

Unidad Docente Interdisciplinaria de Humanidades

FACULTAD DE LETRAS

Muerte sin Fin de José Gorostiza
Ensayo de Interpretación y Observaciones Estilísticas



T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

MAESTRIA EN LETRAS ESPAÑOLAS

P R E S E N T A:

María del Pilar Amada Malo Carús

**CENTRO DE INVESTIGACIONES
LITERARIAS
APDO. POSTAL 369
XALAPA, VER., MEX.**

0003619

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

1977

A MIS PADRES

Arq. José Manuel Malo Semery.

María Luisa Carús vda. de Malo.

Luis Carús Suárez.

A MIS HERMANOS

Marisa

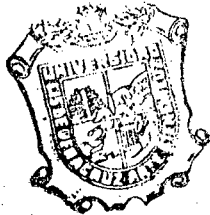
Lupita

Carlos, Tere y Mary Ann.

A MIS TIOS Y PRIMOS

A MIS MAESTROS Y AMIGOS

AL INSTITUTO DE
MISIONERAS EUCARISTICAS DE LA
SANTISIMA TRINIDAD.



CENTRO DE INVESTIGACIONES
LITERARIAS
APDO. POSTAL 369
XALAPA, VER., MEX.

A LA HNA. MARIA TERESA GUERRA G.

'MUERTE SIN FIN' DE JOSE GOROSTIZA

Ensayo de interpretación y observaciones estilísticas.



CENTRO DE INVESTIGACIONES
LITERARIAS
APDO. POSTAL 369
XALAPA, VER., MEX.

I N D I C E

Introducción.....	2
Capítulo I: Lleno de mí, sitiado en mi epidermis.....	7
Capítulo II: ¡Mas qué vaso -también- más providente!....	15
Capítulo III: Pero en las zonas ínfimas del ojo.....	27
Capítulo IV: ¡Oh inteligencia, soledad en llamas...!.....	45
Capítulo V: Iza la flor su enseña.....	55
Capítulo VI: En el rigor del vaso que la aclara.....	61
Capítulo VII: Pero el vaso en sí mismo no se cumple.....	68
Capítulo VIII: Mas la forma en sí misma no se cumple....	72
Capítulo IX: En la red de cristal que la estrangula.....	83
Capítulo X: ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo.....	111
Capítulo XI: Observaciones Estilísticas.....	118
Capítulo XII: Conclusiones.....	145
Apéndice.....	147
Bibliografía.....	178

INTRODUCCION

Es Gorostiza, sin duda, uno de los casos más logrados de la lírica mexicana contemporánea. Su trabajo -"Muerte sin fin"- es la elaboración perfecta de un material poético denso y vasto. Algunos críticos lo han colocado a la altura de Góngora, Valéry, Sor Juana y Eliot. A continuación presento algunos comentarios que se han escrito en torno a "Muerte sin fin":

"Raros son los poemas que permanecen a pesar del paso del tiempo, los gustos, los estilos, las costumbres. "Muerte sin fin" es y sigue siendo desde que -- "fue" cuando apareció en 1939. En este sentido, "Muerte sin fin" posee la misma permanencia de objeto preciso, cristiano y puro que posee también, entre nosotros, las "Soledades" de Góngora o el "Primero Sueño" de Sor Juana; posee la misma durabilidad objetiva que "La siesta de un fauno", "Un coup de dés" -los dos grandes poemas de Stéphane Mallarmé- o el "Cementerio Marino" de Paul Valéry".

Ramón Xirau.

"Descripción de un proceso esencial del espíritu, "Muerte sin fin" es la primera gran manifestación universal de la poesía mexicana de nuestro tiempo y nótese que la llamo grande porque antes de ella hubo intentos que no obtuvieron nunca la resonancia filosófica que emana del poema de Gorostiza, poema en el que por primera vez todavía hoy, después de treinta y cuatro años de haber sido creado, en el tiempo mexicano que corre, podemos escuchar, desdibujado y patético, el timbre de nuestra condición real en el mundo, pues no es la menor de su virtudes de ese poema el de ser, tal vez el primero, desde "Primero Sueño", en el que un poeta de nues

tra tierra se enfrenta al hecho tan poco particularizado, a pesar de lo que digan, de la Muerte, como posibilidad y como tema de la poesía".

Salvador Elizondo.¹

Estos comentarios sirven para apoyar la importancia de "Muerte sin fin" en la lírica contemporánea, importancia comparada a la de los poemas señalados.

El poema de Gorostiza tiene una suerte de concepción Hegeliana: el mundo está poblado de un sólo ente; este ente es Dios. Las cosas, son modos de esta entidad, manifestaciones. Dios es todas las cosas y todas las cosas -- son Dios; hay una identidad entre Dios y las cosas. Este Dios se piensa dentro del mundo y las cosas están vinculadas por esa unión común que es Dios. Entonces, como este Dios es todas las cosas, se va destruyendo conforme se destruyen éstas. Veamos la parte novena:

y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido -¡ay, El también!- por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.²

Es evidentemente la forma más trágica de ver la muerte; la muerte, el

1 Estos testimonios se pueden encontrar en el librito que publicó el Fondo de Cultura Económica: Alfonso Reyes, Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, Jaime Torres Bodet y otros, José Gorostiza, F.C.E., Col. Testimonios del Fondo (6), 1a. ed., 1974, México.

2 Para este trabajo se ha manejado la edición que del poema hizo el Fondo de Cultura Económica: Gorostiza, José, Poesía, F.C.E., col. Letras Mexicanas, México, (1964), pp. 103-144.

tema central, arrasa con todo, aun con Dios mismo.

El hombre está sujeto a una constante mutabilidad; desde el momento de nacer ya trae marcado el curso que va a seguir su existencia. Es ésta otra idea del poema. El ciclo que sigue la vida del hombre: "planta-semilla-planta".³ O sea, nacer, desarrollarse, realizarse, para volver a la nada de donde se proviene. Esta nada, esta muerte, dará origen a una nueva criatura que más tarde, como todo, volverá al origen.

A pesar de que en el poema destaquen varios temas y haya un momento en que éstos cobren una importancia vital, hay un tema específico que es el -- que origina todo el poema. Tal parece como si la importancia de éste se desprendiera de la lucha que existe entre la forma y la materia. Forma es todo lo que se opone a lo desordenado, a lo indefinido. La forma impone cuando - somete a la materia y, mientras lo hace, cumple su misión para la cual existe. La materia es todo lo indeterminado que necesita de la forma para adquirir una configuración. Una vez que la forma es impuesta a la materia, ésta muere, es limitada y deja de ser ella: "En el rigor del vaso que la aclara/ el agua toma forma".⁴ Si materia y forma no van unidas, no se cumplen: "si guíéndose una a otra / como el día y la noche".⁵

Esto es, en esencia, lo que va a dar origen al desarrollo del poema. - Hay una marcada tensión que es ocasionada por la lucha entre la materia y - la forma. Habrá cantos en los que se hablará únicamente de la materia, el a X
gua, y otros, en los que se hablará de la forma, el vaso. Pero conforme avan
ce el poema, veremos que ni la una ni la otra se cumplen por sí mismas. La

3 Gorostiza, José, op. cit., p. 114.

4 Ibíd. p. 124.

5 Ibíd. p. 120.

forma necesita de la materia para cumplirse, al mismo tiempo que la materia necesita de la forma. Primero estarán una frente a la otra como dos fuerzas contrarias; después la lucha; la materia pugna por librarse de la forma y la forma por imponerse a la materia. Después, la unidad, la fusión de los dos y, como consecuencia, la destrucción, la muerte. De esta tensión de ambos elementos surge el desarrollo del poema.

?

"Muerte sin fin" se encuentra dividido en dos partes principales. La primera se inicia con el verso "lleno de mí, sitiado en mi epidermis" y, la segunda, con el verso "En el rigor del vaso que la aclara". Entre estas dos partes, considerando todo el poema como una obra musical, se encuentra lo que pudiéramos llamar "intermezzo", que, como veremos en las partes siguientes, rompe la tensión acumulada en la primera parte. Al finalizar la parte segunda tenemos también otra más ligera que recoge el tema de todo el poema. El "intermezzo" vendrá a ser como un oasis donde se olvida o se pretende olvidar esa muerte que se vislumbra.

En torno a "Muerte sin fin" se han realizado algunos estudios, entre los cuales figuran el de Mordecai S. Rubín⁶ y el de Emma Godoy⁷, los cuales considero importantes por su propósito detallado de interpretación. Este trabajo es, en su mayoría, una interpretación -también- del poema paso a paso, verso por verso. No pretendo con esto decir que todo esté dicho respecto de "Muerte sin fin". Un poema suscita interpretaciones nuevas cada que -

6 Rubín, Mordecai S., Una poética moderna, UNAM, México, 1966.

7 Godoy, Emma, "Muerte sin fin de Gorostiza", en Sombras de Magia, F.C.E., México, 1968, pp. 9-69.

es leído por algún estudioso. Tampoco pretendo decir que esto que yo he realizado sea "Muerte sin fin". "Muerte sin fin" es un poema con valor en sí mismo. Si he querido estudiarlo es por la importancia que tiene dentro de la lírica mexicana y que, paradójicamente, es profundizado por pocos.

En ningún momento he creído que mi interpretación sea la más adecuada. Hay interpretaciones tan diferentes que sería imposible decir cuál sea la verdadera. Mi trabajo no tiene otro objeto que el de penetrar un poco en este poema tan temido por muchos. Ojalá sirviera para aclarar algunos puntos oscuros en cuanto a contenido, aunque para hacer una lectura de "Muerte sin fin" pido a los lectores que se olviden de cuanto de ha escrito sobre él y hagan su propia interpretación.

Al final de este estudio aparece un apéndice con el poema para facilitar la búsqueda de los versos estudiados. Los versos están numerados y las divisiones están de acuerdo al propósito del autor.

I

LLENO DE MÍ, SITIADO EN MI EPIDERMIS

El poeta siente la plenitud. Se da cuenta de su existencia, la presencia de su ser corporal y espiritual.

- 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

Al darse cuenta de su presencia se siente rodeado, asfixiado por un -- dios a quién no puede tocar. Este "dios" indefinido que menciona podrían -- ser las propias limitaciones del hombre. El participio "mentido", usado en el poema como adjetivo y que se refiere a Dios, no quiere dar la idea de -- que sea un dios falso o inexistente, no entraña la idea de engaño, sino que, por el contexto, nos damos cuenta de que está tomado en función de "oculto" y que su "radiante atmósfera de luces" impide que podamos verlo, sin embargo sabemos que está.

X
2/or
que?

El poeta se siente rodeado porque al reflexionar, al pensarse, se da cuenta de que está siendo configurado, ya que por sí solo no puede existir. Se mira diferente de los demás seres, que aunque son también manifestaciones de este dios, no tienen conciencia que les permita percibirse a sí mismos. Pero aunque tenga conciencia, ésta le es conferida por dios. El hombre, en sus dos aspectos, ha de someterse a la forma. Sin la superficie corporal que lo rodea sería una masa informe; mientras que a la vez que esta corporeidad le da forma lo aísla del mundo exterior. En el ámbito de la conciencia el hombre también es informe, pero tiene un intelecto con poder or-

ganizador que es la forma de su conciencia. En los dos aspectos el hombre - está sujeto a la forma. Al estar sujeto a la forma pasa a ser parte del to do. De ahí que en los dos primeros versos del poema se exprese primero la - plenitud que siente el hombre al percibirse por sí mismo -"lleno de mí"- , y luego la idea de prisión al verse sujeto a la forma.

Dios, oculto en su luz, a la vez que impide ser visto por el poeta, evita que él pueda ver también su conciencia derramada. Esta conciencia de- rramada nos da idea de dispersión. Los siguientes versos continúan esta i- dea, ya que las "alas" no sólo están rotas, podríamos decir, en pedazos -- -"mis alas rotas en esquirlas de aire"-, sino que se ven reducidas a lo mí- nimo. Podríamos tomar el sustantivo "alas" en sentido figurado y se segui- ría viendo este fondo de orgullo que se percibe en los primeros versos de - esta parte. "Alas", en sentido figurado, sería esa osadía que siente el hom- bre al descubrirse distinto y poder reconocerse él mismo. Sin embargo, al - darse cuenta de que está sujeto a una configuración estas alas se destruyen.

"Mi torpe andar a tientas por el lodo". A tientas porque esa luminosi- dad que envuelve a dios impide ver con claridad el camino. Dos palabras dan mayor realce a esta idea: "torpe" y "lodo". Torpe porque al no ver claramen- te, el andar se dificulta, no es seguro y firme. Y lodo porque siempre es - más difícil caminar en él que en tierra firme. "Lodo" cierra la gradación.

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

El poeta se ve reflejado en el vaso de agua, viendo en la figura del a gua un símbolo de su propio ser, ya que por naturaleza el agua es informe.- Se repite la frase inicial del poema, pero ya no como al principio que es - sentir la plenitud y a la vez darse cuenta de esa corporeidad que lo limi-

→ ta, sino cansado, hastiado, "ahito". Y así es como se descubre en la imagen atónita del agua. X

El agua también nos hace pensar que en otro tiempo fue considerada como principio y si el poeta se reconoce en el agua se podría pensar que siente en sí esa divinidad que le comunica el todo al ser parte suya.

- 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 funestos cánticos del mar
- 18 -más resabio de sal o albor de cúmulo
- 19 que sola prisa de acosada espuma.

Todos estos versos indican diferentes modos de ser del agua, donde domina la nota de informalidad. "Tumbo" nos hace pensar en algo que amenaza con caer, pero como está en movimiento, no sabemos de qué lado se precipitará. Sin embargo, a "tumbo" añade el modificador "inmarcesible", lo cual sugiere que a pesar de que haya una amenaza de caída, no se termina el movimiento - ni pierde fuerza.

El sustantivo "desplome" también habla de una caída, pero no en sentido perpendicular; esto refuerza la idea de "tumbo" tal como la hemos interpretado.

Esta agua en la cual se ve reflejado el poeta, insiste en su informalidad. No tiene nada y lo que podemos ver en ella, "cara", está en blanco. Se halla "hundida a medias" en "las tenues holandas de la nube". Tal vez en la nube pudiéramos vislumbrar ya una forma pero apenas perceptible; de ahí el

adjetivo "tenue".

Ya en estos versos se empieza a descubrir lo que va a seguir en los otros. Por lo regular en todo el poema vemos al final de un cántico un anticipo del tema del canto siguiente. Es que Gorostiza ha vinculado los cantos no sólo de una manera estilística sino también temática. Por eso vemos que un canto empieza casi con las mismas palabras que se encuentran al final del canto anterior. No sólo son las palabras. No sólo son recursos estilísticos, como queda dicho, sino también es un vínculo temático. Por lo tanto, ya en estos versos, aun cuando el poeta está refiriéndose al agua como símbolo de la infirmitad o de la materia antes de someterse a la forma, ya desde aquí se empieza a percibir esa idea de muerte que seguirá en los versos siguientes. Porque es cierto que habla de "tumbo inmarcesible", "desplome de ángeles caídos", "cara en blanco", pero también habla de "risa agónica" y "funestos cánticos" para terminar en dos palabras, tal vez un poco contradictorias pero que nos dan idea de materia y forma: "acosada espuma". Porque "espuma" la podríamos entender como lo informe, pero el "acosada" nos lleva al segundo verso: "que me ahoga". La idea de persecución o prisión.

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.

A pesar de que la materia lucha por conservar su infirmitad, se da cuenta de que sólo sometiéndose a la forma es como logrará aclararse. Al i-

igual que el agua, el hombre se reconoce como distinto de los demás seres, y superior por la conciencia, ha de reconocer que necesita estar sujeto al intelecto para que su conciencia no pierda forma.

Los verbos que emplea el autor "se asienta", "ahonda", "edifica", logran una perfecta gradación. La forma no se presenta con imposiciones sino que la materia misma cede a la forma, ella misma "se asienta" y ella misma cumple, no la hacen cumplir.

Un ser se realiza cuando llega a ser aquello para lo cual fue creado, para lo cual existe. El agua como algo informe no se realiza sino hasta que cede a la forma. Del mismo modo, el hombre no se realiza si no se somete a la forma. Pero una vez que la materia cede a la forma, muere. Pierde esa característica muy propia de ella que es la informidad. Y muere en seguida. Por eso "muerte niña". Los "pájaros en desbandada" continúan la idea de dispersión, de informidad.

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,

En todo el canto vemos una serie de palabras que por asociación todas sugieren la idea de prisión y de persecución: "sitiado", "ahoga", "acosada", "constreñida", "estrangulada", "atada". La "red de cristal" no es otra cosa que una prisión más. Y en ese vaso, "red de cristal", el agua se ve; las paredes del vaso resultan como un espejo en donde puede ver reflejada su imagen. Y al verse ahí, se da cuenta de que está atada "gota con gota", hecha una masa.

El autor se identifica con el agua pero también identifica a Dios con

el vaso. Y si el autor piensa que las cosas son pensamientos o manifestaciones de Dios, ese Dios se halla presente en todo, y todas las cosas son Dios en esencia, por fuerza el agua se tiene que reconocer en el vaso.

36 está en su orbe tornasol soñando,
37 cantando ya una sed de hielo justo!

"Tornasol" porque entra la luz por el cristal. La materia, al someterse a la forma, muere; el agua en el vaso se asienta -va perdiendo movimiento y se limita- se convierte en hielo; muere. Y la materia presume su fin: "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!

La forma, cuando se impone a la materia, también se realiza. Para eso está. Y todo ser que se realiza se satisface, se alegra. Por eso: "éste que así se hinche", "como un seno habitado por la dicha". Las comparaciones que se emplean en el poema exaltan la fecundidad. "Como una estrella en grano"; el grano es lo que va a dar origen a una planta y, sin embargo, antes de -- que germine no es más que una cosilla que cabe en nuestros dedos. El grano en sí mismo está hablando de algo que vendrá después, de que no todo queda

en un simple grano. Tal vez por eso "estrella en grano", ya que la estrella suscita la idea de algo que revienta para esparcirse o para iluminar, para extenderse. "En heroica promisión se enciende". Promisión es una promesa. - Sigue la idea de ese fruto que promete el grano o "la flor" que, como se ve versos después, rinde. Y "heroica" porque para rendir, para producir, para ser fecundos hay que sufrir alguna transformación. Un grano que promete una gran planta, unos frutos o unas flores, tiene que dejar de ser grano, tiene que reventar y, al hacerlo, pierde esas cualidades o características que lo constituían grano. Y para aceptar el dejar de ser uno mismo para dar lugar a otros, para dar frutos, se requiere un gran heroísmo.

"Se enciende como un seno habitado por la dicha". Podemos tomar el verbo "encender" no como sinónimo de poner fuego sino más bien como "enardecer", porque un seno habitado por la dicha se inflama, se enardece, se aviva. O - como dice el mismo Gorostiza versos antes: "éste que así se hinche".

Y por fin, después de esta preparación "rinde así, puntual, / una rotunda flor". Hemos visto el proceso. El vaso, al contener al agua, primero siente la íntima satisfacción del ser que se ve colmado; y esta íntima satisfacción va cobrando fuerza: "se hinche", "se enciende" y "rinde". "Puntual" alude a preciso, exacto. Este "puntual" está ligado a "rotunda flor". "Rotunda" también entendido como redondeada, acabada, precisa. La flor no es algo que se le parezca. Es una flor perfecta, terminada. Esta flor se nos ofrece como el culmen del proceso seguido. El vaso no es estéril en este momento. No se queda con su gozo interno sino que éste es fructífero.

Al iniciarse el poema, el autor habla de sí mismo y recurre a la primera persona: "Lleno de mí, sitiado en mi epidermis". Después, poco a poco deja de ser el protagonista, se diluye sutilmente para dejar su sitio al vaso

y al agua. Al descubrirse en la imagen del agua acude a la tercera persona hasta el segundo canto.

"Un ojo proyectil que cobra alturas" se refiere al agua dentro del vaso. Cuando la introducimos en él, notamos que asciende. Y es "ojo" por la parte superior del vaso.

"Que se agobia de cándidas prisiones"; porque a la vez que el agua va ascendiendo al introducirse dentro del vaso, a la vez que grita esa transparencia y esa luminosidad, pues al estar dentro del vaso está "en su orbe -- tornasol soñando", entra en prisión y ahí encontrará la muerte. Esa libertad que es característica del agua antes de someterse a la forma, al vaso, esa informalidad, se enardece en el momento en que es constreñida. Hay un refrán que dice: "No canta libertad más que el esclavo"; y por eso en el momento de ser presa, esa libertad como que se enardece. Estas prisiones son muy sencillas, muy simples, pero prisiones al fin. Y si se toma el adjetivo "cándidas" en su cualidad de blancura, nos referimos al vaso, a su transparencia. Pero por más que sea transparente no deja de ser "red de cristal", prisión.

II

¡MAS QUE VASO -TAMBIEN- MAS PROVIDENTE!

En este segundo canto, el poeta, al igual que en el primero hace que él mismo, o el hombre, se reconozca en la imagen del agua, va a hablar del vaso identificándolo directamente con Dios. Aquí pasa el autor a hablar en primera persona como al inicio del poema, sólo que emplea el plural.

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 perdida,

Empieza esta sección con la reiteración de un verso del canto anterior. El vaso deja de ser un simple vaso para crecer en importancia. El vaso es dueño de una promesa; la promesa de la realización a que se siente llamada el agua. Esta no la va a encontrar por sí sola; el vaso se la ofrece. En esta parte, el vaso no sólo representa un vaso, sino el universo entero y el hombre.

El vaso cobra la oquedad y nos estrecha, así como antes nos oprime. Y tal vez este vacío, esta oquedad, que estrecha también el aspecto espiritual, sea todo forma. "En islas de monólogos sin eco". "Islas" entraña la idea de aislamiento y "monólogos" la completa. "Sin eco". Está solo, ni siquiera existe un eco. Este vacío que rodea al individuo es la forma que lo está cercando, limitando e impidiendo su comunicación. Ahora bien, todo parece un juego entre forma y materia. Ya hemos dicho como una lucha contra otra hasta lograr la unión de las dos, pero antes se presenta un juego donde

la forma persigue a la materia, la acosa, y la materia lucha por escapar, - pero a la vez sabe que debe ceder a la forma para poder existir. Cuando se habla de "alma perdida" el autor quiere decir que el alma es informe como lo es el agua. Tiende a dispersarse y es el universo o Dios quien va a configurarla, a apresarla.

"Aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso". Con esto nos pone frente a Dios identificado con el vaso. Este Dios está ubicado en el universo, diluído. Y aquí empieza la concepción panteísta de Dios:

56 pero que acaso el alma sólo advierte
57 en una transparencia acumulada
58 que tiñe la noción de El, de azul.

El alma es informe, se dispersa, y esta dispersión impide que pueda -- ver a Dios. Sólo advierte, sólo percibe su presencia en una "transparencia acumulada", que tiñe de azul nuestro concepto de El. Dios, como fuerza, adquiere el color azul del universo, así como el agua tiñe al vaso y el aire al cielo. Ya antes ha identificado a Dios con el vaso, un vaso que estrecha en islas de monólogos sin eco. La forma impide la comunicación, nuestra comunicación con la materia. Aquí el autor tal vez se refiere a las dificultades de la comunicación poética y la muerte inevitable de esta comunicación. En sus "Notas sobre poesía" Gorostiza sostiene: "Porque la poesía -no la increada, no, las que ya se contaminó de vida- ha de morir también. La matan los instrumentos mismos que le dieron forma: la palabra, el estilo, el gusto, la escuela. Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía. El poeta la hará durar un día o menos, según su habilidad - para sustraerla a la acción del tiempo. Su destino está trazado, a pesar de todo, e irá a dispersarse en el fondo de la sabiduría popular -yo he oído a

gente humilde, carente de toda cultura, repetir pensamientos de Shakespeare como propios- o bien, relegada a los anaqueles de las bibliotecas como objeto arqueológico, quedará allí, para curiosidad de los estudiosos y la inspiración de otros poetas".¹

La forma, al conferir al agua esta coherencia, se puede identificar -- con Dios.

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.

