasta el silencio” (118).

En *Muerte sin fin* no se habla sobre la muerte, la muerte es un acto de escritura, una simulación eminente de una muerte vivencial; se convierte en

un acto ausente de pretensiones teleológicas, aspecto más moral que estético; es el fluir, con el guiño heracliteano, de la “muerte sin fin de una obstinada muerte”, una “muerte viva” (142). La poesía se ha convertido en un acto, como escribió Paz. La exploración en las posibilidades del significante, más que del significado —rasgo de la estética de las vanguardias— está, de alguna manera en *Muerte sin fin*. El uso de figuras como el oximoron, la antítesis, la hipálage, la catacresis, provocan esta relación en el nivel material de la lengua.



Templo del Sagrado Corazón de Jesús.

Ladislao de Hungría (Vital).

5 Cfr. Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, México, 1971; Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, México, 1990.

Es preciso sentir en *Muerte sin fin* el movimiento negativo que el propio poema hace, esa forma de descrearse casi hasta morir, encontrando en el humor acedo, rasgo fundamental de su modernidad, y en su decir cotidiano, rasgo de su actualidad, la salida: “¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!”. En este poema es inevitable experimentar, entre una carcajada irónica que lo atraviesa y que sirve de contrapunto al drama, ese devorarse las palabras a sí mismas, como serpientes saciándose con sus propias colas, como Narciso destruyéndose con su propia imagen; al leer este poema es preciso sentir la manera del ser de convertirse en nada: “mientras unos a otros se devoran / al animal, la planta / a la planta, la piedra / a la piedra, el fuego / al fuego, el mar / al mar, la nube / a la nube, el sol / hasta que todo este fecundo río / de enamorado semen que conjuga, / inaccesible al te-

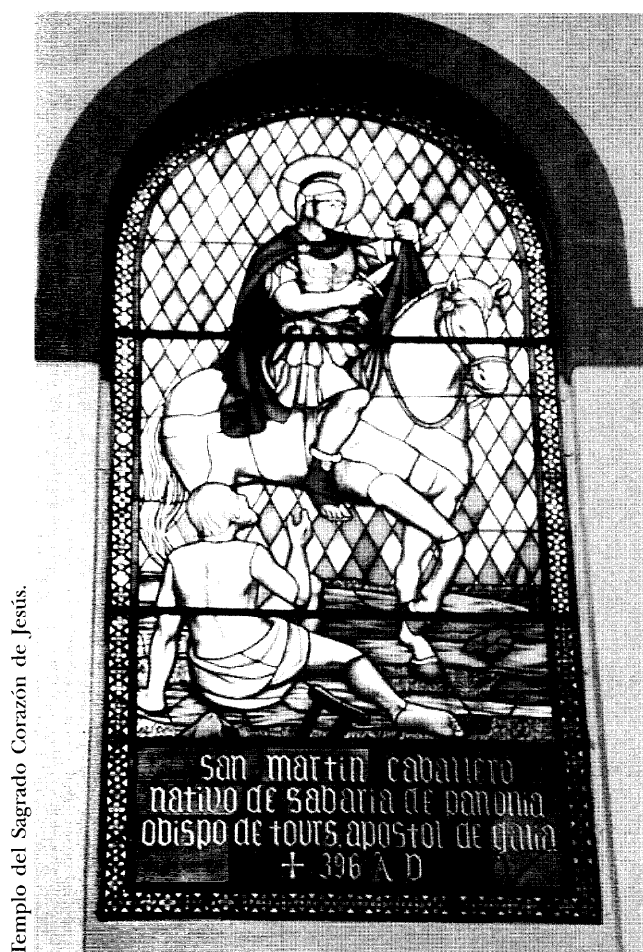
dio, / el suntuoso caudal de su apetito, / no desemboca en sus entrañas mismas, / en el acre silencio de sus fuentes /, entre un fulgor de soles emboscados, en donde nada es ni nada está [...]” (140-141).

Este afán de creación de un clasicismo mexicano para alcanzar un lenguaje y significación universales,⁶ conduce a los “Contemporáneos” a resarcir la agraviada imagen de dos figuras eminentes de la literatura mexicana, largamente despreciadas por el centralismo español: Sor Juana Inés de la Cruz y Juan Ruiz de Alarcón. Con esta decisión, los integrantes del “grupo sin grupo”, que siguieron esta pauta, inventaban, realizaban una síntesis importante, considerando al barroco— asociado por el neoclasicismo, con la oscuridad y la exageración— como clásico.

José Gorostiza no sólo está convencido del valor de esta poesía, sino que la hace parte de su propuesta. *Muerte sin fin* es un diálogo con *Primero sueño*. Como *Primero Sueño*, *Muerte sin fin* es un poema que expresa preocupaciones filosóficas, un texto reflexivo que incita al cuestionamiento, un texto para la inteligencia y para la emoción. Además, ambos están escritos en forma de silva; desde luego, la silva de Gorostiza más libre y moderna y, sobre todo más personal; es una silva síntesis de la preceptiva y la sensibilidad, de la normatividad y la libertad; he ahí uno de los rasgos fundacionales de este poema.