Estas presencias "tímidas" no las vemos como sinónimo de temerosas o -miedosas. Más bien son tímidas porque no están claramente presentes. Si -- Dios está en las cosas y éstas son manifestaciones o modos de Dios, llevan en sí su huella, su esencia. Al ver las cosas no vemos directamente a Dios, vemos las cosas mismas, pero también podemos ver más allá de ellas esa presencia del Dios disperso en todo el universo. Por eso son tímidas estas presencias. Y el mismo Dios "ha de gastar su tez azul" porque si las cosas, el universo, son modos de ser de Dios, llevan su esencia; cuando se destruyan las cosas, Dios mismo se irá destruyendo como lo veremos más tarde. Precisamente porque está presente en las cosas ha de gastarse El mismo. Ha de gastar la tez azul y "una clara inocencia imponderable", "oculta al ojo, pero

1. Gorostiza, José, "Notas sobre poesía" en Poesía, F.C.E., col. Letras Mexicanas, México, 1964, pp. 23-24.

fresca al tacto". Como dijimos antes, el alma sólo percibe a Dios en su --
"transparencia acumulada" que hace que el concepto que tenemos de El sea a-
zul. Su tez azul y la "clara inocencia imponderable" se han de gastar con-
forme se gasta el universo. Esta presencia de Dios no es perceptible con --
los ojos: "oculta al ojo, pero fresca al tacto", como tampoco podemos ver -
el aire -"mar fantasma"- en que respiran 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 ondas de estatura
72 entre fiebres y llagas;

El hombre está sujeto a cambios. Desde su origen hasta su muerte. "Fiebre", indica calor de vida; "llagas", culminación de la vida. Entra en descomposición. Es el hombre de una mutabilidad permanente. Esta idea de mutabilidad parece que obsesiona al poeta. Después la acentuará con mayor vigor. Ahora parece que sólo la anuncia. Se va asistiendo al proceso del hombre. Primero es "ojo de agua" que mana; a esto se agrega "entre fiebres y llagas". Así como todo lo que es creado, la pintura, la poesía, la música, primero aparecen ideas un tanto confusas que poco a poco se irán haciendo nítidas. Pero si no hay forma que las contenga sólo serán "¡agua fofa, mordiente, que se tira, / ay, incapaz de cohesión al suelo". Sin embargo, una vez sometida a la forma, esta masa informe se va redondeando, como el agua dentro del vaso, y se yergue.

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.

En el primer canto vimos estos tres versos: "En él se asienta, ahonda y edifica, / cumple una edad amarga de silencios / y un reposo gentil de -- muerte niña". Así como el agua cuando se asienta en el vaso muere en seguida, muerte niña, el hombre, al dejarse estrechar por Dios, va adquiriendo -- una configuración, deja de ser "agua fofa" para ponerse en pie como una estatua. Pero este ponerse en pie como una estatua habla de un fin, de una -- muerte. Porque una estatua nos puede estar simbolizando o recordando algo o alguien, pero no deja de ser objeto sin vida, rígido, frío, estático. Ya no habrá siquiera el "brusco andar", se pondrá de pie, pero para quedar allí. Y aquí podemos recordar nuevamente lo que dice Gorostiza en sus "Notas sobre poesía": "Nada envejece tan pronto, salvo una flor, como puede envejecer una poesía. Su destino está trazado..."² Lo que dura la poesía es lo que dura la materia al someterse a la forma. Habrá un minuto de goce cuando se logra la unión perfecta de las dos, pero en seguida viene la muerte. Y esto lo va a desarrollar el autor en los versos siguientes. Sólo habrá un -- minuto en que se sentirá la plenitud, el gozo, pero sólo un minuto.

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.

Es un minuto, pero un minuto que se aviva, se encrucece, se inflama --

2. Gorostiza, José, op. cit., p. 23.

hasta llegar a la incandescencia y hace que ese arrebató se alargue. No es que demore el tiempo; el tiempo corre y no regresa, sino que es tal la viveza, la excitación que se produce, que hace sentir que ese frenesí, ese vértigo, ese arrebató, se hace más prolongado. Está hablando de esa unión de la forma y la materia como si hablara de dos seres que viven una entrega mutua. Los sustantivos que emplea podrían corresponder mejor a esto. "Cuanto más hondo el tiempo que lo colma". O sea que esta maduración, este fin se alargará mientras el tiempo no se colme, o mientras la forma no contenga perfectamente a la materia. Ese tiempo que tarda en llenarse es el tiempo que se goza y, tal vez, con más intensidad si el fin se presiente.

El tiempo es para el hombre lo que el vaso es para el agua. Y es que la temporalidad es lo que va conformando a la criatura.

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.

Vimos cómo al principio no es sino "agua fofa", "incapaz de cohesión - al suelo", pero poco a poco va cobrando solidez para después ponerse en pie. Y como todo, con la acción del tiempo, el hombre vuelve a la nada de la cual procede. Hay un minuto de gozo, es el minuto de la maduración; después de eso "cae sencillamente", "como la edad, el fruto y la catástrofe". El agua, al dejarse conformar por el vaso, después del minuto de la fusión, no

sigue siendo igual sino que canta "una sed de hielo justo". Deja de ser ella, muere. El fruto, después del minuto de su maduración, tiene que caer, a menos que alguien lo corte. Sin embargo, esa maduración no es eterna, como tampoco lo es la edad. Y esto es todos los días y en cualquier sitio: "en cualquier escenario irrelevante". Aquí el autor toca esto fríamente, como algo que es común y que es lo que ocurre siempre aunque nuestros deseos sean otros; "cae sencillamente". Sin escándalo, no como algo extraordinario sino como algo que sucede todos los días y contra lo que es imposible luchar. El mismo Gorostiza escribe a Xavier Villaurrutia: "La nostalgia nos amenaza, como tantas cosas, con la muerte, valiéndose de que siempre llegamos tarde a un entendimiento tranquilo de ella. ¡Si yo hubiera sabido hace diez años que la muerte no es otra cosa que el miedo que le tenemos!".³

97 ¿También -mejor que un lecho- para el agua
98 no es un vaso el minuto incandescente
99 de su maduración?

Y es el vaso, precisamente, el lugar donde el agua encuentra su reposo; es el vaso el minuto justo, el tiempo preciso en que se funden materia y forma.

100 Es el tiempo de Dios que aflora un día,
101 que cae, nada más, madura, ocurre,
102 para tomar mañana por sorpresa
103 en un estéril repetirse inédito,
104 como el de esas eléctricas palabras

3 Carta a Xavier Villaurrutia en "Los Contemporáneos por sí mismos", Universidad de México, Vol. XXI, núm. 6, febrero de 1967.

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.

El tiempo no es sólo el tiempo de las cosas creadas, es también el tiempo de Dios. Es el "tiempo de Dios" el que conforma. Es el tiempo el que madura y que se presenta, que sale al encuentro. Hace que las cosas lleguen a su punto culminante para que vuelvan a la nada, para que esta nada de la -- cual proceden las empuje a vivir de nuevo para volverse nada otra vez. Es un círculo el que sigue todo lo creado, el mineral, el vegetal, el animal y el hombre. De la nada provienen, nacen, crecen, llegan al "minuto incandescente" y vuelven a la nada. Y esto es todos los días. Es, ha sido y será siempre.

Es menester detenerse un poco en un verso cuya estructura se va a repetir en todo el poema y que va a ser una pieza clave por el papel que desempeña:

103 en un estéril repetirse inédito,

Es un verso endecasílabo acentuado en la cuarta y octava sílaba. Esta acentuación da al verso el efecto de reposo. En este caso, más que de reposo, da la idea del regreso. La misma construcción del verso y el aspecto semántico indican la idea de circularidad que ya hemos mencionado, la idea de la vuelta al origen. El mismo vocabulario -adjetivos, sustantivos- contribuye a reforzar esa idea que ya en versos anteriores se ha anunciado.

Muchas veces necesitamos una palabra específica para comunicarnos, y -

se presenta el caso de que en el momento en que es necesaria no la encontramos. Tal vez es una palabra que repetimos continuamente pero en ese momento "se nos va". La memoria las busca y, podríamos decir, con una "persecución amorosa", pero éstas la eluden, la burlan. Al no encontrarla en el momento preciso, resultan los "huecos" en las "frases despobladas". Estas palabras son "eléctricas" por la intensidad que tienen y por la atracción que ejercen en nosotros. Pero también se puede entender tomando en cuenta la etimología de la palabra. Eléctrica -ēelektros- da idea de color, color amarillo o ámbar. Y este color, a su vez, da idea de algo viejo, gastado. Si tenemos esto en cuenta cabría otra interpretación. Las palabras, a fuerza de emplearlas continuamente, se gastan, se envejecen. A pesar de ser palabras -- gastadas, palabras que dominamos, llega un momento en que no podemos aprehenderlas. Las manejamos pero sin concebirlas como son en realidad. Estas palabras que se nos escapan en el momento preciso, vuelven a nosotros cuando ya no las necesitamos. Y esto todos los días.

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.

El tiempo también configura al vaso, al igual que Dios. "Aunque se llama Dios, / no sea sino un vaso". Es Dios "un vaso de tiempo que nos iza", - nos levanta; es un vaso donde aquella agua "mordiente" se pone en pie. "En sus azules botareles de aire". Recordemos los primeros versos de este segundo canto: "en una transparencia acumulada / que tiñe la noción de El, de azul". "Ha de gastar la tez azul", "es azul". Dios, como fuerza, adquiere --

el color del universo, "coagulado azul de lontananza". La noción que tenemos de El se tiñe de azul igual que se tiñe el cielo por el aire. Este aire que nos circunda, esta atmósfera, es azul. "Y nos pone su máscara grandiosa que no difiere un rasgo de nosotros". La forma, cuando se impone a la substancia, hace que ésta se identifique con ella. El agua, al asentarse en el vaso, llega un momento en que no se advierte. De igual modo, Dios, o la forma, o el vaso, o como le queramos llamar, "nos pone su máscara grandiosa", y ésta es tan perfecta que no se distingue.

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 El, a Dios,
124 lo que detrás de El 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.

En los versos anteriores vemos cómo el tiempo va dando forma a la substancia. Se ha hablado del "minuto incandescente", pero también del "estéril repetirse inédito". Se ha marcado perfectamente el círculo que siguen las cosas, que no es otro que salir de la nada para volver a ella. Y en este tiempo que dura su existencia no hay algún fruto que quede como huella: "estéril repetirse". Lo único que ocurre es Dios y su tiempo: "Es el tiempo de

Dios que aflora un día, / que cae, nada más, madura, ocurre, / para tomar mañana por sorpresa / en un estéril repetirse inédito". Por eso, "en las zonas ínfimas del ojo, / no ocurre nada... sólo esta luz". Nada ocurre; sólo "esta luz", recordando que al principio del poema nos dice el autor que hay un dios inasible "mentido acaso / por su radiante atmósfera de luces". No lo vemos directamente porque esta atmósfera de luces que lo rodea nos impide verlo, pero sabemos que ahí está. Entonces, si ahora nos dicen que no ocurre nada, sólo esa luz, lo único que ocurre es Dios, porque "a través de su nítida substancia / nos permite mirar, / sin verlo a El, a Dios, / lo que detrás de El anda escondido". Esa luz, esa claridad, nos impide ver a Dios que es quien está ahí, que es el único que ocurre. Sabemos que ahí está pero no lo vemos, lo único que podemos ver es el tintero, la silla, el calendario. Y dice el autor: lo que detrás de El anda escondido". Es la misma idea de la presencia de Dios en todo el universo; una presencia real. Y a Dios no lo vemos pero sí sabemos o podemos ver todos aquellos modos de El, aun los seres insinimados como la silla, el tintero, el calendario. Aun en esos seres podemos descubrir a Dios. Y es fácil descubrirlos porque llevan su misma substancia: "-todo a voces azules el secreto / de su infantil mecánica". En todo el canto se ha hablado de una "transparencia acumulada" que tiñe la noción de El, de azul. Y por ese azul del que también están impregnadas las cosas por llevar en ellas la esencia de Dios, podemos ver fácilmente que Dios mismo se halla presente en ellas: "infantil mecánica". Esta mecánica es infantil por ser simple, por la repetición continua. A fuerza de repetirse es simple y es fácil entonces de advertir esa presencia de Dios en las cosas. Aquí está clarísima la concepción panteísta de Dios: es-

tá diluído en todas las cosas que pueblan el universo. No lo vemos a El mismo pero lo sabemos presente en estas cosas. Estos objetos son vistos precisamente, en el momento en que entran en el ciclo que sigue todo el universo.

Esta parte prepara ya el tercer canto que se inicia con las palabras : "Pero en las zonas ínfimas del ojo". Este canto ha terminado con el descubrimiento de Dios en las cosas del universo. Primero el autor ha hablado de sí mismo, descubriéndose poco a poco en la imagen del agua. Después habló de Dios, identificándolo con la forma; en el tercer canto hablará del universo, como ya nos lo ha anticipado en los últimos versos de este segundo - canto.

III

PERO EN LAS ZONAS INFIMAS DEL OJO

Ya hemos visto que en los últimos versos del canto anterior se empieza a hablar de lo que va a ocupar esta canto: el universo. Comienza este canto hablando de Dios. No lo vemos directamente, pero advertimos su presencia -- por esa luz que, desde el primer canto, lo esconde. Sólo lo percibimos a -- través de la luz:

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.

En las zonas ínfimas del ojo lo único que sale al encuentro, lo único que "ocurre" es "esta luz". En aquello de menor valor que tiene el ojo sólo aparece esa luz que permite ver en todas las cosas a Dios. Y dice el poeta: "ay, hermano Francisco, / esta alegría / única, riente claridad del alma". Relaciona a San Francisco con su panteísmo. Pero esta mención de Francisco tiene un tono de ironía o acaso de burla. Porque habla de "riente claridad del alma" y de alegría, pero no puede tomársele en serio ya que después sólo hablará de destrucción.

Sin embargo, cabe admitir otra alternativa en el caso de la alegría y la "claridad del alma". Nos muestra cierta ingenuidad y por eso encontramos alegría. Es cierto que después se hablará de destrucción, pero en este momento lo único que ocurre es la luz y la alegría. Se desconoce lo que ha de venir, como que se vive en la inocencia y en la ingenuidad. De este modo de ja de haber burla e ironía: la alegría es sincera.

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 El y de nosotros tres
139 ¡siempre tres!

Aquí entramos al campo de aquel problema antiguo de la multiplicidad - de las formas reducidas a tres aspectos. El poeta menciona: "de mí y de El y de nosotros tres". Esos tres son el poeta, Dios y el universo. Y este universo es la manifestación de ese Dios escondido en todos los seres. Pero el poeta hace hincapié en los "tres", volviendo a expresar: "¡siempre tres!" - Antes de la división en tres categorías, los pronombres eran una mezcla. -- Por eso "antes turbios". Y había mezcla porque cada forma quería ser autónoma: "por la gruesa efusión de su egoísmo".

Todo esto hace que el poeta disfrute, que goce con estos pronombres -- que ahora se han aclarado. Y este disfrutar es lo que existe junto con la alegría en esas "zonas ínfimas del ojo".

140 mientras nos recreanos hondamente
141 en este buen candor que todo ignora,
142 en esta aguda ingenuidad del ánimo

Todos estos versos hablan de alegría, tranquilidad. Sin embargo, esto es una mentira. Es una mentira que el universo ingenuo ignora. Habla de "co^rro de presencias" haciendo creer que es realidad lo que pregona. Pero más tarde nos vamos a dar cuenta de que Dios, la forma, -el vaso- no es más que un egoísmo en grado superlativo. Mientras se habla de este disfrutar, el universo se recrea en esta apariencia. Si el universo se recrea en esto es - precisamente porque es ingenuo. Los seres son felices porque creen que existen. Y si realmente existiera esta recreación, esta ingenuidad del ánimo es

en realidad porque el universo ignora que conforme pase el tiempo vuelve al punto de partida: la nada. Hasta aquí, el poeta ha partido de la primera -- persona del plural y en los versos siguientes se irá perdiendo en la tercera persona refiriéndose al candor y a la ingenuidad.

143 que se pone a soñar a pleno sol
144 y sueña los pretéritos de 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.

El ánimo se pone a soñar. Su ingenuidad es marcada. Este soñar "a pleno sol" no es precisamente que cierre los ojos a la realidad sino que aún desconoce esa realidad. Y sueña "los pretéritos de moho". No sueña al moho precisamente, que es señal de putrefacción, de descomposición. El moho se encuentra en lo corrompido. Sueña los pretéritos que también tienen este grado de descomposición. Estos pretéritos pueden significar los orígenes: la nada. Porque la nada es también esto. Para volver a ella hay que descomponerse y si de ella proviene el universo entero, los pretéritos tienen que ser de moho. También sueña "la antigua rosa ausente". La rosa manifiesta vida y plenitud, pero está ausente. ¿Acaso el universo se pregunta por qué está ausente la rosa? Piensa en ella y se da cuenta de que no está pero no se imagina que si no está es porque como todo, ha vuelto al origen: la nada. Y sueña también en el "prometido fruto de mañana". Algo que todavía no existe, algo que no es una realidad. Todo esto no es más que un sueño, un dulce sueño. La realidad es otra muy distinta.

Todo esto quiere constatarlo. Pero resulta como mirar un espejo que de

vuelve otro por respuesta. Esta es la realidad. Hay un sueño, pero al querer ver la imagen, al querer ver si es realidad, el espejo, en el cual se quiere descubrir la profundidad de todo esto, lo único que refleja es otro espejo. Porque todo esto no deja de ser sino un sueño. Además, un espejo no podrá devolver nunca la profundidad de lo reflejado. Recordemos que el espejo sólo apresa los perfiles y los detiene. Cuando los refleja, los refleja sin vida. Evoquemos el poema "Espejo No"¹ del propio Gorostiza en el que dice: "en la que -espectros de color- las formas, / las claras, bellas, mal heridas, sangran!". En el espejo no cabe profundidad, las cosas pierden su peso y se convierten en espectros. Veremos los colores, pero lo que en él se refleja habrá muerto. El verso está íntimamente ligado al sentido del poema. En primer lugar encontramos una pausa interna. Ya hay algo que detiene. La acentuación en cuarta y octava y el vocabulario -espejo- cooperan en la idea de detención. Ya hemos mencionado lo que es el espejo para Gorostiza. De este modo podemos ver que aun semánticamente el verso aporta gran parte para dar la citada idea de detención. El mismo espejo, como dijimos, es un objeto que detiene las imágenes.

Si tomamos en cuenta la otra vertiente de la "alegría" de que hablamos al principio de esta parte, esto no será más que una consecuencia. Se burla, ironiza porque sabe que viene el fin. Entonces todo lo que sueña son cosas imposibles y que se expresan en ese mismo tono. ¿Cómo es posible que sueñe con algo que no se conoce o nunca se conoció?

¹ Gorostiza, José, "Espejo no" en Poesía, F.C.E., col. Letras Mexicanas, México, 1964, pp. 86-87.

150 Mirad con qué pueril austeridad graciosa
 151 distribuye los mundos en el caos,
 152 los hecha 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 juego sinfónico articula,
 159 mezclando en la insistencia de los ritmos

Esta parte nos habla de una organización. Todo está perfectamente orde-
 nado y perfectamente pensado. Pero esta organización es como al azar: "saca
 de ellos cintas de sorpresas". Está perfectamente logrado, sólo que de acuer-
 do al egoísmo de Dios. Es El el organizador y todo lo acomoda a su antojo.
 El verso "mirad con qué pueril austeridad graciosa" está sumamente cargado
 de ironía. ¿Cómo es posible que exista una "pueril austeridad graciosa" en
 un ser que echa a andar el universo como "autómata", como muñecos sin volun-
 tad? ¿Cómo puede existir esto en alguien que tiene sometido así el universo
 entero, el cual obedece cuando El tan solo levanta un dedo? Este verso re-
 cuerda aquél donde se menciona la "infantil mecánica". Porque todo parece
 tener un mecanismo que Dios maneja como quiere. Y toda esta organización es
 tá regida por un ritmo y una armonía perfectos. Los mundos andan "acordes",
 obedecen cuando se les indica y de ellos se obtiene un "juego sinfónico"; -
 todo está acorde, unánime.

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.

Sin embargo, a pesar de que todo esto tiene una organización y marcha unánimes, no se puede olvidar que todo sigue un ritmo inevitable: "¡planta-semilla-planta!" Toda esta organización es inútil porque llegará el momento en que todo llegue a la nada de la cual proviene.

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 aun 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.

Vale aquí citar unas palabras de Frank Dauster al respecto: "Termina - la primera parte de esta sección con un canto sardónico a la vida, canto -- que empieza con la parodia del vocabulario de la poesía paisajista para terminar en una cohetería de imágenes brillantes"². Podemos aceptar este criterio de Dauster porque se comprueba en esta parte. El cielo, el mar, la nube, el pájaro y las imágenes brillantes, la "cohetería", la vemos en las "sonoras estrellas", "cohete herido" y "desbandada pólvora de plumas".

En esta parte vemos cómo todo es un sueño que imagina la "ingenuidad - del ánimo". En la parte siguiente hablará también de sueño, aunque un sueño completamente distinto: será el que conduzca a la destrucción completa. Aquí el sueño habla de alegría, de vida y de armonía, sin embargo, a pesar -

2 Dauster, Frank, Ensayos sobre poesía mexicana, asedio a los "Contemporáneos", Ed. de Andrea, col. Studium, vol. 41, México, 1963, p. 36.

de toda la armonía que existe en esta parte, ya para el final empieza a hablar de dispersión. Aunque emplee el "vocabulario paisajista" se nota cómo todo este mundo perfectamente ordenado va perdiendo esta cualidad. Tenemos los verbos "dispara", "estalla", "precipita" y los sustantivos "desbandada" y "tiro". Después del reposo de los "mares de cobre" y de la "luna azul, --descalza, entre la nieve", hablará de "pólvora de plumas", de "coquete herido" y de "sonoras estrellas". Aún en esta parte se puede advertir ese círculo que siguen las cosas: existe primero el caos, un caos que Dios organiza. Podríamos decir que existe la materia en su estado primitivo y después viene la forma a someterla. Se logra la organización, se logra la unión de materia y forma, pero no se puede quedar en eso. Después de esto se volverá a hablar de dispersión como al principio, de destrucción. La materia y la forma, una vez que se cumplen, mueren. Como que ya en este final se empieza a suponer lo que vendrá en la parte siguiente. No hay que olvidar: aquí se ha hablado de organización y vida; en la parte siguiente se hablará de destrucción y muerte.

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.

En este canto sugiere el poeta que acaso la existencia no sea más que un sueño. Primero ha hablado de que nada ocurre, "sólo esta luz". Y al hablar de luz sabemos que se refiere a Dios. Primero ocurre Dios. Ya en esta parte no será Dios el único que ocurra. Aunque ya no es "en las zonas ínfimas del ojo". Ahí ocurre Dios, "esta luz" y "esta alegría". Y en la "médula

de esta alegría", lo que ocurre es un sueño. Porque la existencia del universo, ese universo que no es otra cosa que el modo de ser de Dios, es un sueño que ocurre precisamente en la parte principal de Dios, en su esencia, "en la médula de esta alegría". Y este sueño va en marcha. No es un sueño que se detiene sino que recorre "las estaciones todas de su ruta". El sueño sigue con mirada fija, recorre, todos los estados por los que ha de pasar el universo. Aunque ésta es la marcha del universo, tal parece que el sueño y el universo sean cosas distintas. Se habla de un sueño que recorre todos los estados por los que han de pasar los seres que pueblan el orbe. Veremos cómo en la parte siguiente el sueño se mira a sí mismo. Se dará cuenta de que es él mismo el que camina. Pero en esta parte el sueño observa y sigue al universo. Lo sigue tan amorosamente que no repara en "seguirla a sus infiernos". No tomaremos el infierno en sentido bíblico, más bien como lo consideraban los paganos: los infiernos es el lugar donde llegan las cosas después de la muerte. Después de la destrucción a que está sujeto el universo viene la nada. Y este sueño recorre todo eso, sin importarle ir a la misma nada.

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.

La existencia es un sueño; primero un sueño tranquilo y hasta dulce: -- "curso de la luz", "instante fúlgido", "gota de rocío". Es un sueño donde se ve el progreso, el crecimiento, la vida. "Con qué miradas de atropina / escruta / el curso de la luz". Si pensamos en fenómenos físicos sabemos que mientras haya exceso de luz, la pupila se contrae, se hace más pequeña. Sin embargo en este sueño se puede ver claramente todo porque es escrutado por "miradas de atropina". Sabemos que la atropina dilata notablemente la pupila. Y así, con toda la capacidad que tiene el ojo para ver, sin que éste sufra alguna alteración, capta toda la existencia. "Concibe el ojo". Se forma la idea de él, simplemente. Más adelante veremos cómo la inteligencia tendrá este poder de concebir mas no de dar vida. También concibe el aceite. "Y en la raíz de la palabra esconde / el frondoso discurso de ancha copa / y - el poema de diáfanas espigas!" Ahí, en la parte de la palabra que no se observa alteración, ahí se encuentra escondido el poema y el discurso. Y después de hacer hincapié en las cosas bellas del universo, el sueño se convierte en pesadilla y duele más verlas transformadas en un sueño corrompido y -cruel. Tal vez por eso el autor menciona con tanta fuerza la hermosura del universo, para después ser más fuerte el impacto al verlas en plena destrucción. Y no será una destrucción rápida; será lenta y paulatina, como si se gozara en ello.

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 espaciosas 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.

Es un sueño cruel que presenta las imágenes más violentas del horror de la existencia. Y "nada es tan cruel como este puro goce". Se disfruta con el dolor que observa. Imagina las más perfectas torturas; primero las somete al fuego y las deshace. Luego las ciega; las llena, las colma de odios, pero no odios simples sino "odios purulentos", lo más corrupto. Y después del odio deja en ellas vivo el rencor, un rencor que queda cubierto por una costra para que siga intacto. Y después del mal físico, el mal espiritual: la satura de angustias. Tan sedientas como la sed del yeso que nunca se sacia.

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 en un ilustre hallazgo de ironía
211 como a un copo de cera sudorosa,
212 y en un ilustre hallazgo de ironía
213 la estrecha entemecido
214 con los brazos glaciales de la fiebre.

La crueldad no queda allí; todavía hay más con lo que se puede atormentar. El mismo gozo es herido en su médula y considera e imagina todas esas llagas que marcarán lo que hasta ahora era una "tez pulida". En el verso -- "piensa el tumor, la úlcera y el chancro" tenemos una gradación. Primero aparece el tumor que se convierte en llaga para ser después algo descompues-

to: "chancro". Esta gradación contribuye a darle rapidez al verso y a aumentar la intensidad.

Y en su mano "etérea" -por lo que se confirma que se habla de Dios- toma a la criatura y la abraza. Repite el verso "y en un ilustre hallazgo de ironía". La abraza con el calor de una enfermedad, porque eso es la fiebre. También indica que hay vida, pero antes de fiebre habla de "brazos glaciales". Estos brazos glaciales no hablan más que de una muerte próxima. Todo en el tono más sardónico que pudo haber empleado. Después de las imágenes violentas usadas en esta parte, la tercera sección recupera el ritmo llano que encontramos en otras estrofas. Se repite el verso:

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.

En esta parte el sueño se mira a sí mismo. Al verse descubre que su fin está próximo, reconoce su propia frustración y se prepara: finge una fatiga para poder darse una vacación; se aísla para que estando solo le llegue su fin. Este sueño es desorbitado, de modo que nos da idea de dispersión.

En esta parte empieza una nueva fase del poema; una fase muy distinta a la anterior ya que no se ven aquí huellas de dolor y rencor ni huellas de descomposición. Es, por el contrario, una fase en la que se habla de frescor, de descanso.

224 ¡Qué trebolar mullido, qué parasol del niebla,

- 225 se regala en el ánimo
 226 para gustar la miel de sus vigilias!
 227 Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
 228 la sola marcha en círculo, sin ojos;

Se prepara un paisaje bastante agradable y goza intensamente los momentos que preceden a su fin "para gustar la miel de sus vigilias".

El sueño es víctima del ritmo impuesto por él mismo. Ese ritmo "planta-semilla-planta", ese círculo que siguen todas las cosas, círculo que no se sabe si va de la nada a la existencia para volver a la nada, o de la existencia a la nada para volver a la existencia. Ese círculo sin ojos, porque aun sin ojos se recorre.

- 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-

Esta parte recuerda los versos anteriores cuando el caos se organiza y a pesar de esta organización está regido por un ritmo "planta-semilla-planta"- que marca la circularidad del universo. Decíamos que esta organización era como al azar: "saca de ellos cintas de sorpresas". Ahora aquellas cintas se han convertido en "cintas de cintas". La frase sigue: "que en un constante perecer enérgico". Este "perecer enérgico" recuerda aquel "estéril repetirse inédito". La articulación, el ritmo, la cadencia, son fatales. Son fatales porque ya arriba explicamos que el ritmo es "planta-semilla-planta", el ritmo es dirigirse a la muerte. El sueño tiene que perecer y precisamente aquellas "cintas de cintas de sorpresas" que ahora ha extraí

do de su cansancio y antes los sacaba de los mundos a los cuales apostrofa
ba, son los que arrasan su bella fábrica. El ritmo, el mecanismo, el movi-
miento armonioso del universo que son los que empujan del no ser al ser, de
la nada a la vida, también empujan a la muerte. Porque la vida del universo
es un círculo que gira de la nada a la vida para volver a la nada. Un círcu
lo que no detiene su marcha, "estéril repetirse inédito", "constante pere--
cer enérgico". Pero precisamente porque es círculo estamos conscientes que
de la muerte viene la vida. Ya en otra parte habíamos hecho mención de esto
al hablar de la "estrella en grano" que se enciende "como un seno habitado
por la dicha". Decíamos que hay que morir para dar vida y así, la semilla -
muere para convertirse en planta. La vida es producto de la muerte: "hijo -
de su misma muerte", "gestado en la aridez de su escombros". De la des--
trucción propia viene como consecuencia, el desarrollo del otro. Ahí, en la
destrucción, en los "escombros" es donde germina, es donde se gesta la nue-
va criatura.

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 doncella de su osadía

Cuando este sueño se mira a sí mismo (sea el sueño Dios, el hombre, el
universo) y se da cuenta de que su fin se acerca, prepara todo un escenario
pretextando una fatiga que exige una vacación, un descanso: "y adereza en -
el acto / el plan de su fatiga". Ahora, esta fatiga que ya apareció ante---

riormente, también se fatiga: "siente que su fatiga se fatiga". Porque el -
perecer es constante y es enérgico, la muerte no tiene fin, y esto, a la --
larga cansa. Esta fatiga no la entendemos como un cansancio de vivir. Morde
cai S. Rubín² habla de un cansancio de la vida: "El hombre se da cuenta de
su condición mortal frágil, y viendo que va a morir, siente la necesidad de
consolarse por un concepto de su existencia que le pueda proporcionar algu-
na permanencia, alguna compensación a sus sufrimientos ("su fatiga"). Imagi
na un más allá de premios y de descanso".

En primer lugar, el autor, Gorostiza, no se refiere propiamente al hom
bre. Primero se ha hablado de luz, luego de alegría y por último de sueño.
Porque acaso la existencia sea eso: un sueño. Pero esta existencia no es la
del hombre solo, es la existencia del universo entero, que a la vez es Dios
porque el universo es el pensamiento de Dios, el modo de ser de Dios, es la
manifestación de Dios. Si al principio se habló de luz es porque no se pue-
de ver a Dios directamente, sólo vemos la luz que lo esconde y también ve-
mos los objetos que nos hablan de su presencia: "el tintero, la silla, el -
calendario". Porque Dios es todo eso. Entonces, si el universo ve que el --
fin está próximo, forzosamente tiene que estar próximo el fin de Dios; no -
se puede separar a Dios del universo; y precisamente porque el universo es
Dios, es una manifestación, al morir éste tiene que morir Dios también. Dios
organiza el universo, "distribuye los mundos en el caos", pero no puede es-
capar de la muerte. Sin embargo, no podemos olvidar que Dios, al asumir el
papel de organizador se crea un pedestal por encima del universo. Echa a an
dar los mundos, como autómatas y con solo levantar un dedo, "al impulso di-

2 Rubín, Mordecai S., op. cit. p. 64.

dáctico de índice" los apostrofa. Todos estos versos nos han hablado de este papel aparentemente superior que asume Dios en la organización del universo. Por supuesto no es un papel que le corresponda, sino que se lo adjudica. Porque si el universo es idéntico a Dios no puede estar en un plano inferior a El. A pesar de todo, Dios se sigue sintiendo el organizador y al darse cuenta de que también su fin se aproxima como se aproxima el del universo, es comprensible que no lo acepte a la primera. Pero sabe que la aceptación o el rechazo no la evitan. Y al ser así, puede cuando menos, aislarse para que nadie se dé cuenta de su fin. Es entonces cuando inventa una fatiga que merece una vacación. Esta fatiga de la que nos habla en este momento es una fatiga fingida. No es que esté cansado de sufrimientos, sino que es lo primero que se le ocurre para pretextar su vacación, su aislamiento en un lugar donde nadie vea su fin. Ahora bien, la fatiga de esta parte -- "siente que su fatiga se fatiga" es porque así como el nacer morir es constante, la fatiga también lo es. Este nacer-morir, ocurre todos los días y, si todos los días Dios finge una fatiga, la fatiga llega a cansarse. Y entonces sí llega el fin: "se erige a descansar de su descanso". Su descanso es el pretexto que inventa ante la proximidad de la muerte; después de este descanso viene el otro: el final. Pero la muerte no queda allí, la muerte da origen a otra vida, "sueña que su sueño se repite"; todo este proceso de "vida-muerte" sigue manteniéndose vigente; es un círculo que no detiene su marcha del principio al fin, del fin al principio. Este sueño es irresponsable, eterno. Es irresponsable porque él ignora el repetirse que es la vida. El solamente existe, y existe siempre; es eterno porque aunque llegue a su fin, la marcha del universo no se detiene, como dije antes, es un círculo que gira constantemente. Por eso el verso "muerte sin fin de una obstinada

muerte". Es la muerte de la muerte, pero una muerte que no termina nunca.

De este hecho ineluctable del universo, el poeta era perfectamente consciente. En la carta destinada a Villaurrutia, que ya citamos anteriormente, habla de que la muerte es una amenaza constante de la cual se obtiene demasiado tarde un conocimiento tranquilo. La muerte atormenta la vida del ser humano y aunque se la eluda de distintas formas, aunque se piense de distintos modos, la muerte sigue en el pensamiento del hombre. Es como aquel "sueño de garza anochecido a plomo / que cambia sí de pie, mas no de sueño / -- que cambia sí la imagen, / mas no la doncellez de su osadía".

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.

Lo único que permanece del sueño es la muerte. Y pasa el autor a hablar nos de la inteligencia de quien suponemos que es la que está detrás de todo esto. Podríamos identificar a la inteligencia con Dios, ya que organizan, conciben, mas no crean; y, en cambio, sí destruyen. Para entender por qué la inteligencia destruye y el por qué de su soledad "en llamas" es necesario ver qué entiende Gorostiza por inteligencia.

Tal vez se puede advertir aquí un eco bergsonianiano. La inteligencia opera una parcelación de la realidad y toma una serie de vistas inmóviles de la duración. Tiene como función principal representarse objetos y estados. Des este modo deja escapar de la realidad aquello que forma su misma esen-

cia. Esta realidad es inalcanzable para ella, pues es imposible reconstruir el movimiento con elementos inmóviles. No es que se disminuya la inteligencia sino que puede decirse que ésta implica dos orientaciones contrarias: - la primera, hacia el conocimiento científico de la inmovilidad, que es la materialidad y la segunda, hacia el conocimiento metafísico de la movilidad, que es el fondo de la realidad. A estos dos caminos se les llama de diferentes maneras. El primero "inteligencia" y el segundo "intuición". Y de aquí parte Gorostiza. La inteligencia es "soledad en llamas" porque es estéril. No alcanza lo absoluto como lo alcanza la intuición; no llega al fondo de las cosas. Si hemos entendido que el universo está en constante movimiento y en constante cambio, es imposible que la inteligencia aprehenda este universo. Nunca lo conocerá tal como es, ya que es estática. Por eso también está en llamas. Se debate en una acción constante, busca significados y, entre ellos, el de la existencia. Sin embargo no lo encuentra, porque como dijimos antes, la inteligencia nunca penetrará la realidad de las cosas. Las reflejará como las capta pero nunca como son. De este modo podemos entender el verso "que lo consume todo hasta el silencio". Todo lo aniquila, hasta el mismo silencio. Al darnos o tratar de darnos un significado no hace otra cosa que aniquilar el objeto que lo posee.

Siempre se ha considerado la inteligencia como lo superior. Y este canto no es otra cosa que una denuncia de su terrible limitación. El "aleluya" irónico del canto siguiente evoca incluso su esterilidad. Aquí nada más entrevé lo que se desarrollará en el canto venidero. Es necesario, como dijimos antes, ver qué entiende Gorostiza por inteligencia para capturar mejor el pasaje. Gorostiza, como Bergson, dará el lugar que hasta ahora había ocupado la inteligencia a la intuición. Esta sí es capaz de penetrar la reali-

dad de las cosas. La inteligencia es incapaz, porque la realidad cambiante del universo rehuye sus conceptos fijos.

Sin embargo, la inteligencia quisiera captar esta realidad sin sufrir transformación alguna. El que el universo esté en movimiento implica que está en proceso de transformación y para entenderlo es necesario pasar por esto. La inteligencia quisiera concebir todo el universo sin transformarse. - Algo así como una semilla que quiere dar fruto, ser planta, sin dejar de -- ser semilla. Bien sabemos que para conocer las "estaciones todas de la ruta" es preciso pasar por ellas. Y esto quiere decir ir hasta el fin. Y este fin no es aceptado por la inteligencia ya que ésta no admite destrucción. Hay - que morir para dar vida, pero la inteligencia quisiera darla sin alterarse. De ahí la comparación con la semilla. La misma semilla, para convertirse en planta, tiene que descomponerse, podrirse y, en estos escombros, gestará la planta. Sin embargo, la inteligencia quisiera ser como la semilla, dando origen a una planta sin destruir sus tegumentos. En otras palabras, quisiera permanecer intacta.

Hasta ahora sólo hemos captado lo que entiende Gorostiza por inteligencia. En el siguiente canto desarrollará la idea de la cual da el primer paso en esta parte. Después de hablar del universo, de su marcha, de su fin - inminente y con éste el fin de Dios, inmerso en el universo, pasa a hablar de la inteligencia, que en cierto sentido, podría identificarse con el Dios que ordena, apostrofa, organiza y que al fin y al cabo muere como todo, aun que esto no lo acepte y aunque finja una vacación para que nadie vea su pro pia destrucción. La inteligencia, como Dios, cree ser el poder superior, or dena y concibe sin crear ni dar vida, ya que a la larga, los dos son estéri les.

IV

¡OH INTELIGENCIA, SOLEDAD EN LLAMAS

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,

Empieza esta sección repitiendo un verso de la parte anterior seguido del verso "que todo lo concibe sin crearlo". Aquí está la clave que caracteriza el papel de la inteligencia. Decíamos en la parte anterior que Gorostiza entiende la inteligencia como la entiende Bergson. La inteligencia toma una serie de vistas inmóviles de la duración. Se representa estados, de este modo es incapaz de captar la realidad de aquello que forma su misma esencia. Esta realidad le resulta inalcanzable porque es imposible reconstruir el movimiento con elementos inmóviles. Explicábamos al final del capítulo anterior que por eso la inteligencia era "soledad en llamas". Únicamente apresará conceptos, mas nunca creará. La inteligencia, en su afán de creación, siempre será estéril. Y por eso siempre estará sola, por eso su soledad. El verso 256 expresa todo el pensamiento sobre la inteligencia. La intuición será lo único que penetre la realidad de las cosas. La inteligencia aniquila. Puede concebir,, nunca crear. Y este "concebir" nunca llegará a ser un acto de creación.

"Finge el calor del lodo". El calor nos habla de vida. Finge dar vida. Pero "fingir" no es "dar la impresión" de que hacemos algo; fingir es hacer

algo realmente, hacerlo semejante a lo que no es. La inteligencia "finge el calor del lodo". Crea ese calor; no como es el calor en realidad porque necesitaría aprehender la realidad de las cosas para conocerlas. Al no lograrlo, únicamente podrá fingir. Decíamos que "calor" alude a vida y la inteligencia fingirá dar vida cuando en realidad nunca podrá hacerlo: más tarde - dirá "mas no le infunde el soplo que lo pone en pie".

Se imagina un Dios, pero un Dios con las características que conoce: - "emoción", "iracundo amor". Después de esto lo eleva a un plano superior, - aunque dependiendo siempre esta elevación de la voluntad de la inteligencia. Ella es la que organiza y es ella misma quien se imagina un dios hecho a sus necesidades. Esta imposibilidad de creación de la inteligencia se ve reflejada en el ser humano. La inteligencia piensa las cosas, busca significados; no crea, no captura la riqueza de la realidad. El hombre también, al buscar las expresiones se da cuenta de que no puede alcanzarlas. Ya hemos mencionado cómo también él se encuentra "sitiado" porque no logra una comunicación. Y si se lo propone se da cuenta de que es un trabajo estéril. El mismo Gostiza habla de esto en sus "Notas sobre poesía": "El poeta no puede, sin ceder su puesto al filósofo, aplicar todo el rigor del pensamiento al análisis de la poesía. El simplemente la conoce y la ama. Sabe en dónde está y - de dónde 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..... Me gusta pensar en la poesía no como en un suceso que ocurre dentro del hombre y es inherente a él, a su naturaleza humana, sino más bien como en algo que - tuviese una existencia propia en el mundo exterior. Para el poeta, la poesía existe por su sola virtud y está ahí, en todas partes, al al-

cance de todas las miradas que la quieran ver".¹

Porque el poeta no va a comunicar; la misma palabra resulta a veces un impedimento. Los mismos instrumentos que dan vida a la poesía son los que la matan.² Y es que la existencia de la poesía no depende del hombre; el hombre sólo tratará de capturarla ya que ella existe por sí misma. Del mismo modo la inteligencia tratará de concebir las cosas pero no las creará. Las cosas están ahí; es más, si las concibe, tal vez no las concibe como -- son en realidad sino desde su punto de vista, según su sensibilidad. Y ésta es la tragedia de la inteligencia; cree firmemente en su superioridad y, en su afán de ocultar su imposibilidad de creación, se construye un dios conforme a sus necesidades y exigencias. Como si fingiendo que da vida pudiera olvidar que no puede hacerlo. Este Dios que concibe es bello y es altísimo, y "lo encumbra más allá de las alas". Pero sólo lo concibe:

263 mas no le infunde el soplo que lo pone en pie
264 y permanece recreándose en sí misma,
265 única en El, inmaculada, sola en El,
266 reticencia indecible,
267 amoroso temor de la materia,
268 angélico egoísmo que se escapa
269 como un grito de júbilo sobre la muerte

Concibe pero no crea. "No le infunde el soplo que lo pone en pie". Este "soplo" alude a la vida. La inteligencia se percata de que no puede dar vida y aparenta que no lo hace porque quiere ser ella la única. Y como este Dios ha sido concebido por ella, concebido, no creado, lleva algo de ella -

1 Gorostiza, José, op. cit. pp. 7 y 8.

2 Cf. al respecto, Gorostiza, José, "Notas sobre poesía", Poesía, F.C.E., col. Letras Mexicanas, México, 1964, p. 23.

misma. Es como una expresión de su ser y en su egolatría se recrea en El, - se ve única en El, sola en El, y esto no es otra cosa más que una recreación en sí misma: "y permanece recreándose en sí misma". Sin embargo, teme a la materia porque es mortal; cree que al crearse un dios a su gusto va a escaparse de la muerte. Lo que no se le ocurre a la inteligencia es que la realidad es muy distinta porque Dios es el universo y el universo es Dios; de este modo, también Dios tiene un final que lo amenaza.

"Angélico egoísmo que se escapa / como un grito de júbilo sobre la - muerte". Hay que reconocer el egoísmo, la soberbia de la inteligencia. Ella es única, ella es inmaculada, ella es superior, aunque teme a la muerte. -- Concibe, se forma un dios muy distinto a como es en realidad pretendiendo - con esto escapar de la muerte, ignorando que el mismo dios tiene marcado un fin. De este modo cree escapar de la muerte y escapa con júbilo, como si hubiera obtenido un triunfo. Este egoísmo "angélico" es el de un ser espiritual que recela de la materia.

270 - ¡oh inteligencia, páramo de espejos!
271 helada emanación de rosas pétreas
272 en la cumbre de un tiempo paralítico;
273 pulso sellado;

Todos estos versos nos dan idea de una parálisis, de una detención; la inteligencia aniquila y va a decir cómo. Primero habla de "páramo de espejos". "Páramo" nos indica todo lo desierto -soledad en llamas- todo aquello que no admite cultivo, y esto nos vuelve a la idea de la esterilidad de la inteligencia. Gorostiza, en su poema "Espejo No" citado anteriormente³, nos

3 Ver nuestra p. 30.

habla de las propiedades del espejo, su acción sobre las cosas que refleja. Los últimos tres versos de este poema dicen: "intenta una mirada / en la -- que -espectros de color- las formas, / las claras, bellas, mal heridas, san gran!" En estos tres versos encontramos resumida la idea que Gorostiza tiene sobre el espejo. Es más, él mismo menciona alguna vez que los espejos le producen repugnancia. Recordando lo que entiende él por inteligencia e intuición podremos entender también lo que él piensa sobre el espejo. Cuando nosotros vemos algo a través de un espejo o, mejor dicho, reflejado en él, no vemos la cosa en sí: vemos el perfil de las cosas, sus contornos. Estos contornos no son las cosas sino una realidad detenida por el rigor del espejo. Ahí, en el espejo, las cosas pierden su peso y mueren. De este modo, podemos pensar que el espejo desrealiza las cosas, impide que sigan su ruta. Las apresa para aniquilarlas. Esta pérdida de peso, este reflejar contornos y estas "claridades heladas" no son otra cosa que indicios de una muerte. Esta imagen del espejo es empleada varias veces por Gorostiza: "como en el agua de un espejo, / se reconoce"⁴. El agua se reconoce ahí porque al entrar dentro del vaso su fin es inevitable como es inevitable el fin de las cosas que se reflejan en el espejo. "Como un espejo del revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arrancara otro espejo por respuesta"⁵. Es que el espejo no puede reflejar otra cosa ya que su actividad es limitada y sólo capta las cosas de una manera estática.

El espejo es como la inteligencia, o más bien viceversa. Así como el espejo aniquila, así lo hace la inteligencia. En el espejo las cosas pierden peso porque en él sólo podemos captar los contornos, nunca las esencias.

4 versos 30 y 31.

5 versos 147-149.

Y no sólo nos da los contornos vacíos de esencias sino que nos los da sangrantes, heridos, muertos. Al no captar las cosas en su realidad, las mata. Y eso mismo hace la inteligencia al no captar la realidad de las cosas. Por eso Gorostiza desestima el papel que juega aquella. La única que puede captar la realidad es la intuición.

Al decir "páramo de espejos", el autor alude a la soledad de la inteligencia a la vez que a su actividad aniquiladora, que es devolver espejos, -devolver contornos. La inteligencia es un desierto en donde las formas las encontramos muertas, ligeras, sin peso, huecas, sin profundidad. Sólo nos -proporciona algo irreal.

"Helada emanación de rosas pétreas". Es cierto que algo fluye -emana-
ción-; sólo que lo que fluye es algo muerto, sin vida "mas no le infunde el
soplo que lo pone en pie", detenido. Detiene las imágenes impidiendo así su
desarrollo, su crecimiento: "en la cumbre de un tiempo paralítico". "Pulso
sellado" sigue dando la idea de detención; el pulso señala que hay vida y -
éste se encuentra "sellado". Ya nos ha hablado aquí el autor de "páramo de
espejos" y de "rosas pétreas". Más tarde hablará de "cementeros de talla-
das rosas" y de "duros jardines de piedra".