Octavio Paz ha señalado que “con *Primero sueño* principia una actitud —la confrontación del alma solitaria ante el universo— que más tarde, desde el romanticismo, será el eje espiritual de la poesía de Occidente”.⁷ Y después agrega: “Más exactamente: es la revelación de que estamos solos y de que el mundo sobrenatural se ha desvanecido. De alguna manera todos los poetas modernos han vivido, revivido y recreado la doble negación de *Primero sueño*: el silencio de los espacios y la visión de la no visión”.⁸

Si *Primero sueño*, como dice Paz, es una profecía de la poesía moderna, que gira en torno a esa paradoja que es el núcleo del poema: la revelación de



Templo del Sagrado Corazón de Jesús.

San Martín Caballero (Vitrail).

6 Jorge Cuesta. *Op. cit.*

7 Octavio Paz. *Las trampas de la fe*, FCE, México, 1992, p. 482.

8 *Ibid.*

la no revelación, *Muerte sin fin* es la confirmación de esa profecía con la paradoja máxima del poema: “la muerte viva”. Podría decirse que *Primero sueño*, con visión preclara, abre un cauce hacia la modernidad y *Muerte sin fin*, al lado de *Cimetière marin*, poema con el que guarda estrecha relación. *Un coup de dés. The Waste Land, Trilce*, sólo por mencionar algunos, representan la plenitud, en el sentido de culminación y ocaso de una época e inicio de la siguiente.

En *Muerte sin fin* se cristaliza un momento cumbre de transformaciones morfológicas, válidas incluso para el clasicismo. Este poema es resultado no sólo de la crítica al romanticismo, al modernismo o al localismo, sino de la crítica aceda e irónica que Gorostiza hace al propio rigor crítico de su grupo, aún con mayor luminosidad y claridad. Al ser *Muerte sin fin* una construcción poética dueña de lucidez y sensibilidad, de crítica mordaz que escarnece una propuesta estética, cuyas pretensiones iniciales fueron eliminar los elementos patéticos del romanticismo y la superficialidad del modernismo, y cuyo resultado es terminar con todo lo vivo, al cuestionar los fundamentos estéticos de la tradición intocable, al ironizar sobre las pretensiones de duración mediante la deconstrucción de los mitos, el asesinato de los ídolos, este poema, paradójicamente, funda y se convierte en clásico. Su rebeldía evidente, emanada de su *pathos*, está contenida en un *ethos* riguroso, derivado de la soledad más profunda; he ahí la gran paradoja: “Lleno de mí, sitiado en mi epidermis/ por un dios inasible que me ahoga,/ mentido acaso/ por su radiante atmósfera de luces/ que oculta mi conciencia derrama,/ mis alas rotas como esquiras de aire/ mi torpe andar a tientas por el lodo;/ lleno de mí -ahito- me descubro/ en la imagen atónita del agua [...]”. *Muerte sin fin* cumple lo dicho por Bossuet respecto del clasicismo francés: permanece palpitante y vivo porque se tiembla sin cesar en la llama de su propio romanticismo.⁹ La maestría radica en el equilibrio de esta tensión fundamental -ni intelectualismo ni derramamiento- que al lograrse, se sale del tiempo.

Si Sor Juana conocía la *coincidentia oppositorum*,

⁹ Bossuet citado por Henry Peyre, *¿Qué es el clasicismo?*, FCE, México, 1996, Breviario No. 73, p. 170.