- 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;

Más arriba se había dicho que la inteligencia, al concebir "su" Dios, cree que escapa de la muerte, y en ese Dios se recrea ella misma. Este deleite actuará sobre ella y marcará el ritmo de su pulso que se apresurará o retardará "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;

La inteligencia no puede participar de lo creado; puede captar significados, organizar, pero no crear, no puede participar del universo. Esto implica sufrimiento para ella; le cuesta aceptar su realidad: "abstinencia angustiosa". Se imagina el dolor, lo piensa, sin embargo, a pesar de todo, no lo crea. Lo adivina, lo descubre en el universo sin que esto sea algo que -parta de ella. "Presume el dolor y no lo crea". Esto pasa en todos los campos, principalmente en el campo sensorial. Como veíamos al principio, el autor se siente sitiado sin poder comunicarse. De igual modo, la inteligencia -soledad en llamas- es incapaz de comunicación. Esta imposibilidad de comunicación proviene de la actividad a que se dedica. "Soledad en llamas": ella misma se consume. Y aquí se ve más claramente el adjetivo "angustiosa" que modifica al sustantivo "abstinencia". Porque todo esto produce angustia. De este modo también "escucha ya en la estepa de sus tímpanos / retumbar el gemido del lenguaje / y no lo emite". Todo lo concibe sin crear nada.

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

La inteligencia percibe, presume y a pesar de absorber las esencias, -permanece una, -señal de esterilidad- con su dios también estéril. Sin embargo, trata de demostrar que esto no le afecta y, como vimos anteriormente, se recrea en ella misma. Es el egoísmo perfecto. Allá es única, pero ú-

nica para su Dios, su Dios que inventó y que, como proyección suya, lleva en sí su misma esterilidad. En él sí puede mantenerse única, sólo que su Dios también perecerá como perecerá todo el universo.

"Sin alzar entre ambos / la sorda pesadumbre de la carne". Recordando versos anteriores de esta parte, vemos que la inteligencia permanece "recreándose en sí misma", "angélico egoísmo que se escapa / como un grito de júbilo sobre la muerte". Al inventar a su Dios, la inteligencia piensa que éste le comunicará esa nota espiritual que vencerá a la muerte ya que sólo la materia puede morir. De ahí el "angélico egoísmo". Y al querer buscar lo espiritual para escapar de la muerte, rechaza lo material "pesadumbre de la carne". Admitir lo material sería admitir una muerte futura.

Y en la unidad que forman ella y su Dios no admite

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,

Esa discordia es lo que desencadena el poema, esa discordia de la vida y la muerte ya que una no puede existir sin la otra, como la materia no puede cumplirse sin la forma. Esta discordia expresa la idea de un cambio dialéctico perpetuo, donde un momento contiene al otro: el día a la noche, la muerte a la vida. Esa discordia no la acepta la inteligencia porque de aceptar la vida tendría que aceptar la muerte. Para ella, vida y muerte son una burla, un escarnio. Y para ella esto es una imperfección que no admite en su unidad porque vida y muerte nunca estarán unidas. Una irá detrás de otra o una contendrá a la otra pero nunca serán una sola cosa. Vale aquí recordar aquel verso donde nos habla del "estéril repetirse inédito". Porque así será siempre, un ir y venir del origen al fin y del fin al origen. El círculo

lo del cual hemos hecho mención desde el principio de este estudio. La vida sigue a la muerte y ésta a la vida así como el día a la noche y la noche al día. Esta dualidad no la puede consentir la inteligencia en su pertinaz aislamiento. Sin embargo, el proceso de destrucción es inevitable. Y en él se manifiesta así:

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 El, 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!

Pero la inteligencia tiene que aceptar esa unión del vaso y el agua y se cita un momento del día en que no es plenamente de día como tampoco lo es de noche. Es "el tardo tiempo de crepúsculo", en el cual aparecen aún -- las luces del día sin la intensidad de un mediodía, y el cielo empieza a cobrar los colores de la noche aunque no es su totalidad. Se podría decir que es el momento en que ni es de día ni es de noche, son los dos.

Esta discordia "que nutren vida y muerte inconciliables" permanece "una" y permanece estéril. Esta discordia que no es admitida por la inteligencia, también es estéril porque no conduce a nada. Es como el "estéril repetirse inédito" del segundo canto. Se repite constantemente sin dejar fruto. Así es la discordia que existe y que hemos palpado en el poema. Por ser estéril es agria. Se presenta una gradación. Primero es infecunda por permanecer una; como consecuencia se vuelve agria.

"Con El, conmigo, con nosotros tres"; vuelve a la idea de triada que -

dejó ver en el canto anterior. La inteligencia con su dios fingido sin aceptar la discordia de vida y muerte, se da cuenta de que en la unión está el "momento justo" del que hablamos en cantos anteriores. Y esa unión la busca con su Dios fingido pretendiendo vencer a la muerte de esa manera. Pero este triunfo sólo se da en el pensamiento de la inteligencia ya que la realidad es otra. La inteligencia también llega al fin como llega el mismo Dios, que pudiera ser la forma del universo.

Termina esta parte con un "Aleluya" que en otros casos es un grito de alegría y de triunfo. En este momento es un aleluya amargo, una alegría con dejo de amargura ya que la inteligencia se realiza concibiendo. Es su única actividad posible. Así, permanece estéril. Y aquí se anticipa la idea que tratará el poeta más tarde. La forma no se cumple si no contiene a la materia y ésta tampoco se cumple si no se dirige a la forma para que la someta.

Con este "aleluya" termina la primera parte del poema. Un aleluya dedicado a la inteligencia estéril, incapaz de crear, la cual, en otro nivel, es la forma que se impone, el vaso que aprisiona, el dios que organiza y destruye. Una forma que tal vez no exista o que no se cumpla sin el concurso de la substancia.

Este "aleluya" es también el grito donde estalla la velocidad que había cobrado el poema desde el verso 288. Se vino un crescendo que tenía que estallar de algún modo. Y he aquí el "aleluya" como coronación del desarrollo vertiginoso del poema. Estalla, a la vez que rompe con el patetismo acumulado. Tal vez por esto el "aleluya" es irónico; sin embargo, de ahí la importancia y su imposible supresión.

IZA LA FLOR SU ENSEÑA

Aparece esta parte como una ruptura de la tensión que se había venido acumulando en las anteriores. Esa tensión que se ve marcada desde el principio por la discordia que existe entre la forma y la materia, el agua y el vaso. La inteligencia, en su egotismo, no admite tal discordia y se aparta, así, de la realidad. Por una parte tenemos esta soledad de la inteligencia y todo lo que deriva de ella; su incapacidad de creación, el aniquilamiento de las cosas, su mundo irreal. Y por otro, tenemos la realidad del universo, el cambio constante de éste que lo lleva a la muerte; el agua luchando por su realización que cree encontrarla en la forma del vaso y que, la logra, pero también encuentra la muerte.

Esta tensión se rompe en este canto. El poeta, ante esta realidad inevitable del cambio constante que conduce a la muerte, ante su imposibilidad de luchar contra ella, marca un alto. Prefiere detenerse un momento para -- pensar en otra cosa, para que se aleje por un instante la imagen de la muerte. Es algo así como una tregua, un descanso que se permite el autor, Tregua que se manifiesta en olores, colores, flores, pájaros, mañanas, anoche- ceros. Asistimos a una serie de sensaciones y de imágenes que no recuerdan nada las tensiones anteriores.

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.

Pdríamos dividir este canto en tres secciones y un baile. Esta primera sección nos introduce en los olores de un jardín. Cada flor posee su aroma, aroma que se esparce por el aire y lo inflama. Cada flor parece empeñada en mostrar su individualidad: "¡Yo, el heliotropo, yo! / ¿Yo? El jazmín". Sin embargo, el agua del prado, el agua que nutre cada flor, ésta, no huele a nada. Esta, aparte de ser informe, no tiene olor.

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.

Ahora es el color. Sin embargo, no el que poseen las flores. Aquí el tesón, el sueño, la dicha; el amor tiene su propio matiz. No se advierte el color real sino el que le da la luz de la luna. Y la tierra tiene el color de esmeralda. Es el color que le da la vegetación. Al tesón le presta la sangre el suyo. "Anda de añil el sueño": de añil para enfatizar la irrealidad de aquél. La dicha se tiñe de oro como si se quisiera comunicar la dicha insigne de tenerla. El amor es plícromo, según la forma que adopte: puede ser algo que aniquila, cuando está dominado por la pasión, como en los "feroces galgos morados"; pero también puede ser tranquilo y buscar el bien del otro. De aquí las dos figuras: "mises" y "pájaros".

Después de esta serie de colores volvemos al principio: el agua. El agua no es como el tesón de la sangre, la tierra o el sueño. El agua no luce a nada. Ya no sólo es informe y sin olor; tampoco tiene color. No luce.

A primera vista esta sección parece desconectada por completo de las anteriores y las posteriores. Es cierto que se olvidan aquí las tensiones de los otros versos, pero si nos detenemos en los dos que se intercalan en las estrofas a manera de estribillo, vemos que están ligados a todo el poema. Siempre existe un contraste entre las imágenes iniciales y la del agua con que se remata la estrofa. Si las flores despiden aromas, el agua no huele; si se habla de colores, el agua no luce. Si se habla de sabores, el agua es insabora. Estos versos "ay, pero el agua" figuran aquí como contrastes y se emplean en toda la sección. Y precisamente este contraste es el que vincula la parte que estamos comentando a la totalidad del poema, cuyo desarrollo reside en la discordia del agua y del vaso. Aquí el elemento principal no es otro que el agua. Formalmente las estrofas distan mucho, pe

ro la relación interna no se pierde. El agua domina.

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, sinsabor!

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.

En esta parte habla del sabor de las cosas. En contraposición, el agua es también insípida. La manzana sabe a luz fría. Es la luz de la mañana cuando el sol apenas empieza a salir y por lo mismo aún se conserva el fresco de la noche. Aquí las cosas se relacionan por el sabor. Pero probablemente el sabor se emplea de manera ambigua, pues la manzana también sabe a luz aunque, en sentido estricto, la luz no tiene sabor. La noche tampoco tiene sabor y, sin embargo, el sinsabor sabe a eso. Pero el sinsabor, que en este caso no es carencia de sabor sino desazón y pesadumbre, quizá lo produzca la oscuridad de la noche. Este sinsabor hiere las entrañas como pudiera hacerlo el "picaflor".

Y aquí parece como si la imagen del jardín, de la frescura y del oasis, se desvaneciera para tomar a la idea que obsesiona al poeta: la muerte. La

muerte le sabe a tierra. Este sabor a tierra nos recuerda aquel grano del que se hablaba en partes anteriores. El grano que se sueña germinando sin que se alteren sus tegumentos. Para que el grano dé origen a una planta necesita morir. Y el morir del grano no es otra cosa que enterrarlo. Es en la tierra donde germinará, es en la tierra donde encontrará su fin. Tal vez -- por eso la muerte sabe a tierra, o porque de un modo o de otro la muerte -- significa ir a la tierra.

La angustia tiene un sabor amargo y, sin embargo, el "morir a gotas" -- le sabe a miel. Este "morir a gotas" es la vida. La vida que es un morir -- continuo, momento a momento. El tiempo de la muerte es cada momento y, los que estamos viviendo, estamos muriendo con un poco de paciencia, como diría Eliot.¹

Y se repite el estribillo: "Ay, pero el agua, / ay, si no sabe a nada!" Podrá tener sabor la muerte, la angustia y el sinsabor, pero el agua no sabe a nada. Y termina con un baile que es como una lamentación por el agua.

B A I L E

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

Después del oasis es la vuelta a la realidad. Aunque esta parte no sea una continuación de la parte anterior ni una pauta para la siguiente, aparentemente, en este "baile" retoman los dos elementos en que descansa el desarrollo del poema. El agua encuentra su realización en el vaso. El agua informe, "que no tiene nada", busca su forma en el vaso. En él se realiza -----

1 Cf. Rubín, Mordecai S., "Ecos y correspondencias" en Una poética moderna, UNAM, México, 1966, p. 193.

pero también se ahoga; muere.

VI

EN EL RIGOR DEL VASO QUE LA ACLARA

El autor ha olvidado la tregua y queda frente a la realidad. En esta parte se nota el ansia del agua por adquirir configuración. El verso inicial nos recuerda la primera parte en que el autor dice "por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma".

348 En el rigor del vaso que la aclara,
349 el agua toma forma
350 -ciertamente.

El agua toma forma en el vaso. El agua sola no puede encontrar su realización si no es en el vaso. Y este vaso la oprime. Por eso el "rigor". -- También el rigor significa la frialdad y dureza del vaso que poco a poco se irá transfiriendo al agua hasta convertirla en hielo.

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.

En todos estos versos se ve el ansia del agua por cumplirse en la forma. Esta ansia está representada por la sed. Una sed en grado mayúsculo. Una sed que sacude la lentitud del sueño de la tierra. Una sed que perfora, que moviliza hasta conducir a la muerte. Ya hemos dicho que el universo está en constante movimiento y no admite detención como lo haría la inteligencia. Este movimiento tiene que llevar las cosas hasta el fin. Y se compara esta sed del agua que va irrigando la tierra con la sangre que recorre todo

el organismo. Esta sangre comunica su calor, incendia todos los miembros -- hasta convertirlos en llagas. Esta sed del agua por hallar configuración es parecida a la sed del hombre por encontrar respuesta a su existencia. Esta sed que se convierte en 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.

Esta sed es más que eso. Es amor y también algo más que amor: idola--- tría. El agua, habíamos dicho al principio, se reconoce en el vaso como si se viera en un espejo. El agua sueña con cumplirse y sabe que lo hará en el vaso. Qué mejor que en el vaso para gozar viéndose reflejada en él. Es idolatría del agua el quererse contemplar realizada. El agua queda atónita ante los resplandores del vaso y se acentúa más su deseo de ser contenida por el vaso.

- 363 ¡Idolatría, sí, idolatría!
364 Mas no le basta el ser un puro salmo,
365 un ardoroso incienso de sonido;
366 quiere, además, oírse.

El agua se ha quedado atónita frente a la forma y de ahí nace la idola tría por ella. El agua idolatra a la forma. Pero llega un momento en que no le basta ser un himno en honor del vaso, la forma. No le basta proclamar su grandeza sino que aspira a oírse ella misma.

- 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.

Esto es la idolatría en grado sumo. El agua no se satisface con adorar sino aspira a más, contemplarse ella misma adorando. No le bastan los reflejos, porque sabemos que los reflejos son como una proyección en nosotros, algo que no es nuestro. No le basta "el ala de luz" que hace su nido en ella, quiere también un poco de sombra. Y antes de sombra dice concretamente un "tálamo". Un lecho donde se unan las cosas, donde se logre la fusión. La sombra hará que no pase inadvertida esa mirada, ya que el reflejo pudiera impedir que otros ojos la contemplaran. Ella quiere darse cuenta de que es observada. Por eso quiere "un ojo, / para mirar el ojo que la mira". Este ojo puede significar también el extremo superior del vaso que permite ver hacia dentro. El ojo del vaso que está fijo en la substancia que contiene.

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.

Estos versos recuerdan aquel "lleno de mí, sitiado en mi epidermis" -- del comienzo del poema. Así como el autor se siente sitiado por Dios, el agua también se encuentra presa de la forma. El lago, el estanque, la charca, son distintas formas en que el agua se cumple y encuentra reposo, aunque también allí se aniquila. No es como el río o el mar donde el agua sigue su ruta. En el estanque se detiene, se muere como en el vaso. Ahí es -- donde se logra la fusión de forma y materia. El agua, en su deseo de cumplirse, en su amor propio, en su idolatría, sufre las consecuencias: "encadena el amor a su pecado". "Encadena" sigue la línea de prisión, la prisión

que encuentra el agua en el vaso.

La primera parte del poema nos dice que el agua no tiene nada más que la cara en blanco. Pero al contenerse en el vaso, su rostro va adquiriendo el perfil que éste le comunica:

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.

Al ser poseída por el vaso, el agua va perdiendo "ese rostro sin facciones" para adquirir las que el vaso le proporciona. Y lo que le proporciona es una "máscara de espejos" ya que el vaso es como un espejo donde el agua se ve reflejada. También ese espejo es señal de muerte, puesto que sólo podemos apreciar los contornos, mas no el objeto como es en su totalidad. Esta máscara de espejos habla de esa muerte que sufrirá el agua al ser poseída por el vaso. Y para reforzar esta idea, el autor emplea el verbo -- "cuajar". El agua, que es por naturaleza líquida, al ser contenida por el vaso, va perdiendo esta característica y se va cuajando hasta convertirse en hielo. Este rostro nuevo que va adquiriendo es procurado por el dibujo del vaso.

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.

El agua siente que por fin se ha cumplido. Después de su arduo caminar buscando una respuesta, buscando una configuración, ha encontrado su fisong

mía. Una fisonomía bella y puntual. "Puntual" recuerda aquel vaso "providente" que "rinde así, puntual / una rotunda flor". Nunca a destiempo. Decíamos también que "puntual" alude a preciso, exacto. La fisonomía que encuentra el agua no es borrosa sino exacta y precisa. De ahí el modificador "puntual". Ha encontrado cumplimiento por fin, pero a este cumplimiento ha precedido un correr sonámbulo que no es otra cosa que aquella "marcha en círculo, son ojos" de que se habló en secciones anteriores. El agua ya tiene forma: la forma del vaso. Y esta forma le da fuerzas para levantarse. Ya no será aquella "agua fofa", "incapaz de cohesión al suelo". "Ya puede estar de pie frente a las cosas". Antes se había dicho "se pone en pie, veraz, como una estatua". El agua en el vaso se levanta; se levanta y se pone rígida igual que todas las cosas que pueblan el universo. Ya puede estar de pie frente a ellas porque ya es como ellas.

El agua, al unirse con el vaso, como la materia al unirse a la forma, pasa a ser una sola cosa. En la parte segunda habla también de que el tiempo configura y nos va poniendo "su máscara grandiosa", "que no difiere un rasgo de nosotros". Cuando se logra la fusión, las cosas pierden su identidad. El agua adquiere la forma del vaso y pasa a ser vaso, aunque esto se debía a "metáforas cruzadas". El uso de "metáfora" sugiere hábilmente la dualidad: el agua ya es cristal y el cristal es agua.

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 desencarnada lección de poesía,
396 instalan un infierno alucinante.

El camino, la barda, los castaños, todo lo que puebla el universo va a la muerte por su propio impulso. Nadie presiona, nadie empuja, las cosas -- van al fin por su propio pie. Hay dos versos que nos recuerdan uno que ha empleado en una parte anterior: "en el suplicio de la imagen propia", "instalan un infierno alucinante". En el canto tercero dice: "somete sus imágenes al fuego" y "la estrecha enternecido / con los brazos glaciales de la fiebre". Este infierno, sin embargo, no se refiere al fuego físico sino que aquí el autor ve el infierno como el engaño. Porque las cosas del universo ingresan al suplicio con el único afán de acceder a la forma pura, aunque sobrevenga su destrucción prematura. Al someterse las imágenes a la forma, caen en un "infierno" porque son engañadas, pues según veremos en cantos -- posteriores, la forma aislada no se cumple. Este es el infierno de que se nos habla. Y las nubes rodean este ambiente irreal del infierno.

La muerte también es "prematura". Es gratuita porque es voluntaria. -- Las cosas van a ella por su propio impulso. Y es prematura porque ocurre an tes del tiempo normal, antes de la muerte física de la materia. Nosotros po demos ver a la materia contenida en la forma. Ya sea mesa, silla, calenda-- rio. Pero estamos viendo una materia muerta porque ya se sometió a la for-- ma. Sin tener este conocimiento podemos pensar que está con vida y que muere hasta que se destruye, hasta que se acaba, aunque su muerte ya ha ocurrido prematuramente porque al someterse a la forma ha dejado de ser ella.

Concretando, vemos que el agua toma forma. Y la forma la cobra en el - vaso. Es cierto que la forma busca la materia para contenerla porque de o-- tro modo no se cumpliría. Eso lo veremos en cantos posteriores. Aquí es el agua la que busca la unión. Este afán de realización es como una sed de "si glos", una sed que la invade por completo y la empuja a buscar esa forma -- donde se va a lograr su realización. Encuentra al vaso y se somete a él. No

porque admire los reflejos de luz que proyecta sino porque al unirse a él - será con él una sola cosa y los reflejos serán sus propios reflejos. Como - éste es el momento culmen de la materia, quiere admirarse y por eso no le - basta que otros la admiren sino que quiere mirar a los que la miran. Es la idolatría en grado superlativo.

Y esto sucede cada vez que el agua es contenida por algo. En la char- ca, en el estanque, en la cuenca de la mano sucede esto que vemos con el va- so. Todo lo que limita al agua, todo lo que la hace perder su informidad, - coopera a que se realice de nuevo lo que ya es un rito. La materia se une a la forma y se convierte en una sola cosa de tal manera que el vaso presta - sus propiedades al agua y parece como si fueran de ella misma.

Al igual que el agua, toda la materia busca configuración y sufre este proceso. Pero como vimos en cantos anteriores, esta perfecta unión de forma y materia dura sólo un instante: "un minuto quizá que se enardece / hasta - la incandescencia". Un minuto nada más, pero que se puede hacer más intenso según la profundidad del tiempo que lo colma. El agua venía sedienta de esa unión. Venía con una "sed fría" y era una sed que al mismo tiempo incendia- ba todos los miembros. Era, en otras palabras, un deseo ardiente. Ese deseo de la materia se ve colmado en la forma, pero es también un engaño, ya que como dijimos anteriormente, la materia busca a la forma como algo que le va a dar eternidad y la verdad es que la materia muere. Este es el infierno -- que se produce y que se instala en el jardín, bajo esas nubes que dan la -- lección de poesía. Esa lección de materia y forma unidas, sin que una des- truya a la otra.

guera de la claridad.

El vaso también "esconde" una "tentaleante lucidez". Esta frase refuerza la anterior. Esconde una claridad a ciegas. Un ciego es el que tentalea. La luz penetra, busca repetidamente esa substancia que se supone que debe ser contenida por el vaso. Al no encontrarla, insiste en su búsqueda, pero no encuentra nada.

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.

El vaso sin contenido es algo inútil. Cuando más, será un adorno. Por eso se le observa como algo ineficaz. "Epigrama de espuma que se espiga / - ante un auditorio anestesiado". Epigrama porque es breve y de espuma por su transparencia. Este epigrama se "espiga", se erige, se levanta. Estamos ante un juego de palabras. El vaso vacío se presenta ante un público "anestesiado". Un público anestesiado viene a ser como el mismo vaso que no ha contenido nada. De qué sirven mil palabras o, sencillamente, un epigrama si el auditorio se mantiene en sordera, si no hay quién recoja todas estas palabras. Todo es inútil como es inútil el vaso incapaz de contener a la substancia.

Los dos versos siguientes reiteran lo que se ha dicho en los dos anteriores. Ya no sólo es epigrama, ahora es clamor: un clamor que es amordazado por la sordera tenaz de los objetos así como el epigrama ante un audito-

rio anestesiado. ¡De qué sirve que se convierta en clamor si los objetos -- son sordos!

El vaso, por su forma, es como una flor que se abre. No se abre como una flor común sino que lo hace a la inversa: Hacia adentro. Si se abriera para fuera la flor mostraría todos sus encantos; esta flor que es el vaso, al abrirse, no muestra más que su inmenso vacío. "Se abre hacia su propia luz". El vaso es pura luz, puros reflejos mutuos. Si no contiene nada, esos reflejos se convierten en espejos que en lugar de despedir sus rayos de luz a un objeto, se detienen en sus propias paredes y regresan a él. Por eso -- "espejo ególatra", porque se refleja él mismo; él mismo se contempla y se absorbe.

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.

Al contemplarse, el vaso se da cuenta de su vacío. Y algo que existe en él -el autor supone la existencia de un alma- tal vez el hecho de que su pone que volverá al origen, que lo envenena, hace que se apresure a colmar ese vacío que lo domina. Es "instinto augural de las arenas" porque en ellas está el origen del vaso. Este origen tiene un instinto como agujero que presiente su futuro. Y el futuro del vaso como el de todo el universo es volver al origen: "planta-semilla-planta". La "llaga que debe al fuego" es parte de su destino. El vaso, al contener al agua, se liquidará junto con ella igual que se liquida con el fuego. Es un volver al origen ya que las materias que forman el vaso son recogidas de la arena y se funden en el fuego para darle forma. El vaso ya está formado, es más, se convierte en forma --

sin olvidar su origen porque es doloroso. Aunque sea un reluciente vaso no podrá olvidar que antes fue sometido al fuego. Este instinto que le recuerda su origen lo empuja a realizarse, a cumplirse. Y ya sabemos que el vaso se cumple únicamente cuando somete a la materia, cuando contiene al agua.

- 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.

El vaso aspira a ser colmado. Si no contiene algo se frustra. Su atención se detiene en el agua, el vino y el aceite. Conforme logra ser recipiente, le comunican sus respectivas propiedades. De este modo, el vaso se ablanda, va perdiendo su rigidez para adquirir la blandura y la delgadez -- que le proporcionan los líquidos. Al perder esa rigidez y adquirir la blandura, pierde también su dibujo original. Primero se nubla y después desaparece. El vaso se convierte en líquido al contacto con el agua, pero todo es to lo ocultan sus reflejos de modo que sólo vemos luz sin saber que en ese momento el vaso se destruye y se liquida.

El verbo "liquidar" tiene dos sentidos: se liquida, se muere porque le ha llegado su fin. Y también se hace líquido. Al contacto con el fuego, el cristal se liquida.

VIII

MAS LA FORMA EN SI MISMA NO SE CUMPLE

Empieza esta sección como empezó la anterior. Antes era el vaso, ahora es de plano la forma:

- 422 Mas la forma en sí misma no se cumple.
423 Desde su insigne trono faraónico,
424 magnánima,
425 defica,
426 constelada de epítetos esdrújulos,
427 rige con hosca mano de diamante.

La forma es como una reina que impone, que gobierna. Como una diosa -- que puede imponer organización a lo más diverso del mundo.

Pero detengámonos en el verso inicial: "la forma en sí misma no se cumple". Decíamos en la sección anterior que necesita de la materia para cumplirse. Sin embargo, la forma en sí, es para muchos, objeto de idolatría. -- Muchos autores, incluso, luchan tan sólo por lo formal. Y es así como ella misma se concibe, como algo único y superior a todo. Es como aquel dios que se presenta en la tercera sección, que organiza los mundos en el caos, que reprende con sólo levantar el dedo. Ella, allí, en su trono, símbolo de majestad, no sólo tiene los adjetivos propios de la realeza sino también de lo divino. La forma no es sólo como una reina sino también como un dios. -- "Rige con hosca mano de diamante". Gobierna todo el universo con mano dura. Sin suavidad. Eso nos indica la "hosca mano de diamante", teniendo en cuenta la dureza de la piedra.

El vocabulario empleado en esta parte, lo mismo que los versos breves, intercalados, dan al poema la idea de reposo. La forma misma, al imponerse

a la materia, la congela. Aquí el ritmo del poema va de acuerdo al tono. Habla de la forma rectora apoyada en la suerte de detención que sugiere el -- ritmo de los versos. Ni qué decir tiene el estrato semántico: "trono", "rige", "constelada", "hosca", "diamante", "faraónico", "magnánima", "deífica", "esdrújulos". Estos últimos adjetivos, con su acentuación peculiar, responden notablemente al clima en que se mueve el poema.

428 Está orgullosa de su orondo imperio.

Siente en ella la superioridad sobre todas las cosas. Para ella, todas las cosas le pertenecen como un súbdito pertenece a su rey. Y se siente satisfecha con esto. Sin embargo, la forma aún está sin contenido, pues el calificativo "orondo" que, por una parte significa presunción, por otra significa concavidad, vacío.

429 ¿En las augustas pituitarias de ónice
430 no juega acaso, el escondido aroma
431 con que arde a sus pies la poesía?

Para entender esta parte es necesario tener en cuenta que Gorostiza -- pertenece a una generación postmodernista. El, como sus contemporáneos, lucha contra esa poesía que se sacrifica en pos de la forma. Busca la unidad de materia y forma, y esto lo hemos visto a lo largo del poema. Teniendo en cuenta esto, es fácil de comprender que para él la poesía arde a los --- pies de la forma. Ya antes González Martínez nos decía "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje". La poesía que únicamente explota el aspecto formal es una poesía hueca. Y es que la poesía no es algo que el poeta construye. La poesía es "como un algo que tuviese existencia propia en el mundo exterior".¹ La poesía resultará sacrificada si solamente se exalta la for-

1 Gorostiza, José, "Notas sobre poesía" en Poesía, F.C.E., col. Letras Mexicanas, México, 1964, p. 8.

ma ya que aquella no depende de nosotros sino que existe por sí misma. Por eso, la forma pura es:

432 ¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
433 que puebla de fantasmas los sentidos!

Todo el narcisismo anterior se desvanece, pues tan sólo se trata de una atmósfera ilusoria que adormece, impidiendo la captación de la realidad auténtica y saturando los sentidos de seres fantasmales..

434 Pues desde ahí donde el dolor emite
435 ¡oh turbio sol de padre!
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.

El dolor emite una brillantez, pero esta brillantez es sólo un disfraz que esconde una realidad purulenta. No es una brillantez de luces y reflejos sino de pus, de esa materia descompuesta que también emite destellos amarillos. Y desde allí, cuando la materia, sometida a la forma, empieza a cuajar al adquirir las propiedades del vaso, descubre su muerte próxima. Este jardín de "huellas fósiles" no es más que el aviso de una muerte, una "alarma" que la va llevando a la forma y, al llevarla a ésta, la lleva a una muerte segura.

Este jardín de huellas fósiles también puede referirse a la forma, en vista de que ésta, al lograr la unidad con la materia, también se ve amenazada por la muerte. Y aun sin contener a la materia, la forma pura, vacía, se halla sometida al tiempo; entonces es como un armazón vacío que fácilmente

te se derrumba.

- 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.

La substancia, orientada a "la ruta hacia las formas", envejece rápidamente. De ahí la antítesis "senil recién nacida". Tal vez exteriormente no se note el proceso de cambio y sólo vemos aquel rosa que esmalta su epidermis, pero sabemos que por dentro ya no es tan rosa. Por dentro ya tiende a lo "amarillo". Amarillo se puede tomar en dos sentidos. Primero, como el color de la senectud. La substancia ha envejecido en un momento: pierde su color rosa, señal de lo nuevo, y va adquiriendo el amarillo. Pero además de significar lo caduco, puede referirse también a aquel "brillo" que oculta al dolor, aquel "turbio sol de padre". De esta modo advertimos que su ruta se encamina al dolor, a la descomposición, a la muerte, porque ésta es la ruta de las formas.

- 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.

El aire también se coagula. Va perdiendo su volatilidad y lleva en sí una esencia que se atreve a destilar por los poros de la materia. Sin embargo, el aire que destila la esencia de rosas subterráneas es un aire coagulado, como sudor abundante. ¡Qué mayor señal de muerte que la falta de aire! Si la forma ya no puede tener acceso al aire, como ocurre inicialmente, tiene que sufrir una asfixia. De este modo lo que respira o lo que destila no es más que una señal de muerte, pues las rosas subterráneas son precisamen-

te indicio de eso, de destrucción, de retorno al primer momento. Sin embargo, hay una palabra que es menester tener presente: "anticipa". No es en el tiempo que le corresponde. Esto concuerda con la expresión "senil recién nacida". Todavía es prematuro, pero el ritmo del universo así lo impone. Es el precurso de su muerte, tal como lo señalaba inequívocamente el verbo "anticipa".

451 Los crudos garfios de su muerte suben,
452 como musgo, por grietas inasibles,
453 ay, la hostigan 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.

También la forma está destinada a morir. También a ella le llega su hora. ¡Y qué desgarradora destrucción! De pronto, su trono inaccesible se desploma. La muerte la captura palmo a palmo, la perfora y la pulveriza. Y por fin llega el minuto, aquel "minuto incandescente" de los cantos anteriores. Aquel minuto que dura la fusión de materia y forma, el "cóncavo minuto del espíritu". Y este minuto le llega exacto, como es exacto todo en este poema. Es puntual como el vaso que "rinde puntual" una "rotunda flor". Este minuto llega con exactitud como con exactitud se mueve la manecilla del reloj marcando el curso del tiempo, es decir, el curso de la destrucción inevitable y eterna. Es la forma como un contorno, como un armazón que se derrumba con el más leve movimiento -"al soplo infantil de un parpadeo". Y aquí termina el sueño de muchos poetas, porque la forma también muere y muere del modo más sencillo. Se halla sometida al tiempo como todo lo que existe. Lle

ga puntual el minuto y también llega con él la muerte.

Aunque en el interior del poema la forma se destruye, según lo exige - el proceso entero a que está sujeto el universo, subsiste en el poema completo que es, desde cierto ángulo, una de las mayores organizaciones formales que conoce la lírica castellana.. Al menos desde este punto de vista, - la forma termina por imponerse. La destrucción no la alcanza, de lo contrario el poema tendría que haber concluido en el caos estilístico.

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.

La forma, al igual que la materia, también se permite un sueño. En cantos anteriores se ha hablado del sueño que "recorre las estaciones todas de su ruta / tan amorosamente..." "este sueño / desorbitado / que se mira a sí mismo en plena marcha". Así como en este sueño se presume un fin inminente y se pretende alejar toda tensión para pensar en "camisas flojas" y "trebolar mullido", la forma sueña la unión de la materia con ella, esa unión - que es necesaria para el cumplimiento de ambas. Aquí también "tiene un rincón el sueño". Y sueña la forma "un árido paraíso sin manzana". Es decir, - un paraíso distinto al que se ha entendido tradicionalmente. Un paraíso árido y sin manzana, sin fruta. En él pretende escaparse de la forma, pretende también dejar de pensar en el fin, "rostro marchito del espectro". Allí pretende encontrar la substancia que llenará su vacío, y en su sueño engendra, "aletargada, su costilla". Esa costilla es la materia que se fundirá con la forma, como la mujer se ha de fundir con el hombre. En el canto segundo, -- en que se dice que el vaso es el minuto incandescente de maduración, se ve

esta relación de la materia y la forma, como una relación entre hombre y mujer. Allí se emplean sustantivos y verbos que parecen más adecuados para -- dos seres que viven una mutua entrega que para la forma y la materia. Sin embargo, esta relación de materia y forma se concibe así, es un unirse para complementarse. De este modo se continúa en esta sección. En el sueño de la forma nace su costilla que no es más que la "otra" parte que la complementará.

467 El vaso de agua es el momento justo.

El vaso de agua, la unión de forma y materia es "el momento justo".

Es aquel minuto que se presenta exacto; es el minuto de la incandescencia. Es el momento en que por fin se logra la unión perfecta. Después de este minuto, por supuesto, se presentará la muerte. Pero este minuto es el -- del gozo máximo de ambas partes.

468 En su audaz evasión se transfigura,

469 tuerce la órbita de su destino

470 y se arrastra en secreto hacia lo informe.

En su sueño, la forma pretende huir de la muerte y cree que lo va a lograr, o cree "torcer la órbita de su destino", encaminándose a la materia. En efecto, se orienta a lo informe, esto es, a la característica dominante de la materia.

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.

El "nácar de su vientre" no es otra cosa que el mismo vaso, la forma -- con los reflejos de cristal que se asemeja, en sus paredes, al nácar. El a-

rrebato del tacto no se alimenta, no se fomenta y la flauta que antes adula
ba, no musita la melodía que la seduce porque no lleva en sí ningún apetito.
Por lo tanto, el sueño resulta "inhóspito" ya que en él la forma pierde --
sus encantos, ya no inspira los "apetitos" que antes suscitaba. Por eso:

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.

La forma ha estado dentro de un sueño y este sueño es cruel. Primero -
por lo que dijimos: aquí no hay para ella un tributo de adoración. Y este -
sueño en el que se ha perdido, lastima. Esta serie de verbos -"punza, roe,
quema, sangra, duele"- es una perfecta gradación. Son las actividades de es
te sueño cruel. Y es que la forma, al tender a lo informe, va perdiendo sus
propias características. Todo ser que se entrega tiene que dejar de pensar
en sí mismo y al unirse al otro ya no será como siempre, ya será una fusión.
La forma, al buscar lo informe, también sufre este proceso. Y este dolor es
como una secuencia de martilleos que la destrozan. Sin embargo, en esta des
trucción encuentra placer. "Da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite
del colapso". En medio de esta serie de sufrimientos que la aniquilan poco
a poco, la forma ha encontrado placer. Y goza con ello aunque este deleite
es oscuro porque siempre irá en medio del dolor.

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;

La forma, al buscar a la materia va en busca también de la muerte. Al unirse a ella engendra una muerte para ambas. Por eso es madre de esa muerte: ella misma la engendra. Y es muerte niña porque se presenta antes de -- tiempo, es aquella "muerte gratuita y prematura" de versos anteriores. Es una muerte que la va invadiendo poco a poco, "paulatinamente" como el "morir a gotas" antes mencionado.

Aquí está confirmado el matiz dialéctico de que hablamos: cada etapa contiene virtualmente la que supera.

Al buscar a la materia, al querer fundirse con ella, tiene que "liquidarse". Y así sus cimientos se irán hundiendo bajo sus plantas. Estas están entorpecidas por el lodo. Recordemos que en el inicio del poema el autor se descubre en un "torpe andar a tientas por el lodo". Y es que el lodo entorpece el andar. No es lo mismo andar en una superficie firme que caminar en "la espesa lentitud de lodo". Este lodo ha entorpecido sus plantas.

487 oye nacer el trueno del derrumbe;
488 siente que su materia se derrama
489 en un prurito de ácidas homigas;
490 que, ya sin peso, flota
491 y en un claro silencio se deslfe.

La forma oye nacer su propia destrucción, su desintegración y se va liquidando. Al unirse a la materia, adquiere las propiedades de ésta y por eso siente que su "materia se derrama". No es que se derrame precisamente la materia, sino que el mismo vaso pierde su dureza y se vuelve líquido. Por eso se origina el derrame. Este tiene lugar en medio del deseo de la fusión con la materia. Y de ese modo el vaso pierde también su peso y al igual que la materia empieza a flotar. Ya no es algo rígido que puede caer hasta el fondo. Ya perdió esta característica y ahora podrá flotar. El vaso se desha

ce en medio del silencio. Y es que en secreto la forma se arrastró hacia lo informe. Si fue en secreto, si nadie se dio cuenta, es natural que todo prosiga en el silencio, sin alardes ni gritos.

- 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.

Después de este proceso surge una teoría. La palabra "teoría" tiene varios sentidos. Se puede tomar como conocimiento especulativo, es decir, sin pruebas. Para los griegos, teoría era una procesión religiosa, un rito. Y también teoría tiene un sentido primigenio: contemplación. La forma pensó - que al huir en su sueño escaparía de la muerte, pero éstas son las "impalpables derrotas del delirio". Su sueño se convirtió en muerte. La forma nunca persistirá si se mantiene rígida, como la materia tampoco lo hará si se mantiene informe. La forma debe perder un poco la rigidez sin llegar a liquidar se del todo. De igual modo la materia. La nube es la respuesta. Es agua, es materia sometida a la forma aunque no totalmente sino de modo tenue. Recordemos las "tenues holandas de la nube" del verso 16. La nube, como vimos en tonces, aunque está ligeramente sometida a la forma, aún nos da muestras de su infirmitad. De esto se desprende que el punto clave es la materia sometida a la forma sin que se congele y sin que la forma se ablande al contacto con la materia. De ahí la contemplación de la nube. La contemplación siempre tiene un fondo o una actitud religiosa y así es como se mira a la nube. Mas esto es algo especulativo. Si tomemos especulativo en sentido literal es lo que refleja el espejo, lo que ha perdido realidad. Desde este ángulo vemos que esa nube que se contempla y que "cruza entonces, a velas desgarradas" es algo que sólo se refleja, que ha perdido realidad. No olvide--

mos que la nube cruza "por un aire de espejos inminentes". Estos espejos --
confirman la irrealidad de la nube. Ya hemos mencionado varias veces que --
los espejos se limitan a reflejar una misma imagen o a brindar "otro espejo
por respuesta". La nube que se contempla es una irrealidad como lo es todo
lo que el espejo refleja.

IX

EN LA RED DE CRISTAL QUE LA ESTRANGULA

- 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.

El agua se asienta en el vaso y toma forma. Hay un concurso de ambas partes. La forma busca a la materia y participa de ella, y la materia busca a la forma y también participa de ella. Pero el agua no sólo participa de la forma sino que, incluso, la absorbe: "la bebe, sí". Y así como el agua absorbe la forma, también le comunica su temblor al vaso. Sabemos que el agua depositada en el vaso "se ahonda, edifica" y termina reposando hasta que muere. Así que la materia en el vaso se va aquietando conforme éste la constriñe. Aun así, antes de adquirir ese reposo total, todavía conserva cierto temblor. Este temblor del "agua estrangulada" es el que le quiere comunicar al vaso para que éste se transfigure. La transfiguración del vaso va a consistir en su total liquidación como vimos en el canto anterior.

El agua en el vaso está ya "sin voz". Y a pesar de todo sigue "marcando el pulso de la corriente". El vaso, que es un objeto o forma fría y rígida que estrangula al agua, también irá perdiendo sus características a causa del agua que contiene. Y su dureza y su frialdad poco a poco van adquiriendo un pulso que indicará que el vaso ha adquirido las características del agua. Este pulso es "glacial" por la muerte y por el hielo que le comunica el vaso. Una vez que queda estática en él, vendrá la muerte. El pulso

que el agua va marcando es glacial porque lo lleva a la muerte.

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;

En esta parte se repite lo que vimos en el canto anterior. La forma -- "se arrastra en secreto hacia lo informe". Aquí no es la forma en general: es el vaso. El vaso que cede a la condición del agua. Al unirse una con la otra, los dos se intercambian sus propiedades. De esta manera el vaso cede a lo informe. Pero si el vaso cede a lo informe, es para que la forma que - está en el vaso, se escape de esa muerte que se presenta hasta ahora como - un presagio. La forma es lo que sostiene al vaso; si la forma no lo sostuviera, el vaso sería sólo materia. Y el vaso pretende que su forma se sus- traiga al vaso de agua, sabiendo que el vaso de agua es el "momento justo", el instante de la muerte.

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.

El vaso pretende que la forma se sustraiga al "momento justo" que es - el vaso de agua. Pretende que se sustraiga de él "un instante, no más". Pero ese instante es el momento de la muerte, el "mínimo perpetuo instante -- del quebranto". Al separarse del vaso, la forma podría escapar de la muerte y, aún así, la forma tiene su propio final y como todo "se abandona al designio de su muerte". No se puede escapar de ella aunque escape del vaso de agua porque la forma, como los seres todos "se repliegan hacia el sopor primero". La forma se deja arrastrar hacia su muerte. Y lo que la arrastra es "ese atormentado remolino", ese movimiento hacia el origen al que nadie puede escapar. Por más que se luche por salir de él, es imposible. Y al ir la forma hacia su muerte, también van todos los seres con ella. Todo vuelve a la nada de donde proviene. Todo vuelve a "construir el escenario de la nada".

- 522 Las estrellas entonces ennegrecen.
523 Han vuelto el dardo insomne
524 a la noche perfecta de su aljaba.

Decíamos desde el principio que en todo el poema se ve marcado el círculo "planta-semilla-planta". Las cosas parten de la nada y a la nada vuelven, para que, en los escombros, gesten una nueva vida. La materia y la forma, el vaso y el agua se han entregado mutuamente y como consecuencia viene la destrucción. Después de la realización han de volver al origen y estos últimos versos marcan ese retorno. "Han vuelto el dardo insomne / a la noche perfecta de su aljaba". La aljaba guarda los dardos antes de que éstos se disparen. El que los dardos vuelvan "a la noche de su aljaba" significa que vuelven a su origen. Es la idea del retorno a la nada. Y como dijimos - anteriormente, la forma no va sola. Por ese "remolino" van todos los seres. En los cantos siguientes veremos cómo éstos se destruyen.

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 abrasan, consumidos por su muerte
530 -¡ay, ojos, dedos, labios,
531 etéreas llamas del atroz incendio!-

Ahora todo el universo vuelve al origen. Ya no es sólo el vaso ni la forma, son todas las cosas: el hombre, el animal, las plantas, los minerales. Nada escapa a la corriente de la muerte.

Es el momento del retorno al punto de partida de este círculo en que se resuelve el universo. La pira de la forma es donde se consume todo. El desgaste inevitable se extiende al hombre y a su ámbito:

532 el hombre ahoga con sus manos mismas,
533 en un negro sabor de tierra amarga,
534 los himnos claros y los roncocos 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;

La destrucción del hombre implica también la destrucción de aquello -- que aparentemente lo salvaguardaba de su finitud: el arte. Es decir, la poesía misma, en el extremo de la paradoja.

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;

En esta estrofa hay una suerte de evocación de los trenos helénicos -- que se manifestaban con motivo del viaje que emprendían los navegantes. La "rosa marinera" va señalando el itinerario o rumbo hasta tocar el punto fi

nal. Ahora bien, la destrucción también se adueña de este impulso lírico.

543 y el malsano crepúsculo de herrumbre,
544 amapola del aire lacerado
545 que se pincha en las púas de un gorjeo;

En la poesía que celebra la vida, el crepúsculo suele aparecer con toda su riqueza cromática. Es cambio gozoso de luz y colores, pero no el término sombrío de un proceso. En cambio, en esta fase no puede asumir sus propiedades tradicionales: es un crepúsculo malsano que anuncia la catástrofe. Asume la forma de una amapola purulenta capaz de acallar el canto humano.

546 y la febril estrella, lis de calosfrío,
547 punto sobre las íes
548 de las tinieblas;

La brillantéz es la imagen habitual de las estrellas. Aquí se desplaza y se da acceso a otra imagen distinta: las estrellas se ven brillar en el cielo oscuro; son como lirios "febriles" por su temblor incesante y por el calor que encierran. Se ofrecen como puntos colocados en el extremo de las "íes" que forman la oscuridad.

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

En el momento en que el hombre empieza a sucumbir, arrastra consigo su obra y su orbe de placeres y de sueños. El "sueño amigo", amigo por presentarse diariamente. Se le compara con la mandrágora. Esta planta es medicinal y los antiguos le atribuían propiedades mágicas. Tal vez sugiere la idea de escombros porque sus frutos exhalan un olor fuerte y fétido. Además, la planta misma es "un narcótico" que produce sueño.

554 -ay, todo el esplendor de la belleza
555 y el bello amor que la conierta toda
556 en un orbe de imanes arrobados.

Este es resumen brevísimo del deterioro que sufren el hombre y las cosas. El mismo amor que resaltaba los encantos es llevado hasta el fin, por el mismo hombre cuando llega el momento de la destrucción.

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;

Esta parte denota las consecuencias de la negación que apareció en la parte anterior. Se negó la belleza, la poesía, la inmortalidad. Esta sección muestra las consecuencias, tal vez implacablemente, pero a la vez con desesperación. Esa desesperación que sienten el hombre y el universo al ver que llega el fin.

En la parte anterior "el hombre ahoga con sus manos mismas, / en un negro sabor de tierra amarga" todo aquello que en un momento lo atrajo y lo enamoró. Ahora, en esta sección persiste la idea del sabor de tierra amarga. Este sabor no es otro que el de la muerte. Ahora ya no es el hombre quien ahoga la poesía, el canto; ahora ellos mismos se "anegan". Y se anegan en este mismo sabor de muerte. El tambor y las vibraciones de los címbalos, esos instrumentos de percusión, se van anegando. Esto sucede cuando el hombre descubre algo que ya se ha apuntado: su lenguaje se detiene. Ya no le sirve para expresarse o comunicarse. Este lenguaje se le agosta, se le que-

ma; recordemos que en cantos anteriores se había dicho que el vaso estrecha "en islas de monólogos sin eco". Ahora que el hombre se ha sometido a la -- forma junto con todo el universo, vuelve a sentir esa opresión. Así como an tes quedaba estrechado en islas de monólogos sin eco, sin comunicación, ais lado sin siquiera percibir el eco de su misma voz, así tampoco ahora puede oírse porque su lenguaje ya no se manifiesta, sino que le "quema" en la gar ganta. No lo pierde, lo agota en vista del uso que lo ha fatigado y explota do hasta el extremo.

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;

Ese lenguaje tiene características semejantes a las de la nube. Se es capa a las alturas. No hay quien lo detenga en vista de su estado deleté--- reo. Se levanta de un modo fantástico a la vez que vaporoso y tenue. Ese es el lenguaje que se exhibe en esta parte. Ahora ya no tendrá sentido, está - exhausto.

Esta estrofa y, sobre todo, el verso 565, sugieren las posibilidades - cromáticas del lenguaje: desde el gris oscuro -"humo aterrado"- hasta el ro jo encendido -"sol de bermellones".