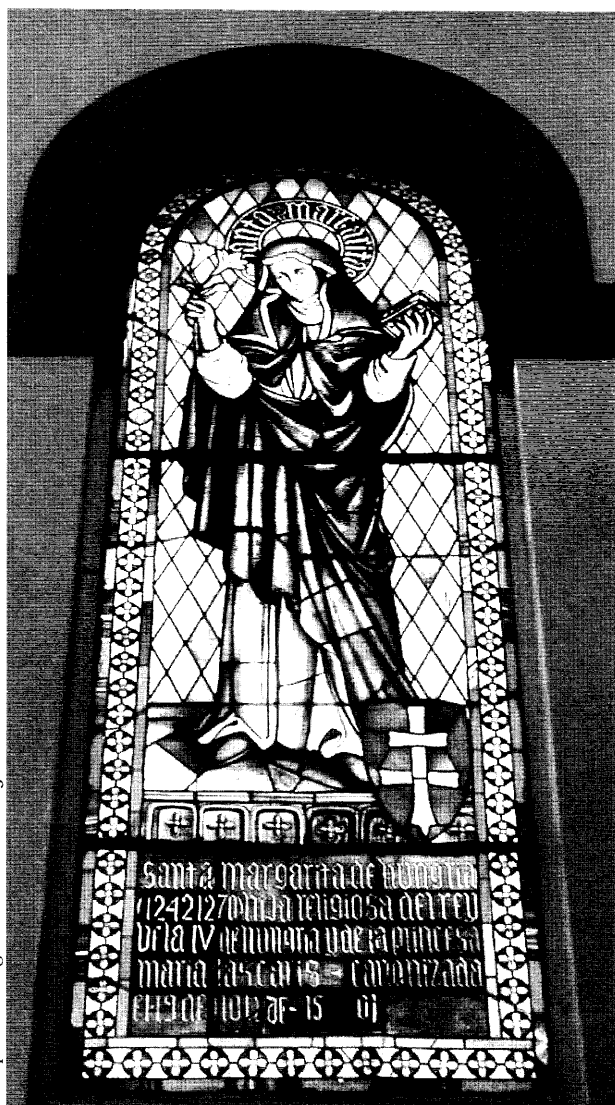
Templo del Sagrado Corazón de Jesús.



Santa Irene (Vitrail).

postulada por Nicolás de Cusa, si leyó a Copérnico o Galileo, como apunta Paz, —aunque no aparezcan literalmente estas ideas, están presentes en sus trabajos, con ese sentimiento enorme de infinitud del universo y soledad del ser—, me atreveré a decir, como hipótesis, a reserva de poder probarlo mediante un estudio más extenso y agudo, que Gorostiza introdujo en *Muerte sin fin*, de la misma manera, es decir, como sensación, como intuición, nada más y nada menos que a la cuántica. Al contrario de lo que diría Einstein —paradójicamente, ya que sin él la cuántica es impensable— “Dios no juega a los dados”, Gorostiza, opinará, con Mallarmé, que Dios sí juega a los dados, porque si no lo hace, es que ha muerto y nos hemos quedado solos.

Muerte sin fin no dibuja un círculo que ha pasado de tener un centro absoluto —inamovible— a



Santa Margarita de Hungría (Vital).

tener un centro que cuenta con movilidad, con posibilidades, aunque limitadas desde la forma geométrica, emblema de la modernidad; este poema traza la paradoja irresoluble del siglo XX, de Stephen Hawking: el universo es autocontenido, por lo que no tiene fronteras.¹⁰ Para Hawking, el hecho de que el universo no tenga fronteras, como hoy se sospecha, implica uno de los problemas teológicos fundamentales: al no haber límites, en otro sentido forma, que contiene la noción de tiempo, no hubo un principio y por lo tanto no hubo un creador.¹¹

10 Stephen Hawking, *Historia del tiempo*, Grijalbo, México, 1988.

11 *Ibid.*, 187.

Y esto es lo que Gorostiza se cuestiona constantemente: “¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,/ es una muerte de hormigas/ incansables, que pululan/ ¡oh Dios! sobre tus astillas,/ que acaso te han muerto allá,/ siglos de edades arriba,/ sin advertirlo nosotros,/ migajas, borra, cenizas/ de ti, que sigues presente / como una estrella mentida/ por su sola luz. por una/ luz sin estrella, vacía,/ que llega al mundo escondiendo/ su catástrofe infinita” (143).

La fuerza de *Muerte sin fin* no está en sus límites resueltos teórica, conceptual o preceptivamente, es una obra arquitectónica formidable, como dice Elías Nandino, sin cimientos, pero yo diría, sin cimientos sólo desde una perspectiva convencional; su fuerza, su autocontención está en la forma diferente de armar esos cimientos: no se trata ya de profundidad sino de relacionalidad. Lo más profundo está en lo más superficial. El universo que el poema crea no es el estático y finito medieval, el infinito y desolado moderno, sino el ilimitado y autocontenido actual, y, para él, y para casi todas las generaciones de este siglo, solitario y devastador.

La tensión del poema no se resuelve en su epidermis, valga la analogía, porque esta epidermis es una ilusión, resultado del movimiento de todos los elementos; ya no hay interior o exterior, adentro o afuera. Quizá la propia forma del poema exceda al contenido; nada de extrañar, ya que la inteligencia, el logos, tiene, me parece, menos posibilidades de captación de la realidad que la intuición. El poeta, conscientemente, no ve la disolución de la dicotomía como puro movimiento, sino como nada, como muerte, pero el desplazamiento de su poema es puro movimiento. En la conciencia del poeta, *Muerte sin fin* es la expresión de un espejismo causado por la relación forma-sustancia, que, en cuanto es, borra la dicotomía y se convierte en nada, pero, me parece, esa nada, esa negación total, encuentra su realización en el movimiento: “Pero el vaso —a su vez— cede a la informe condición del agua/ a fin de que —a su vez— la forma misma,/ la forma en sí, que está en el duro vaso/ sosteniendo el rencor de su dureza/ y está en el agua de agujada espuma/ como presagio cierto de reposo,/ se pueda sustraer al vaso de agua;/ [...]”.