Los colores del lenguaje se completan con estos otros aspectos:

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;

Los primeros versos muestran el deseo de comunicación que existe en el

hombre. El hombre, en este caso simbolizado por el labio, tiene sed de comunicación, esa es su "ansiedad". Y esta ansiedad la adivina el lenguaje; se parece a una rosa que se va formando lentamente, hasta que se quiere hacer eterna. Así el lenguaje eterniza la expresión del hombre, aunque finalmente sucumbe pues nada escapa a la destrucción del poema. El mismo lenguaje, que habla de eternidad, paradójicamente, no es eterno.

El lenguaje también se disfraza. Aquí se habla de celos de paloma, pero cuando se tocaron los versos 324 y 325 se habló del amor cuando está dominado por la pasión. Se puede hablar de un amor tranquilo que busca el bien del otro, pero un amor en el que existen los celos tiene mucho de dureza. Sin embargo, hasta esta dureza es modulada y "cincelada" por el lenguaje. Puede hablar de ella sin que se perciba frialdad y aspereza. Esos son los "celos de paloma", celos ocultos en un disfraz cándido y puro.

Con el lenguaje se puede herir profundamente; pero el lenguaje atenúa estos "látigos feroces" y los transforma.

Gorostiza exhibe algunos matices del lenguaje expresivo, singularmente el emotivo. Esto lo vemos en sus "caídas / como un ruidoso síncope de espumas".

575 que prolonga el insomnio de su brasa
576 en las mustias cenizas del oído;
577 que oscuramente reptaba
578 e hinca enfurecido la palabra
579 de hiel, la tuerta frase de ponzoña;

El hecho de que se prolongue el insomnio parece favorecer la brasa. Esta, es un encendido leño que prolonga el calor, el fuego. El lenguaje prolonga este insomnio, este desvelo de su brasa, de su fuego. Se prolonga en las "mustias cenizas del oído". Las cenizas son desechos, o como les llama-

ría el mismo Gorostiza, escombros. Sin embargo, "mustias" lleva el matiz -- hasta el extremo: connota definitivamente la pérdida de la capacidad de oír en el hombre.

El lenguaje también tiene otra dimensión: la agresividad. Es capaz de zaherir y de envenenar como un reptil. Cala destruyendo.

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.

Por otra parte, el lenguaje es susceptible de las mayores audacias verbales y de las construcciones más perfectas, merced a su ritmo, su cadencia, su sonoridad y su cúmulo de significados. Toda esa catarata riquísima es la que languidece en la garganta del hombre y termina por reducirse también a escombros.

Sólo quedará como muestra de lo que fuera en otro tiempo, pero en el presente no es más que una mueca de agonía. El hombre quiere hablar, emitir esas palabras deseadas, pero el habla se le ahoga en la garganta y entonces queda una mueca producida por el horror.

587 Porque el hombre descubre en sus silencios
588 que su hermoso lenguaje se le agosta
589 en el minuto mismo del quebranto,

Después del minuto de la realización, el hombre se da cuenta de que su lenguaje ya no es lo mismo que antes, le resulta inútil ya que todo está sujeto a la acción del tiempo y todo lo que había seguido una ruta hacia el -

"minuto incandescente", vuelve a tomar una ruta más: de regreso. Del mismo modo que el universo ha ido cobrando forma y se ha erguido, ahora vuelve al origen.

Lo primero que descubre el hombre es que el lenguaje "se le agosta". E se lenguaje que antes cantaba al universo y a la belleza, ahora se extin--- gue, se le seca antes de salir al exterior. Y todo esto sucede en aquel mi- nuto. Lo primero es el silencio donde el hombre descubre esta extinción del lenguaje. Después de este silencio llegamos al animal. Por orden de impor- tancia es lo que sigue al hombre. Y dedicará Gorostiza una sección al ani- mal, otra al vegetal y, por último, una al mineral. Todo en un orden descen- dente. Todo el universo vuelve al origen.

590 cuando los peces todos
591 que en cautelosas órbitas discurren
592 como estrella de escamas, diminutas,
593 por la entumuda noche submarina,

Gorostiza compara aquí la vida submarina, de noche, con un firmamento donde se ven brillar las estrellas. Todos los peces siguen una órbita al i- gual que las estrellas. Y son comparables con ellas porque en la "noche sub- marina", las escamas de los peces brillan igual que una estrella en la no- che. Esta noche tiene las características del agua al ser contenida: entumi- da. Y es que ya se habla de muerte, ya se le presume. Hasta en el mar se -- siente su presencia.

Nos podríamos quedar con la imagen de los peces que son comparables a unas estrellas. Pero hay algo más. Aquí los peces "en cautelosas órbitas -- discurren". Se puede tomar en el sentido anterior: al igual que las estre- llas, éstos siguen una órbita. Sin embargo, esto puede estar abierto a o- tra interpretación. Esta órbita en que discurren, además de tomarse lite--

ralmente, puede entenderse como ese círculo, esa marcha en círculo que siguen todos los seres a sus orígenes. Después de que la palabra del hombre, su lenguaje, ha quedado sin ser emitido, los animales vuelven al origen, y en primer lugar los peces.

- 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;

Todos los peces: el salmón que se caracteriza por su regreso al lugar de origen; el delfín, animal preferido de Apolo; todos, vuelven a sus orígenes. Las algas sirven al pez de alimento y es el alimento lo que los mantendrá con vida. En el "minuto del quebranto", los peces deshacen su camino, -retornan a lo que los constituyó.

- 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

El tigre también vuelve a los orígenes. Ese tigre que camina por regiones que el hombre desconoce y que por lo tanto mantiene la castidad de sus musgos. Esa castidad del musgo permanece mientras el hombre no la altera, -pero el tigre sí la destruye con sus pisadas. Estas son secretas y de "resorte" porque aparte de que son desconocidas para el hombre que nunca pasa por allí, el musgo, después de ser presionado por esas pisadas, vuelve a su forma original, porosa y esponjosa. Es como una esponja que en cuanto se levanta lo que las oprime vuelve a su forma original. Y por eso las pisadas -

son de "resorte", porque el mismo musgo las empuja.

El ciervo también regresa. El ciervo que corre con rapidez asombrosa, comparable a la rapidez del viento. El cordero, gemebundo por sus balidos - que dan la impresión de gemidos y que por su lana blanca asemeja a las pelucas de la época de Luis XV. El león que es característico de pinturas y bajorrelieves de Babilonia. Y como antiguamente era fácil encontrarlo en estas culturas, el león añora esos frisos de alabastro donde se le encontraba reproducido.

Todos estos animales son como un racimo del que no se sabe en qué momento aparecieron y que siguen existiendo porque el arte los ha inmortalizado. Por eso son "-¡flores de sangre, eternas!-".

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,

El animal, como el hombre, cae en el silencio. Al no emitir sonidos, - son como los vegetales que nada más viven pero que no tienen otra función - que los haga superiores. De este modo, el animal pasa al mundo de los vegetales, esos mudos letargos, donde hay vida nada más. Quedan como estáticos. En el "minuto del quebranto", los animales regresan a este reino del universo. Se ve un orden decreciente.

Y ahora son las aves. La alondra que por su vuelo y su forma tiene asignado el calificativo de "aguda", vuelve a su origen. Su origen es el alba, pues sabemos que la alondra es un ave que anuncia la llegada del día. - El volver al alba significa que regresa, como regresa a su origen todo el universo. En el agua -vuelve a tomarse el agua- se deslíe la alondra. Se des hace, se destruye. Es que volver al origen significa volver a la nada. Y es

te origen de la alondra es el alba. Si se toma el término "agua" es porque en todo el poema este elemento ha sido símbolo de lo informe.

611 mientras las aves todas
612 y el solitario buho 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,

Todas las aves vuelven a la nada mientras el hombre descubre que su -- lenguaje se le agosta. Todo sucede en el mismo instante. Los tres primeros versos de esta sección son los generadores de todo el canto. Todas las aves vuelven a su origen. Entre ellas, también el buho, partidario eterno de la soledad. No en vano suele compararse a las personas solitarias con estas aves. Y como es un ave nocturna, da la impresión de estar meditando, ya que en la oscuridad siempre se le ve con los ojos abiertos y en señal de concentración. La cara del buho tiene un plumaje amarillento, a manera de antifaz que contrasta con el resto del cuerpo. Estas plumas amarillentas son fáciles de ver en la oscuridad merced a su fosforescencia. Por eso dice Gorostiza que tiene un "antifaz" de fósforo en la sombra. Y es en la noche donde se aprecia este efecto.

La golondrina evoca la forma de la escritura hebrea por la forma de su vuelo que es curvo. El gorrión es un ave que tarda en el vuelo. Cuando todas las aves emigran al llegar el invierno, éste tarda en darles alcance. Y sus chillidos dan la impresión de ser por hambre, a la vez que hacen pensar que, al tardar en emigrar, no alcanza a llegar a lugares donde encuentre alimento. De ahí "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 rept
619 y todo lo que vuela o nada, todo,
620 se encoge en un crujir de mariposas,
621 regresa a sus orígenes

Estos versos son como un resumen de toda la sección. Se ha hablado de peces, mamíferos, aves, reptiles; después de esta descripción de la vuelta de cada animal al origen, Gorostiza resume.

Se habla de la "noche enroscada del reptil". El reptil precede a las aves. El volver el ave al origen significa pasar por todos los caminos que había emprendido para llegar a ser lo que es. De manera que al deshacer su camino cae en el nivel de los animales que reptan. Pero también esta "noche enroscada del reptil" nos sugiere la idea de la circularidad que se ha marcado en todo el poema. Ese círculo que es vida-muerte, día-noche. La noche es el fin de la luz, del día, como la muerte es el fin de la vida. Esta noche enroscada no es otra cosa que la vuelta a la nada en marcha circular.

Dice el poeta: "cuando todo -por fin-". Después de toda una descripción, como dijimos antes, resume. Y está claro el "por fin". Este "por fin" no indica solamente que haya un deseo de que todo vuelva al origen, sino -- también que resume en esas dos palabras todo lo que ha dicho anteriormente. El "por fin" es el punto final de la descripción en que se ha detenido el poeta.

Todo se "encoge en un crujir de mariposas". Este crujir de mariposas es silencioso. Todo vuelve al silencio de la muerte. Regresa al origen, a la nada, a la muerte que le ha dado vida. El universo sufre una vuelta fatal al caos. Todo cae en el silencio. Un silencio donde ya no se escucha siquiera el eco del pasado. Queda el universo atrapado en el frenesí de la -- muerte que es la única verdad, verdad que cuesta aceptar. Todo vuelve hacia

el "primer silencio tenebroso". Esta frase recuerda los versos 519, 520 y 521. El primer silencio es paralelo al "sopor primero". Cuatro palabras: todo vuelve al origen.

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,

Todos los seres, esos que son bellos a su paso por el tiempo, por la vida. Los seres cruzan el sueño de años de la tierra. Todos esos seres llegan a tener existencia en determinado momento, pero también les llega el momento de la muerte y se entregan a ella enloquecidos. Les cuesta aceptarla a la vez que ven en ella una realización, si pensamos que como el caso del agua, el morir (contenerse en el vaso) es su minuto, es su plenitud, es el momento justo.

En los cuatro versos hay dos intermedios que recuerdan los versos 605 y 606 de la sección anterior: "-¡trasgos de sangre, libres, / en la pantalla de su sueño impuro!". Todos los seres se nos presentan libres, pero así se presentan en la pantalla del sueño; sería difícil sostener que ocurre de esta manera en la realidad. En Gorostiza el sueño tiene un papel especial. Valiéndose del sueño, se escapa del ritmo del universo. En ese mismo sueño es donde ve libres a todos los seres.

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;

El sauce llorón suele plantarse en los cementerios. Esto completa más la imagen. El sauce, llamado llorón, acumula ese llanto que lo caracteriza; también vive muchos años y todos los va "acumulando" conforme se acerca a la muerte. En ese "llanto acumulado", en el que el sauce, podríamos decir, ha madurado, planea, inventa un delirio. Sabiendo que el delirio no es una realidad sino algo ficticio, algo fuera de lo natural, se presenta de nuevo aquella situación de versos pasados en que el "candor que todo lo ignora" - se pone a soñar a pleno sol y sueña "los pretéritos de moho" y la "antigua rosa ausente". Pero que a pesar de fabricarse un sueño para escaparse de la realidad de que somos presa del tiempo y éste nos ha de llevar a la muerte, en su mismo sueño contempla ese ritmo, ese repetirse, ese volver a la nada.

Y aun en el sueño, en su delirio, la muerte se aproxima. La imagen que nos presenta del tronco desnudo no es más que una señal de que el fin empieza a hacer su obra como en los animales y en el hombre. Cuando un árbol empieza a perder su follaje es señal de muerte. El poeta alude a lo que ya ha sufrido este menoscabo. El hombre ha quedado en el silencio, su lenguaje se le agosta. Los animales también se han establecido en el silencio. Después de estos silencios sólo se pueden "atar nombres destemplados". Frente a esta situación, el sauce también llega al fin. El "tronco prieto, desnudo" no es más que la figura de la muerte.

En esta parte se vuelve a presentar el empleo de los pronombres. Esto lo vimos en el tercer canto en que se "disfruta" de todos los pronombres. Aquí son tres: tú, yo, nosotros. Es el hombre, los animales, el conjunto de seres en que se ha presentado ya la muerte. No porque ésta se presente a ca

da uno en distinto tiempo, ya que hemos visto que todo es en el mismo instante. Mientras el hombre cae en el silencio, los peces, los reptiles, las aves, todo vuelve al origen. Pero dentro del poema se ha desarrollado parte por parte. Y los pronombres vienen a ser el resumen de las categorías del universo de las que ya se ha hablado.

637 cuando con él, desnudos, se sonrojan
638 el álamo temblón de encanecida barba
639 y el eucalipto rumoroso,
640 ténpano de follaje
641 y tornillo sin fin de la estatura
642 que se pierde en las nubes, persiguiéndose;

Igual que en el sauce, en los otros árboles se presenta la vuelta al origen. Se desnudan, pierden su follaje igual que él.

El álamo es un árbol que desde muy joven alcanza grandes alturas y tiene sus maderas blancas. Por eso es de encanecida barba y por eso tiembla, por su altura. Si el álamo crece desde muy joven, aunque crezca no puede tener la anchura de un árbol viejo. Al ser alto y delgado, el tronco tiembla. Aunque aquí tal parece como si el árbol ya fuera maduro, puesto que se habla de "encanecida barba". De modo que la "encanecida barba" se puede tomar en dos sentidos: por la blancura del tronco y también como señal de vejez.

El eucalipto tiene un follaje que cruje cuando sopla el viento. Esto hace que el autor le ponga el calificativo de "rumoroso". Su sonido, que brota por la acción del viento, es como un ténpano, y a la vez como un timbal, sólo que de follaje. El eucalipto alcanza grandes alturas y llega a medir hasta más de cien metros. La altura mueve al autor a compararlo con un tornillo. No porque tenga su forma, sino que el tornillo es una serie de espirales que se levantan, igual que se levanta el eucalipto. "Se pierde entre las nubes, persiguiéndose". Por el movimiento circular del tornillo, o-

rientado hacia arriba, parece que se va persiguiendo. Y se pierde en las nu
bes, confirmando así su gran altura.

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;

Todos estos árboles se han sonrojado por la desnudez que se presenta -
en ellos. Esta desnudez es la muestra de la destrucción.

El cerezo y el durazno se caracterizan por la abundancia de sus frutos.
Como los adolescentes se caracterizan por su arrojo y por la afloración de -
sentimientos. Además, en el adolescente, toda esta corriente de afectividad
parece fluir a raudales, igual que fluyen las flores de estos árboles.

La ceiba tiene un tronco muy especial. Es irregular y sus raíces son vi
sibles. Sumando esto al veneno que produce su zumo, la ceiba adquiere un as-
pecto de angustia y de espanto.

Todo se da a la muerte. Todo: desde el álamo a la ceiba, todo cuanto -
nace de raíces. Toda la naturaleza se agita en este poema; se entrega a ese
"frenesí" de la muerte, pero con agitación, presa de la angustia. Todo lo -
que posee raíces. O sea que una vez que se ha aniquilado el reino animal, to
do el reino vegetal sucumbe. Desde el heroico roble hasta la menta. El ro-
ble siempre ha dado muestras de gran fortaleza. La menta siempre es verde;
sus hojas no cambian de color como las de los otros árboles. Siempre verde,
como algo que nunca llega a madurar y fresco a la vez. El sabor de la menta
es fresco, por eso "de boca helada". Estos cuatro versos son como un resu-
men de toda la vegetación que se ve acorralada por la muerte, y que a la vez

que se ve acorralada por ésta, se entrega a ella buscando una realización, un cumplimiento.

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.

La señal de la muerte en las plantas es la caída del follaje. Ese follaje que le daba un matiz de majestuosidad, desaparece. Una vez desaparecido el follaje, no quedan sino el tronco y las raíces. El tronco también va destruyéndose hasta quedar en la parte inicial de la planta. Si ponemos atención, vemos que el orden de la destrucción es inverso al orden del desarrollo. La planta empieza por ser semilla y ésta empieza a echar raíces. -- Luego el tallo y las hojas. Si se trata de la destrucción, lo primero que desaparece son las hojas, y así hasta llegar a la raíz. Pero esta vez las raíces no son tiernas como cuando empieza la planta. Ahora que se emprende la marcha del regreso, se encuentra uno con que las raíces son ásperas. A causa del tiempo y también porque el volver a la raíz indica un acercarse a la muerte. Por esto su aspereza. Después de esconderse en la raíz, se esconde en la raíz de sus raíces. ¿Qué es lo que originó la raíz primera? Esta "raíz de sus raíces" no es otra cosa que el origen de sus raíces. No olvidemos que raíz es origen. Se vuelve a encontrar un adjetivo para raíz que es "acerba". También hay aspereza y desagrado ya que el fin siempre es desagradable. Vuelven al origen. Y este "absurdo crecimiento" del que se habla es

esa destrucción que hemos venido observando. El círculo que es la vida del universo y que desde el principio exhibió esta frase: "planta-semilla-planta". No podemos decir que porque la semilla se haya transformado y se encuentre convertida en planta terminó de crecer. Ese no es el fin. Para Goroostiza existe un círculo y ese círculo termina hasta que la semilla convertida en planta vuelve a ser semilla. Entonces, la destrucción paulatina de la planta paradójicamente, absurdamente, entraña su crecimiento. A nosotros nos parece que ya no es crecimiento, pero no así al poeta. Y después de esconderse en la raíz y en el origen de la raíz, la planta vuelve a la semilla. Se ha vuelto al punto de partida. Se habla de semilla, pero sabemos -- que las cosas se originan en escombros, en nada, en muerte: "hijo de su misma muerte". El que la planta vuelva a la semilla quiere decir que ha vuelto a la nada, y la nada es la muerte. Por eso, una vez que se vuelve a la raíz se adquiere la inmovilidad.

En el poema, el agua ha sido símbolo de la materia. El agua, al ser -- contenida por el vaso, pierde su informidad y se convierte en hielo. Este hielo demuestra la parálisis de la vida. Ahí se hace sólida. Y así como el agua, todo el universo, al presentarse la muerte, adquiere esta dureza, esta "inmovilidad".

Los dos últimos versos de esta sección nos hablan de esa idea que preocupa al poeta. Es una parálisis que sufre todo lo que existe. Los cementerios y las rosas talladas hablan de esa dureza, esa parálisis. Todo se queda inmóvil "en los duros jardines de la piedra". Los jardines ya no denotan un frescor sino una dureza. La rosa, señal de esplendor, bien que efímero, de una planta, se queda, por decirlo así, detenida. Se petrifica. Todo se vuelve duro, tan duro como la piedra. Y esta piedra significa la muerte, pe

ro también el paso a la parte siguiente en que se hablará precisamente del reino mineral. Así como los peces vuelven a las algas, los vegetales vuelven a la piedra. Todo esto es ese "absurdo crecimiento" que es así porque sigue el curso inverso. Se retrocede. Y después de ver el reino vegetal caer en el reino mineral.

Bien podemos advertir que los dos últimos versos cumplen una doble función: indicar la fase final de los seres vivos y preparar dialécticamente el advenimiento del reino mineral.

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,

Esta parte empieza con los versos finales de la anterior. Los vegetales pasan a convertirse en piedras. Y todo en el mismo instante. Cuando el hombre descubre sus silencios, los animales se encaminan a las plantas y éstas a las piedras. En ese mismo instante las piedras también se ven afectadas por la muerte. Esto se va a apreciar en esta sección.

665 cuando el rubí de angélicos melindres
666 y el diamante iracundo
667 que fulmina a la luz con un reflejo,

El rubí consta de facetas como muchas piedras preciosas. Estas facetas le dan al brillo de la piedra un movimiento delicado. Son movimientos tan delicados que sugieren al autor los "angélicos melindres". El diamante, como lo vimos en la sección en que se habla de la forma, que "rige con mano de diamante", se caracteriza por su dureza. Como no tiene color, refleja la

luz mejor que cualquier piedra preciosa. Estos destellos parecen rabiosos - ya que son más intensos. Parecen fulminar a la misma luz. Ha recogido los - destellos de tal modo que parece como si el diamante fuera el que los arro- jara. Y sumando esto a su dureza parece como si con sus mismos rayos quisie- ra aniquilar a la misma luz.

668 más el ario zafir de ojos azules
669 y la geórgica esmeralda que se anega
670 en el abril de su robusta clorofila,

El zafir es una piedra preciosa de color azul y es muy característica de las regiones indoeuropeas, por eso es "ario". Su color es lo que sugiere los "ojos azules". La esmeralda, en cambio, es verde. Cuando la esmeralda - no es perfecta, se muestran dentro de ella unas ramificaciones dominadas -- "jardines". Esto y su color sugieren el adjetivo "geórgicas". El color ver- de parece como si se produjera por un sumergirse de la piedra en la clorofi- la, que es lo que tiñe de color verde a los vegetales. Y es "abril" porque es el mes en que se intensifica el verdor en las plantas. El modificador -- "robusta" de clorofila obedece a la fuerza e intensidad con que se tiñe.

671 una a una, las piedras delirantes,
672 con sus lindas hermanas cenicientas,,
673 turqueza, lapislázuli, alabastro,

Todas las piedras que se exaltan y con ellas las "hermanas", las otras piedras que son opacas, que no son brillantes como las primeras y que tam- bién son ricas en valor. Estas son la turqueza, que es azul o verdosa pero opaca; el lapislázuli y el alabastro que también son opacos por estar forma- dos en gran parte por cal.

674 pero también el oro prisionero
675 y la plata de lengua fidedigna,
676 ingenuo rui señor de los metales,

677 que se ahoga en el agua de su canto;

El oro es el metal de mayor valor, sin embargo, esta sección abarca todos los minerales, de modo que atendiendo al valor figuran primero las piedras preciosas. La destrucción del universo es en orden decreciente y en el mismo instante. Después de enumerar las piedras pasamos al campo de los metales. El oro es prisionero porque lo encontramos originalmente en las minas, preso por las rocas. Le sigue la plata. Esta tiene varios sentidos. -- "Hablar en plata" significa hacerlo sin rodeos, concisa y claramente. Con las dos palabras que la modifican en el caso del verso que estudiamos se aclara más la expresión: "lengua fidedigna". O sea, que es digna de crédito. La plata, entre los metales, es como el ruiseñor que, siendo de los pájaros más sencillos se le atribuye un valor especial. Este se ve preso por la hermosura de su canto mientras que la plata por su valor. Aquí el verbo "ahoga" significa la muerte, la opresión. Además, por su color, la plata es como un espejo, como agua que emite reflejos como si fuesen cantos. En estos reflejos, en estos cantos se ahoga.

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.

Todos los metales regresan al lugar de origen. Regresan a sus nidos -- subterráneos porque es ahí donde se les ha encontrado, en las minas que hay bajo la tierra. Este regresar quiere decir ir a la nada, morir. El fuego a-

celera el retorno: funde al metal, lo liquida. Allí pierden su brillo, sus resplandores. Debajo de la superficie de la tierra sólo hay in-formidad. Está la materia igual que el agua antes de ser contenida por el vaso. Nadie - los puede ver y, ellos mismos, los metales, ni siquiera pueden observarse. Por eso están "ciegos de su ojo". Todo el universo se encuentra bajo la rea-lidad de la muerte. El hombre con todos sus valores, los animales, las plan-tas, los minerales, toda la vida regresa a la in-formidad, pero no sólo empu-jada por la muerte sino que todos se entregan a ella buscando una realiza-ción. Una vez que todo el universo se ve envuelto es ese ritmo de la vuelta al origen, tampoco Dios puede escapar. Si Dios es el universo, también Dios se consume. Y el siguiente canto se ocupa de tal destrucción.

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 mohino crepitar de gozo,

Aquí viene como una continuación de la serie de metales que se presen-tó en la sección anterior. Además, todo lo mineral, incluso la roca, la ro-ca vulgar y corriente, ésa que se utiliza para la construcción, se anula - en este proceso destructor. Cuanto se levante con este material, tendrá la fragilidad del naipе: al menor soplo se desploma.

Los "arrugados pechos" de la arena son señal de desgaste. El humus es maternal porque está considerado como origen de muchos seres, entre ellos - las plantas. Además es fértil. Y tiene la "entraña tibia". En las entrañas

de una mujer es donde se gesta un nuevo ser. Y las entrañas son tibias por su calor vital. Si se ha considerado que el humus es fértil y maternal porque da origen a muchas cosas, también tiene la entraña tibia porque es ahí donde las plantas se encuentran en gestación.

Y así pasamos de los metales preciosos y de las gemas a lo ínfimo: el humus. Esta está formado por materias orgánicas en descomposición. El nivel ha descendido, aunque para la agricultura tenga más importancia el humus -- que una gema. Pero todos los materiales, desde el más valioso hasta el de menor valor, todos, se consumen por la muerte. Este fin es gozoso porque para el universo, la muerte, además de ser algo que aterriza, es también algo que atrae por su realización; su crecimiento tiene su culmen en ella. Por eso el "mohino crepitar de gozo". Es como suspirar al ver que algo, por lo que se ha luchado, se ve realizado. Es un suspiro intenso, lleno de alegría.

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 tûmidad matrices,

Los dos primeros versos ya nos son familiares: la forma, el universo, todo, se entrega a la muerte. Y con gusto.

Deseosa la forma de encontrar por fin su realización, deseosa de entregarse a la muerte, quiere llevar con ella todo. Y así, cuando se entrega a la muerte empuja con ella al fuego, a la "llama", los sentidos del hombre, sabiendo que el fuego los deshace, como que es capaz de acabar con el más duro metal. Los sentidos pierden las partes del cuerpo donde residen. Así,

la vista ya no existe porque las retinas se han destruido; los sonidos, --- los sabores pierden su valor al desaparecer los labios, y el tacto mismo, - al perderse los dedos. Todo esto sucede poco a poco conforme se acerca uno a la muerte. Paso a paso, es un morir a gotas, la vida se escapa lentamente. Todo el universos se enloquece y se devoran los seres entre sí. Todo regresa al origen. La matriz es el órgano donde se realiza este crecimiento inicial del ser. Cuando se hablaba de las plantas se decía que volvían a sus raíces y a la semilla. Pero ya las raíces no eran tiernas como en el momento del desarrollo primero, sino ásperas. Aquí sucede lo mismo. Se acogen a sus "túmidas" matrices. Ya no pueden recibir a un ser para que se desarro--lle sino para darle muerte. Ya no son como en el momento de la concepción sino que se han endurecido. "Túmidas" indica la dureza, la parálisis que sufren todas las cosas. Los jardines se vuelven de piedra y las matrices se -entumescen.

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

Todo regresa. Es una marcha al revés. En esta marcha cada reino del universo es consumido por el que le sigue. El animal es consumido por la --planta, así como en otro tiempo la planta le dio origen. La planta es devo--rada por la piedra, aun cuando contribuyó a su desarrollo. La piedra se deshace en el fuego, y el fuego es apagado por el agua. Se llega al elemento agua que ha servido de punto generador del poema. Pero el agua, representada por el mar, también se pierde al ser contenida por la forma. Aquí la nube;

pero por muy tenue que sea la nube, conforma al agua. Y la nube desaparece cuando brilla el sol. Todo se destruye poco a poco.

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

Todo se convierte en un río fecundo. Fecundo porque vimos que cada reino da origen al superior. De "enamorado semen" porque crea, da vida continuamente y no se deja vencer por el tedio. Siempre está enamorado y enlaza, une toda la riqueza de su deseo. Todo este semen, toda esta potencia creada llega al lugar de origen. Todo ha sido como un flujo constante que no se detiene hasta llegar a su fuente. "Fuente" entendida como el lugar de donde fluyen las cosas. Sin embargo, estas fuentes están silenciosas, ya no emiten cantos, Igual que las raíces y las matrices, las fuentes ya no son como al principio. Porque la muerte, aunque es el punto de partida de la vida, - en este caso ya no resulta dulce sino amarga, aunque sea el culmen. Las fuentes están en silencio y los soles se esconden. Están ahí, pero ocultos. Todo este río fecundo desemboca en la nada. Ya todo ha regresado. Ahí no duele el sueño, ya no es como en cantos anteriores un sueño "cruel" que destruye. En la nada nadie muere, pero tampoco nadie vive. Es la negación del ser. Y cuando todo ha llegado a este punto, algo flota en las aguas, algo queda todavía: es Dios.

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, El 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!

Sólo queda el Espíritu de Dios. Ya todo se ha destruido. Pero si las cosas son manifestaciones de Dios, al morirse las cosas también El debe morir. Y gime, gime porque ve su propio fin. Se queda al final porque obedece al orden decreciente. El universo es Dios, pero El lo organiza. Si el universo se destruye, ahora le toca a El. La muerte parece emanar de su boca igual que emanó la organización. Pero teniendo en cuenta que todo es manifestación suya, la muerte también procede de El. Esta muerte que forma parte de su misma naturaleza ahora lo envuelve y lo aniquila. Y Dios retorna a la nada con todo el universo. Al igual que el hombre, Dios cae en el silencio. Ahoga su palabra.

El poeta, que desde el principio ha vivido una búsqueda, pretendiendo encontrar una respuesta en la materia, en la forma, en la inteligencia, en Dios, se burla ahora de esa búsqueda que sólo lo ha conducido a la muerte. Termina igual que la primera parte. Aquí brota de Dios un grito que lejos de ser de alegría, es un aleluya amargo, como un grito desesperado ante la catástrofe inevitable.

¡TAN-TAN! ¿QUIEN ES? ES EL DIABLO

La parte anterior ha terminado con un aleluya irónico ante la realidad de la muerte. Desde el principio hemos visto una marcada tensión, tensión - que genera todo el poema. Es la tensión de vida y muerte. El poeta vive obsesionado por esta idea, pero interrumpe este desarrollo dramático con un "intermezzo", algo así como un alivio. Esta parte, aparentemente, está desligada del poema, rompe el ritmo y cambia el tono. Pero sólo es eso: una apariencia, puesto que los elementos que intervienen la ligan con los antecedentes y con las partes que siguen.

Después de esta interrupción se pasa al campo de la forma y la materia. Ya no como en la primera parte en que se las describe y en que se pone de relieve su fusión, donde alcanzan su plenitud, aunque también eso les acarree la muerte. En la segunda parte ya se da por supuesto que la materia ha cedido a la forma y ésta ha contenido a la materia. Es el desenlace, la consecuencia de esta unión y como consecuencia se vio la destrucción de todo el universo. Una destrucción paulatina en la cual parece gozarse el poeta. Se reanuda el tono tenso hasta que llega el último momento: la muerte de Dios.

Ante esta realidad, ante este "crecimiento absurdo" que sufre el universo, el hombre no puede hacer nada. Por más que luche y se afane la realidad no cambiará. Y ¿qué ocurre cuando un ser se siente agredido así y no puede luchar por evitarlo? Vienen la burla, la ironía. Porque éstas, lejos de denotar una superioridad en el que las practica, denotan su impotencia. Aquí podemos observar ese fenómeno claramente. Una vez destruido el universo, el poeta entona un aleluya que, como vimos, lejos de ser alegre, está -

lleno de ironía. Y así, la última parte del poema es una mueca burlona de--
trás de la cual, el poeta parece refugiarse para ocultar su dramática vulne-
rabilidad. Ya no es el oasis intermedio. Aquí ya no caben olvidos porque ya
no es algo próximo sino presente. El algo que Gorostiza ha puesto como un -
juego de niños con el "Tan-tan", pero que además de ser una burla, entraña
una presencia insoslayable, ineludible.

728 ¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
729 es una espesa fatiga,
730 un ansia de trasponer
731 estas lindes enemigas,

En la materia representada por el agua, se ha hablado de que hay una -
"sed de siglos", un ansia de eternidad que piensa encontrar en el vaso sin
saber que éste le dará la muerte. No es amor por el vaso, más que eso es e-
goísmo. Quiere ser ella. El hombre, al principio, se había reconocido en la
imagen del agua. El hombre, por tanto, junto con todo el universo, tiene es-
ta sed, esta ansia de eternidad. No obstante, se opone la terrible realidad
de la muerte. Aquí ese impulso se manifiesta en la presencia del Diablo, re-
sumen de la angustia humana y símbolo de la muerte definitiva.

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.

Se ha hablado de morir a gotas. Ese morir continuo, esa vida que es una muerte dosificada. Aquí dice el poeta: "este morir incesante". Es la misma idea. Y conforme a este contexto se entenderá mejor el verso siguiente: "muerte viva". Es una muerte que está presente, que vive en cada momento de la vida. Y esta muerte también destruye a Dios, lo está matando en ese universo que El ha organizado. Dios muere cuando mueren las estrellas, cuando mueren las rosas y las piedras. Esas hechuras que son los modos, las manifestaciones de Dios. También el hombre se destruye. Su carne se gasta hasta convertirse en una masa de úlceras. Se gasta como se gastan los leños en el fuego y como este mismo fuego, se consume poco a poco. Se gasta por el canto como se ahoga en él el ruiseñor, según vimos. Lo mismo ocurre con el sueño y con los sentidos, en este caso el de la vista. Aquí el autor ha empleado la segunda persona ya que dirige la palabra a Dios. Es acaso un grito al Dios organizador que se deja vencer, como todo, por el imperio avasallador de la muerte.

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;

La muerte es como una alegría ciega porque se goza con entregarse a ella sin advertir la destrucción que implica y, paradójicamente, sabiendo -- que no puede evitarse. Esta muerte es omnívora. Su voracidad insaciable extingue primero el aire vital para los hombres y, después, los merma desde dentro, dañando sus órganos corporales: la boca, el ojo, la mano.

747 estas pungentes cosquillas

748 de disfrutarnos enteros
749 en un solo golpe de risa,

Estos versos se relacionan con la alegría ciega. Hay una risa, una carcajada ante el desastre, una señal de desafío, pero también de dolorosa resignación.

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.

La muerte es insultante porque nos molesta, nos irrita, nos destruye y no se esconde para hacerlo. Se muestra cara a cara. Y lo hace también a distancia. Desde el momento en que empezamos a vivir, la muerte empieza su tarea. Cada momento de nuestra vida es un paso hacia ella. Es más, la misma vida es un camino hacia la muerte. Y si tomamos gusto por vivir también lo tomamos por morir, puesto que todo es una sola cosa. Ese gusto se muestra en los objetos más triviales como una caricia o una taza de té. Detalles insignificantes de una satisfacción efímera que remotamente anuncian el final. Aquí el poeta se integra a todo el universo que se ve arrastrado por la muerte. Se vuelve a emplear la segunda persona del plural para confirmar esta integración.

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,

Se vuelve a tomar la palabra "astillas" que ya antes se empleó. Se habla de astillas para marcar la desintegración, la reducción a lo minúsculo. Ya habíamos visto la figura del cohete herido, de las esquirlas de aire, la conciencia derramada, espuma y pájaros en desbandada. Es la idea de la dispersión y la idea de la reducción. Dios se ve convertido en astillas. Es lo único que queda de El. Y la muerte es como "hormigas incansables" que incluso en las astillas de Dios rondan. No basta haberlo destruido. Y esto -- tal vez ocurrió hace mucho, sin que nos diéramos cuenta. Como todo es un -- "repetirse inédito", nos ha tocado verlo en el momento de la destrucción -- del universo, que también ha sufrido el hombre. Pero sabemos que en el poema la vida brota de la muerte y que esta muerte que acontece en este momento, dará origen a una nueva vida. El caos se extinguirá para retornar de -- nuevo y todo volverá a lo mismo. Es un movimiento circular que no tiene -- fin. ES UNA MUERTE SIN FIN. Por eso estos versos hablan de algo que pudo haber sucedido antes. Esta muerte de Dios pudo haber pasado tiempo atrás sin que nadie lo advirtiera. Y se volverá a repetir cuando se destruya el universo. En estos versos se vuelve a emplear la segunda persona mediante la cual se dirige a Dios como queriendo apostrofar.

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.

Ese Dios organizador, ese Dios que es como el vaso, providente y capaz de aprisionar, se ve reducido a migajas, borra, cenizas. Vestigios de algo que fue. Las cenizas son signo de una hoguera consumida. Dios queda reduci-

do a eso. Sin embargo, Dios sigue presente y se vuelve a tomar la imagen - del principio del poema: "un dios inasible que me ahoga, / mentido acaso, / por su radiante atmósfera de luces". No lo vemos pero sabemos que ahí está. Y esa luz que emana de El es la que lo oculta, nos impide verlo. Se asemeja a una estrella de la que sólo podemos ver la luz que despide, mas no a ella misma. Y está presente Dios, escondiendo esa tragedia, esa tragedia que es la vida. Todo el mundo es una manifestación suya. Detrás de el tintero, la silla, el calendario, detrás de todo eso, está Dios, o es Dios mismo. Se presenta como una luz, como algo de lo que sólo podemos ver manifestaciones -- sin verlo a El mismo. Y ese Dios que se oculta detrás de una gran luz esconde en sí ese ritmo del universo. Ese caminar que es la vida hacia una muerte que es la culminación. Es como cuando el hombre, en su afán de vivir, sólo ve lo que la vida le presenta sin descubrir que después sólo será despojo y cenizas. Esa es la realidad que ha descubierto el poeta. En su búsqueda de una respuesta ha llegado a ver la muerte como única realidad inevitable. Y ante esta realidad no queda otro escape que no sea la ironía del aleluya y de este baile final.

(B A I L E)

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!

El hombre que vive buscando una respuesta a su existencia se ve reflejado en el insomnio del poeta. En esta búsqueda descubre la muerte, una -- muerte que lo acecha y que le enamora igual que la forma acosa a la materia

y termina enamorándola hasta que la materia cede. La muerte lo persigue, lo acosa y hasta lo enamora. El hombre no puede hacer nada para impedir esta evidencia aplastante, y se decide a aceptarla, bien que a regañadientes. No le quedan opciones y la muerte misma se le ofrece como una prostituta provocadora, cuyo "rubor helado" expresa habilísimamente sus propiedades contrastantes: el colorete pícaro de sus mejillas y la sensación de frialdad que tiene lo inerte.

Y termina el poema con una frase popular de hondísimo sabor mexicano: "¡Vámonos al diablo!" Hay en ella la nota del desparpajo con que contemplamos cuanto nos afecta, incluso la muerte.

Este "baile" se desenvuelve en primera persona del singular como ocurre al inicio del poema:

mi muerte me está acechando

El poema termina como se inicia: resaltando el hecho singular de la experiencia del artista ante el espectáculo de la muerte: su angustia, su desafío y su dolorosa resignación.

OBSERVACIONES ESTILISTICAS

Podemos hablar de Gorostiza, con respecto a su obra, como si habláramos de un arquitecto que planea perfectamente la estructura de una catedral. Ya al principio se tomó al poema como una obra musical; ahora, tomándolo como una obra arquitectónica, podemos observar un logrado equilibrio en todo el poema. Cada una de las partes registradas¹ termina con un grito de ¿júbilo? de ¿ironía? El primero, como hemos visto, lo suscita la inteligencia que re-concentra "su silencio blanco / en la orilla letal de la palabra"; esa inteligencia cuyo egoísmo "se escapa / como un grito de júbilo sobre la muerte". Al finalizar la segunda parte encontramos también un "aleluya" por la muerte de Dios, cuyo Espíritu gime como si al ser herido por su muerte "hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta". El "aleluya" acerca a estas dos partes - estilísticamente, pero en uno u otro caso, va precedido, primero de gritos y luego de silencios. En la primera parte se hace el silencio en la palabra y en la sangre². En la segunda también encontramos gritos, o más bien, gemidos y luego la "palabra sangrienta" es ahogada.³

Entre estas dos partes se encuentra lo que se ha llamado "intermezzo"⁴, que como vimos, rompe la tensión acumulada en la primera parte. Al finalizar la segunda tenemos también otra más ligera que recoge el tema de todo el poema. Este último canto que cierra el poema, aunque se presente con cierto to-

1 Ver nuestra página

2 Versos 299 y 300.

3 Verso 726.

4 Así le llama Mordecai S. Rubín. Op. cit. p. 79.

no mexicano que denota el desparpajo del hombre ante la muerte, recoge y resume la discordia que apareció desde el principio. La medida de los versos, breves en comparación con los que se emplean en las otras partes, contribuye a aligerar el ritmo. Estos dos cantos, "intermezzo" y "canto final" terminan con un "baile".

El primer "baile" es un lamento por el agua que, a pesar de ser la -- sustancia informe, es enamorada por el vaso y muere. El segundo "baile" -- también habla de "enamorar", sólo que aquí no es el agua sino el autor mismo quien acaba por aceptar la proposición de la muerte.

La primera parte, como hemos visto se encuentra subdividida a su vez, en cuatro cantos. Estos cantos se inician con versos ya insertos en otras partes o con versos ligeramente novedosos. Pongo ejemplos que aclaren. Después del último punto del primer canto se continúa con este verso:

¡Mas qué vaso -también- más providente!

La siguiente sección se inicia con el verso exactamente igual. En el -- segundo canto sucede lo mismo: después del último punto encontramos el siguiente verso:

Pero en las zonas ínfimas del ojo

y con este mismo verso se inicia el siguiente canto. El tercer canto está -- dividido en tres secciones y el inicio de cada una contiene la misma temática. El primer verso dice:

Pero en las zonas ínfimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
.....
esta alegría,

La segunda sección de este canto se inicia así:

Mas en la médula de esta alegría
no ocurre nada, no;

Y en la tercera sección:

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño

Estas tres secciones del tercer canto encierran el tema que cada una desarrolla por separado.

El canto cuarto del poema se inicia también con un eco de la tercera:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas!

En la segunda parte del poema encontramos la misma técnica, así, el -- canto sexto se inicia con un eco del primero:

En el rigor del vaso que la aclara
el agua toma forma⁵

Los cantos siguientes, como en el tercero, contienen el desarrollo del tema. Primero es el vaso el que no se cumple, luego la forma. También, cada una de las secciones del canto noveno termina con un resumen habilísimo de todo el canto⁶

VERSIFICACION.- El sistema de versificación que Gorostiza emplea en el poema nos parece que no se sujeta a una métrica definida. Lo más que podemos decir es que en las dos partes la mayoría de los versos son endecasílabos. Hay quienes han dicho que estos endecasílabos son blancos.⁷ Ahora sólo vamos a ver qué métrica existe. Insistimos, pues, en que la mayoría del poema está escrito en versos endecasílabos. Los otros versos son de variada medida, predominando en ellos los heptasílabos y pentasílabos. Detengámonos en el estudio del endecasílabo.

5 Ver los versos 21 y 22.

6 Versos 554, 582, 618, 619, 662, 678, 679, 693.

7 Es decir, sin rima.

A pesar de emplear constantemente el endecasílabo el poema no cae en la monotonía por la acentuación variada. Unas veces encontramos endecasílabos acentuados en sexta y otros en cuarta y octava. Cuando se trata de versos acentuados en sexta, cobra rapidez el ritmo; por el contrario, cuando se trata de acentuación en cuarta y octava el ritmo se hace más lento. Esto va de acuerdo al tono y al tema que en el momento trata el poeta. Para ejemplificar volvamos al inicio del primer canto donde aparece la idea de plenitud:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis

Esta plenitud, sin embargo, está asociada a la experiencia de la muerte que domina hasta el primer punto:

mi torpe andar a tientas por el lodo
.....
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
.....
y en los funestos cánticos del mar.

En la mayoría de los casos en que el poeta se ocupa de esta experiencia, el ritmo es veloz. Normalmente se acude a la acentuación en sexta, a excepción del último verso:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga
.....
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
.....
en la imagen atónita del agua,
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
.....
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar

He aquí el verso que se aparta ligeramente:

que sola prisa de acosada espuma.

Aunque su acentuación en cuarta y octava parece interrumpir la sensación de velocidad, su contenido remata la idea de toda esta sección. Por otra parte, la aliteración producida por las "eses" vuelve a reforzar la sensación de raidez.

En los versos que forman el segundo enunciado observamos el efecto contrario. Se siguen acentuando en sexta, sin embargo, el estrato semántico está dominado por la idea de reposo:

En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,

Los últimos versos de esta parte, aunque no son endecasílabos todos, dan al poema una velocidad notoria. Como que en esta parte se alcanza el culmen y los versos así lo expresan:

éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así, en heroica promisión se enciende
como un seno habitado por la dicha,
y rinde así, puntual,
.....
un ojo proyectil que cobra alturas
y una ventana a gritos luminosos
sobre esa libertad enardecida
que se agobia de cándidas prisiones!

Tal vez lo que aquí contribuye a lograr el efecto de velocidad son los versos breves intercalados, versos que aceleran un poco el ritmo. A esto añábase el vocabulario empleado: "hinche", "estrella en grano", "enciende", -- "proyectil", "gritos", "libertad enardecida" y la acentuación en sexta de los endecasílabos.

En el canto segundo encontramos el mismo fenómeno. La mayoría de los -
endecasílabos se acentúan en sexta:

¡Mas qué vaso -también- más providente!
Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
.....
que nos amolda el alma perdidiza,
.....
en una transparencia acumulada
.....
y una clara inocencia imponderable,
.....
como este mar fantasma en que respiran
.....
Un coagulado azul de lontananza,
un circundante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo
que mana en lentas ondas de estatura
.....

En esta parte son contados los endecasílabos acentuados en cuarta y oc-
tava. He aquí los que se encuentran:

oculta al ojo, pero fresca al tacto
.....
ay, incapaz de cohesión al suelo!
.....
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
.....
¿También -mejor que un lecho- para el agua
.....
que cae, nada más, madura, ocurre,
.....
en sus azules botareles de aire
.....

El segundo verso de los anotados en los ejemplos anteriores marca el -
retorno a la quietud. Se venía hablando del "circundante amor de la criatu-
ra" dentro de un aumento de intensidad que estalla en el verso 74:

¡agua fofa, mordiente, que se tira

El verso mencionado detiene el ritmo para iniciar el decrecendo en es-
ta parte:

ay, incapaz de cohesión al suelo!

Tan sólo el modificador "incapaz" contribuye grandemente a esta inten-
ción.

En la segunda sección del tercer canto el poema recobra la inmovili-
dad. Al final del canto anterior el tono había subido e incluso el em
plea palabras como "crescendo insostenible" que aluden a este aumento de in
tensidad. En este caso la acentuación sigue en sexta, a excepción del ver-
so 189 que dice:

y en la raíz de la palabra esconde

A pesar de que los endecasílabos, en este caso, no prestan su acentua-
ción para dar al verso inmovilidad, encontramos otros elementos que sí con-
tribuyen a esto: en el primer enunciado encontramos cuatro versos con pau-
sas internas:

no ocurre nada, no;
.....
ay, y con qué miradas de atropina,
tumefactas e inmóviles, escruta
.....
el curso de la luz, su instante fúlgido

Además de estas pausas internas, la aparición de versos breves contri-
buyen a detener el ritmo. El "no ocurre nada" suscita la idea de inmovili-

dad. Sin embargo, en el siguiente enunciado ya se habla de destrucción y -- los endecasílabos se encargan de dar rapidez a esta parte. Decíamos que en el momento de la destrucción y de la muerte el poema cobra un ritmo más rápido:

somete sus imágenes al fuego
de espaciosas torturas que imagina
.....
en el prisma del llanto las deshace,
las ciega con el lustre de un barniz,
las satura de odios purulentos,
.....
perfora la substancia de su gozo
.....
piensa el tumor, la úlcera y el chancro.