Dos son los símbolos elementales a partir de los

cuales se desarrolla *Muerte sin fin*: el vaso y el agua, dos sustantivos concretos que adquieren ambigüedad, que se vuelven abstractos cuando, mediante las relaciones, a la vez, sintagmáticas y paradigmáticas, la creación de varios planos simultáneamente, al estilo de la alegoría, aunque de carácter reflexivo, mediante la elaboración de metáforas continuadas que se eslabonan, parcialmente, con metáforas de otras partes del poema, provocan una semántica móvil, desplazando el significado de un sitio a otro. La autocontención del universo de *Muerte sin fin* está dada en la relación que guardan entre sí todas estas metáforas en el interior del poema. Para conocer la identidad semántica creada por las metáforas, no es preciso acudir al contexto, sino al texto. Esta resolución metafórica interna, a través de metáforas en presencia, prosopopeyas, catacresis, propicia la elaboración de este universo, ilimitado y autocontenido. Este rasgo poético de *Muerte sin fin* aproxima, de manera importante a la poesía escrita desde los años cincuenta a este poema, lo cual habla de su actualidad. La red semántica se construye en el propio texto; del término vaso se desprenden los lexemas dios, eternidad, inteligencia, rigidez, cuerpo, forma; de la palabra agua: ser, instante, emoción, movimiento, alma, sustancia, entre otras. Interesa comentar que la identidad se crea en la lógica interna —si todavía podemos hablar en estos términos— del poema y no en mandatos externos, su sentido está dado por su propia dinámica, lo que, a la vez, y, en apariencia de manera paradójica, provoca su enorme grado de ambigüedad; es decir no hay arriba y abajo, sino tercera dimensión.

Si bien en la poesía actual parece perdido —salvo en honrosas excepciones— un aspecto fundamental de *Muerte sin fin*, otro está presente más de lo que a simple vista se podría suponer. El aspecto perdido se refiere a la búsqueda consciente de la forma exacta que contenga a la sustancia; no forma en el sentido de preceptiva, sino forma resultado del movimiento interior, que provoque el verso —llámese libre o cómo quiera denominársele— que sea en sí mismo un “minuto [o instante] enardecido hasta la incandescencia”. El aspecto presente, cada vez más, desde la generación posterior a “Contemporáneos”, es este hallazgo de lo abstracto en lo concre-

to, de la ambigüedad en la claridad. La complejidad de *Muerte sin fin* resulta precisamente de ese desdoblamiento a partir de lo concreto. No todo el poema es abstracción. En el siguiente fragmento, se habla de los atributos realistas del agua, aparentemente, sin mayor complicación: “que tan sólo es un tumbo inmarcesible,/ un desplome de ángeles caídos/ a la delicia intacta de su peso,/ que nada tiene/ sino la cara en blanco/ hundida a medias, ya, como una risa agónica,/ en las tenues holandas de la nube y en los funestos cánticos del mar.” En ese otro fragmento se trata la relación del vaso y el agua: “En la red de cristal que la estrangula,/ el agua cobra forma,/ la bebe, sí, en el módulo del vaso, para que éste también se transfigure/ con el temblor del agua estrangulada/ que sigue allí, sin voz, marcando el pulso/ glacial de la corriente”. No obstante, las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, además de las intratextuales no sucesivas, son de gran complejidad, y a ello hay que añadir la elaboración de figuras precisas y bellas, sin palabras sobrantes ni faltantes.

Muerte sin fin forma parte de las obras que han dado lecciones de claridad, retomadas con afán por gran número de poetas actuales. No obstante, en ocasiones, la claridad puede confundirse con el facilísimo y la simpleza. La poesía del tiempo actual, entendido como radicalidad y dispersión, en términos de apostar a un centro normativo, está constantemente en riesgo de sucumbir a su propia falta de rigor. Lo nuevo, visto como devenir de formas fluidas, en palabras de Julio Ortega,¹² debe ser entendido como palabra plural, y yo agregaría, palabra plural que desde cualquier trinchera intente encontrar, mediante disciplina y rigor, la expresión más sublime.

Muerte sin fin se cuenta entre los monumentos artísticos y filosóficos cimentados en una aproximación perceptual e inteligente de la realidad que se erigió para enterrarse y dar lugar a otro momento civilizacional, ya que, al parecer, la forma en sí la forma pura, fue sólo una ilusión.

12 Julio Ortega, *Arte de innovar*, UNAM/El Equilibrista, México, 1994.



Graffiti en las ruinas del Hotel Montejo en el Paseo de la Reforma, núm. 240.