La gradación que aparece en este último verso y que estudiábamos en partes anteriores, favorece la rapidez del verso y aumenta la intensidad. Después de las imágenes violentas empleadas en esta parte, se transita a la -- tercera del tercer canto donde reaparece la lentitud, acudiendo otra vez al verso:

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño

La segunda parte del poema remata la idea de destrucción. En capítulos anteriores hablábamos del crecimiento en sentido inverso. Ese es el crecimiento que observamos en la segunda parte. Porque el poema avanza, pero avanza conforme a la tesis que el mismo autor ha propuesto: todo regresa al origen. Así, el poema camina pero por los caminos del regreso. Y no sólo lo percibimos en el contenido sino también en el propio desarrollo del poema. Recordemos cómo en el camino del regreso va primero el hombre, luego el animal, después la planta y, por fin, la piedra. La distribución de los cantos

responde perfectamente a este proceso regresivo que se precipita velozmente al origen, seno de la destrucción de lo que se organizó alguna vez. Los endecasílabos acentuados en sexta y el concurso de los versos breves, parecen acelerar todavía más el retorno.

Por lo que respecta al canto final, tenemos tres series de versos de catorce octosílabos cada una cuya rima es por pares. El primer verso de cada estrofa se repite en las tres a manera de estribillo fijo. En los segundos versos de cada estrofa podemos observar cierta simetría:

- 1.- es una espesa fatiga
- 2.- ay, una cierta alegría
- 3.- es una muerte de hormigas.

Lo mismo podemos decir de los versos terceros de las dos primeras estrofas:

- 1.- un ansia de trasponer
- 2.- un hambre de consumir

Después de estas tres estrofas encontramos el "baile" formado por una serie de versos de diferente medida, de los cuales, cuatro son octosílabos, un pentasílabo y uno endecasílabo.

PROCEDIMIENTOS RETORICOS.- En este apartado, como en los anteriores, vamos únicamente a recoger las sugerencias que se presentaron a lo largo de la interpretación del poema. Así pues, en primer lugar veremos cuáles son estos procedimientos que el autor emplea.

METAFORAS.- La mayoría de éstas proviene de unas cuantas centrales. En esencia se hablará de materia y forma. La materia se identifica con el agua mientras que la forma se adscribe al vaso. Después se podrá observar cómo el universo pasa a simbolizar la materia y Dios al vaso o a la forma. Más ade--

lante diremos algo sobre las metáforas que derivan de estas dos centrales.

Ahora nos dedicaremos al vaso y al agua.

Comencemos con dos versos de la primera parte:

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

A primera vista, el poeta (A) y el agua (B) no parecen tener relación alguna; no se parecen ni en lo físico ni en el valor. Sin embargo, hay un elemento que los acerca: la forma. El agua, según se advierte en versos posteriores, está constreñida por el vaso. El poeta, el hombre en sí, también está sitiado. Aquí se habla de un "dios inasible", y más tarde se especifica: "aunque se llama Dios / no sea sino un vaso". De este modo se hace manifiesta la relación entre el poeta (el hombre) y el agua. El hombre, decíamos en la interpretación de este canto, se da cuenta de que se le somete a una configuración, sin la cual no alcanzaría la existencia. Se le conforma tanto en el aspecto físico como en el intelectual. Su conciencia dispersa va adquiriendo gradualmente su organización a semejanza del agua contenida por el vaso. Aquella masa informe se levanta para "estar de pie frente a las cosas".

Esto es por lo que respecta a la pareja protagonista-agua. Sin embargo, hemos hablado del agua refiriéndonos a la materia. Tenemos aquí también otra pareja: materia-agua. Ya desde el principio decíamos que materia es todo lo indeterminado que necesita de la forma para adquirir una configuración. De este modo se establece la relación entre materia y agua. El agua, antes de someterse a la forma, la encontramos desparramada. Incluso el autor dice:

¡agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!

El agua viene a ser, entonces, la imagen de la materia que, para existir, necesita del concurso de la forma.

Veamos ahora los versos siguientes:

¡Mas qué vaso -también- más providente!
Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdida,

Establecemos otra relación: Dios (A) y el vaso (B). ¿Qué hay de semejanza entre estos dos elementos? Dios y el vaso parecen desempeñar el mismo papel: son organizadores. Imponen orden a la materia caótica. Tanto A como B apresan, constriñen, estrechan. Este es el aspecto más común que aproxima a Dios y al vaso. Y la relación primera vaso-forma es similar. La forma es la que da consistencia a la materia igual que el vaso se la da al agua.

Estas dos imágenes, agua-vaso, son las que tendrán preponderancia en todo el poema. De estas derivan la mayoría de las imágenes que intervendrán a lo largo del poema.

METAFORAS DERIVADAS.- Anteriormente hablábamos de dos metáforas que son centrales en el poema: el agua y el vaso. Ya hemos tenido ocasión de estudiarlas con algún detenimiento, pues de otra manera no sería posible entrar en detalles en la interpretación. Ahora bien, tomándolas como punto de partida, examinaremos otras que se derivan de ellas. Cabe mencionar también que el elemento real, como decíamos antes, es, para el vaso, la forma y para el agua, la materia. Agrupo aquí las diferentes metáforas a que recurre el autor para referirse a la forma en la primera parte:

Dios inasible

orbe tronasol

red de cristal

seno habitado por la dicha

cándidas prisiones	vaso de tiempo
oquedad	azules botareles de aire
Dios	máscara grandiosa
coagulado azul de lontananza	inteligencia
circundante amor	soledad en llamas
cóncavo minuto del espíritu	semilla enamorada
lecho	páramo de espejos
red de arterias temblorosas.	

También la substancia se manifiesta de los modos más variados. El propio autor, en primer lugar, parece asumir ese carácter. Después se localiza en el agua que será la metáfora fundamental. De ahí derivan:

alma perdidiza	cohete herido
ojo de agua de su cuerpo	sonoras estrellas
río hostil	desbandada pólvora de plumas.

Ahora vamos a analizar algunos de estos casos de metáforas. Detengámonos en la metáfora "red de cristal". El verso dice:

En la red de cristal que la estrangula

En este caso estamos frente a una imagen visionaria, conforme a las -- distinciones de Carlos Bousoño⁸. Tenemos dos términos: "vaso" y "red de cristal". El primero se supone; no está dado explícitamente en el poema, aunque la trayectoria de éste nos hace suponer que se refiere al vaso. Los dos términos, podríamos decir, no se parecen sino que despiertan en nosotros un -- sentimiento parejo. Este sentimiento es el de la opresión. El vaso, cuando -- constriñe al agua, le quita su libertad, a semejanza de la red que aprisio-

⁸ Bousoño, Carlos, Teoría de la Expresión Poética, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 4a. ed., cap. VI, pp. 104-133.

na los peces. Desde luego, en este caso cabe también la posibilidad de estar frente a una imagen tradicional, sabiendo que éstas se engendran no sólo a partir de la semejanza física entre los dos planos, sino también por la función o finalidad. "Red de cristal" cumple la misma función que cumple el vaso. He aquí otro ejemplo:

cantando ya una sed de hielo justo.

Según vimos en la interpretación, la imagen del hielo en este caso equivale a la muerte del agua (materia). Aisladamente sería difícil advertir en la connotación de "hielo" la muerte de la substancia. Sin embargo, dentro del contexto es fácil descubrirlo. De este modo estamos frente a otra i imagen visionaria que nos despierta el mismo sentimiento que despierta la -- muerte.

En el segundo canto aparecen, entre otros, los versos siguientes:

como este mar fantasma en que respiran
-peces del aire altísimo-
los hombres.

Tenemos dos metáforas: "mar fantasma" y los "oeces del aire altísimo". Aquí no está tácito el elemento real sino claramente expreso: "los hombres". Si hablamos de "mar fantasma", la connotación que se da a "mar" es la de irrealidad. Si es "mar fantasma" es un mar que no se puede ver ni tocar. Y si en este mar respiran los hombres, nos referimos forzosamente al aire. Ya en la interpretación decíamos que el aire adquiere el color azul y en esta parte el autor se está refiriendo a la tez azul de Dios que la toma precisamente de la atmósfera. Así pasamos a los "peces del aire altísimo". Tenemos dos elementos: el elemento real -los hombres- y el elemento irreal -peces del aire altísimo-. En este canto el autor ha venido hablando del vaso que

"nos estrecha". Se ha identificado al vaso con una red y se dice que en el "mar fantasma" respiran los hombres. Los hombres serán los peces para el "aire altísimo" y esta "red de cristal" es la forma que oprime como la red y como el vaso. Los hombres adquieren el carácter de peces, porque al igual que éstos, se ven privados de su libertad por la red. Esto es lo que nos lleva a pensar en una imagen visionaria.⁹ Aquí lo que importa es el carácter afectivo.

A finales del tercer canto y al inicio del cuarto encontramos el verso siguiente:

¡Oh inteligencia, soledad en llamas!

Con respecto a este verso hablamos ampliamente en la interpretación. Desentramos ahí mismo la relación que existe entre la inteligencia y el resto del poema, como también el por qué de la soledad de ésta. En este caso no encontramos un plano real sobre otro evocado. Aquí se está atribuyendo a la inteligencia una función. Aparentemente, esta función o atributo de la inteligencia sólo pretende ponernos dentro de una situación emotiva. La inteligencia es soledad y está en llamas. Si analizamos la emoción que esto despierta en nosotros encontramos un lazo entre este elemento "inteligencia" y lo que se le atribuye "soledad en llamas". Descubrimos también que en estos atributos hay cierta realidad. Decíamos, la inteligencia es soledad porque permanece estéril, y está en llamas porque se debate en una acción constante: busca significados.¹⁰ Entonces, en este caso, más que hablar de semejanza física, moral o axiológica, encontramos un acercamiento

9 No olvidar que estamos empleando las distinciones de metáfora que hace Bousoño.

10 Ver nuestro cap. IV.

entre cualidades un tanto cuanto irreales.

En este mismo canto encontramos el verso siguiente:

helada emanación de rosas pétreas

Aquí sí hay una relación de semejanza en cuanto al comportamiento o la función. El papel de la inteligencia, en el fondo, es nulo: no logra penetrar en la realidad de las cosas y, en su intento de apresarla, no hace más que detenerla mermándola, empobreciéndola. La metáfora denota perfectamente la parálisis que produce la inteligencia. Los dos adjetivos son determinantes por su plasticidad: "heladas" y "pétreas".

En la segunda parte del poema encontramos que el autor recurre también a diferentes metáforas para referirse a la forma y al agua, la materia. He aquí las que corresponden a la forma:

germen del trueno olímpico	lago
entumida cuenca de la mano	charca
nítido rostro sin facciones	estanque
encendido vaso de figuras	flor mineral
egregia masa de ademán ilustre	espejo ególatra
temprana madre de esa muerte niña	muerte
epigrama de espuma	red de cristal
putilla del rubor helado	

También la materia se manifiesta aquí de los siguientes modos:

río prisionero	agua
agua de agujada espuma	vino
aceite ritual de los sentidos	aceite
materia	poesía

La muerte, asimismo, reviste muy disímbolas formas de presencia: en el desarrollo de la segunda parte se ofrece como:

rito de eslabones
suplicio de la imagen propia
jardín de huellas fósiles
vaso de agua
momento justo
perpetuo instante del quebranto
origen fatal de sus orígenes

En el canto octavo encontramos los siguientes versos:

la rapiña del tacto no se ceba
-aquí, en el sueño inhóspito-
sobre el templado nácar de su vientre,

Al hablar del "templado nácar" se está refiriendo al vaso. Establecemos entonces una relación entre "templado nácar de su vientre" y vaso. ¿Qué es lo que tienen en común estos elementos o por qué al vaso se le denomina como "templado nácar"? El cristal del vaso asemeja al nácar por los reflejos que aquél despide al penetrar la luz en él. El adjetivo "templado" alude a la dureza del vaso ya que los metales, lo mismo que el cristal, deben templarse para que adquieran mayor dureza. También "vientre" en vista de que el vaso contiene algo como lo contiene el vientre; coopera a dar un significado más completo. En este caso el procedimiento metafórico no se expresa en una sola palabra sino en todo un sintagma.

En el décimo canto tenemos también un ejemplo de metáfora:

¡Anda, putilla del rubor helado,

Desde el principio del baile está sugerido el elemento real: "Mi muer-

te me está acechando". Es fácil descubrir que cuando dice "putilla" se refiere a la muerte. Estos dos elementos tienen una semejanza de comportamiento: las dos enamoran. La muerte acosa, acecha igual que una prostituta. También se habla de "rubor helado". Las dos son frías, aunque para atraer tengan que presentarse de un modo agradable. Podemos decir que las dos despiertan el mismo sentimiento: se ofrecen y, para hacerlo, buscan la forma más adecuada que les permita alcanzar su propósito.

Con estos ejemplos hemos intentado un muestreo de las metáforas que dominan en "Muerte sin fin". En ningún momento hemos pretendido agotarlas, antes al contrario, nos parece que desde este ángulo el poema da pie para todo un estudio específico que está fuera de los límites que nos hemos impuesto.

VOCABULARIO.- En este apartado trataremos de averiguar la función que cumple el instrumento lingüístico de Gorostiza, atendiendo a las ideas que desenvuelve el poema.

La obra es un poema cósmico en el que todo el universo camina de la nada a su madurez y de la madurez al origen. Desde este ángulo, dominan el movimiento y el cambio. Ahora bien, el punto interesante estaría en indagar si el instrumento verbal se ajusta a esa idea de transformación o, por el contrario, si más bien suscita la impresión de inmovilidad.

ADJETIVOS.- No vamos a analizar el poema entero, pero sí buscaremos algunos cantos que justifiquen o confirmen el hallazgo que hagamos. Veamos el canto primero. Destacaré por lo pronto la adjetivación.

lleno

intacta

atada

sitiado

blanco

marchito

mentido	hundida	intensa
radiante	agónica	tornasol
derramada	tenues	justo
rotas	funestos	providente
torpe	sola	heroica
ahito	acosada	habitado
atónita	constreñida	puntual
amarga	inmarcesible	rotunda
caídos	gentil	luminosos
enardecida	cándidos	

En un canto de cuarenta y nueve versos encontramos treinta y cinco adjetivos. Ahora bien, de estos adjetivos podemos separar los que hacen propiamente el papel de modificadores:

INASIBLE: que no puede tocarse.

MENTIDO: oculto.

RADIANTE: brillante.

DERRAMADA: esparcida.

ROTAS: quebradas, desbaratadas, hechas pedazos.

TORPE: tardo, falto de habilidad.

ATONITA: espantada, asombrada.

INMARCESIBLE: que no cesa, permanece intacto.

CAIDOS: que pierde equilibrio y cae de arriba hacia abajo por su peso.

INTACTA: que no tiene alteración, puro.

AGONICA: que está muriendo, de muerte.

TENUES: delicados, débiles.

FUNESTOS: tristes, luctuosos.

ACOSADA: perseguida.

AMARGA: que aflige.

GENTIL: gracioso, amable.

TORNASOL: refleja la luz.

JUSTO: exacto.

HEROICA: virtuosa, que destaca por sus virtudes.

ROTUNDA: terminada, redondeada.

LUMINOSOS: que despiden luz.

ENARDECIDA: encendida, excitada.

CANDIDAS: blancas, ingenuas.

Esta serie de adjetivos cumple papeles diferentes desde el punto de --
vista sintáctico. En la lista final, ocho son epítetos y los quince restan-
tes son especificativos. Dominan los pospuestos. Si hiciéramos un recuento
de los adjetivos empleados en todo el poema nos daríamos cuenta de que no -
sólo en los cantos tomados como ejemplos sino en toda la obra, tiene prpon-
derancia el adjetivo pospuesto. Y ya que hemos llegado a este punto, vale -
la pena detenemos en la función estética del adjetivo pospuesto.

En primer lugar, cuando se trata de versos carentes de adjetivación, -
éstos se toman más ligeros. Y no solamente se produce este fenómeno sino -
que el sustantivo crece en valencias y deja a la intuición el sentido que -
tiene. En cambio, cuando se trata de versos en que la adjetivación tiene u-
> na frecuencia notable, el ritmo se hace más lento y se disminuye la cohe-
sión y la función del sustantivo. Esto lo vemos en todo el poema. Aquí, pa-
rece ser que el adjetivo es lo que genera o engendra el poema mismo. De los

adjetivos mencionados, una notable mayoría se refiere a la idea de inmovilidad, así que por lo que a adjetivos se refiere, es un poema que denota inmovilidad aunque el mismo poema tenga un movimiento interior. El empleo abundante del adjetivo coopera un poco a la inmovilidad; ya hemos mencionado cómo esta abundancia logra un efecto de lentitud. Hay que notar también que llega un momento en que el adjetivo resalta más que el mismo sustantivo, cuya posibilidad de interpretación descansa definitivamente en el rumbo que le fija aquél. Tenemos el caso de "funestos cánticos del mar". El sustantivo "cánticos" puede tener una variedad de connotaciones, sin embargo, aquí se le distingue con el adjetivo "funestos" que lo restringe y nos brinda sólo una posibilidad: la que "funestos" señala. En el verso:

mi torpe andar a tientas por el lodo

Está perfectamente indicada la dificultad que implica caminar en el lodo por dos expresiones: "a tientas" y "torpe". Pero la decisiva es la última; el adjetivo no sólo está realzando una cualidad inherente al sustantivo sino que colabora al sentido total del verso. Se supone que un caminar en el lodo es dificultoso, lento; aquí el adjetivo definitivamente redondea la impresión de lentitud. Y por si eso no bastara, el ritmo responde a la misma idea.

De los adjetivos que mencionamos en este canto primero hay que notar también cómo aparte de su función de modificadores y también de colaboradores a lograr un ritmo más lento, tienen un lugar especial, la mayoría de las veces, dentro del endecasílabo. Así, tenemos el verso:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis

Si observamos la estructura del verso podemos advertir que la parte central es un adjetivo: SITIADO. No sólo es central sino que el acento del

endecasílabo recae precisamente en ese adjetivo. Sucede lo mismo con el verso siguiente:

por un dios inasible que me ahoga

No sólo resalta una característica (no inherente) del sustantivo sino que recibe toda la fuerza de la entonación. Es un endecasílabo acentuado en sexta cuya sílaba fuerte es la del adjetivo: siTIAdo.

Del mismo modo está el verso 9:

en la imagen atónita del agua.

En este caso no hay dificultad en advertirlo. El autor no sólo pone un adjetivo como palabra central del verso sino que busca un adjetivo que por sí mismo tenga ya la fuerza suficiente para aparecer como tal: ATONITA. Es una palabra esdrújula que de suyo llama la atención sobre sí misma.

Podríamos detenemos así en una serie de versos y sólo sería para confirmar esta doble función del adjetivo: una función semántica y otra rítmica.

En el canto segundo (primera sección) encontramos treinta y tres adjetivos, de los cuales catorce son epítetos. Siguen siendo más abundante los especificativos.

Por lo regular el poema de Gorostiza mantiene cierta lentitud conforme al tema del mismo. Sin embargo, y ya lo mencionamos en lo que corresponde a versificación, el poema en ningún momento se hace monótono. Así, dentro de su lentitud el poeta insiste algunas veces, y esto lo hace mediante la abundancia de adjetivos. Porque hay versos que tienen un núcleo modificado por dos adjetivos. Pero en José Gorostiza los adjetivos no están puestos al azar. Los ha escogido perfectamente, van de acuerdo, como vimos antes, tanto en la temática como en el ritmo. Y si el poema no cae en la monotonía es porque a veces varía el ritmo. Cambia de sistema. Así tenemos el verso -

siguiente:

es un estéril repetirse inédito

Aquí no sólo es lentitud. Es una nota característica a todo el poema. Es insistencia en la circularidad del ritmo del universo. Y si el universo tiene el ritmo "planta-semilla-planta", el poema también así lo tiene. Vimos en la interpretación que el poema termina como empieza, y desde el punto de vista del vocabulario también vemos esta circularidad.

en un estéril repetirse inédito

En primer lugar la acentuación es en cuarta y octava. Un punto más que colabora. El sustantivo "repetirse" va modificado doblemente: "estéril" e inédito. En este verso los adjetivos no sólo contribuyen a la lentitud del ritmo sino que, más que eso, insisten en la idea de circularidad. Para mayor exactitud, cada que quiere dar la idea de circularidad emplea dos adjetivos rodeando a una sustantivo: "constante parecer enérgico".

De todos los versos en que emplea doble modificador ponemos aquí algunos que sirvan de ejemplo: "y una clara inocencia imponderable"; "agua fofa, mordiente"; "cualquier escenario irrelevante"; "dos amargas copas"; "estéril repetirse inédito"; "propias frases despobladas"; "febril diafanidad tirante"; "pueril austeridad graciosa".

En la segunda parte del poema el adjetivo tiene las mismas funciones. En el canto sexto encontramos que la mayoría de los sustantivos va acompañada de un modificador que le da un matiz distinto. Se nos habla de una "sed fría" de un "sueño moroso" y de unos "miembros florecidos". También aquí dominan los adjetivos pospuestos. En el canto sexto también aparece el verso:

desapacibles úlceras de insomnio

Aquí está empleado el adjetivo como epíteto. Como antes dijimos, la colocación responde también a un plan estilístico. El adjetivo "desapacibles"

es esdrújulo y precisamente el acento recae en la sexta sílaba del verso. - En cambio, en un verso posterior, tenemos un adjetivo también esdrújulo que se coloca en el centro del verso:

-germen del trueno olímpico- la forma

El adjetivo "olímpico" no sólo da una connotación especial al sustantivo sino que colabora en el ritmo del verso. Está también acentuado y colocado en la sexta sílaba.

Pasemos a otro verso:

-en la entumada cuenca de la mano

Ya con mencionar "cuenca de la mano" tenemos la imagen del recipiente, de la forma que contiene a la materia. Sin embargo, el autor añade "entumida". El adjetivo tiene entonces una intención semántica de acuerdo con el tema del poema. Si el vaso es duro, la cuenca de la mano está "entumida" y así puede proporcionar al agua la dureza y la frialdad que caracteriza a la forma.

Y encontramos también versos en que dos adjetivos modifican un sólo núcleo:

una bella, puntual fisonomía

o el verso:

de estas limpias metáforas cruzadas

o también:

no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto

También en esta parte observamos que los adjetivos, en su mayoría, dan al sustantivo una connotación de permanencia como los siguientes:

faraónico, estricto, fósiles, puntual, neto, insigne.

En resumen diremos que en el poema de Gorostiza encontramos una notable abundancia de adjetivos. No son adjetivos echados a su suerte sino perfectamente escogidos: adjetivos que van de acuerdo con el ritmo y el sentido del poema. Los adjetivos colaboran con dar la sensación de inmovilidad a la vez que, en ocasiones, dan la sensación de circularidad. El poema se desarrolla a través de una sucesión de adjetivos que cobran una importancia vital y disminuyen la función del nombre. Aquí los adjetivos son los que -- van a lograr que los sustantivos se subordinen a ellos. Además, estos adjetivos son empleados en su sentido original y no como han ido degenerando. Con esto confirmamos la escrupulosidad de Gorostiza al perseguir la palabra exacta.

VERBOS.- Hemos visto la función preponderante del adjetivo. Es, en realidad, el adjetivo lo que define al poema. Pasemos ahora a ver otra nota especial en la poesía de José Gorostiza: la escasez del verbo.

En primer lugar son muy escasos los versos en que se acumulan varios verbos. Así, en la primera parte tenemos:

En él se ASIENTA, AHONDA Y EDIFICA

Notamos que las tres acciones expresadas en este verso tienen tres matices distintos, lo cual constituye una perfecta gradación. Sucede lo mismo en el verso:

ocurre, nada más, madura, cae

Por el contrario, abundan los cantos que tienen enunciados con un sólo verbo principal: en el canto primero tenemos diecinueve versos hasta el primer punto y sólo hay un verbo principal: DESCUBRO. No con esto pretendemos decir que no existan otros sino que los vemos en proposiciones subordinadas

que abundan en el poema. Verbos principales que generen la acción en el poema, muy pocos.

Existen también enunciados en los que el verbo, simplemente, no aparece. Es el caso que encontramos en los versos del 68 al 80. Son trece versos y ningún verbo principal. Se suprime el copulativo desde el inicio del enunciado.

En los versos 38 a 49 también notamos la ausencia del verbo principal y, a excepción del primer verso, todos los demás son simples subordinadas adjetivas de la figura del vaso:

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

También, a finales del tercer canto tenemos una prolongada exclamación sin encontrar un verbo principal!¹¹

Haciendo un recuento de los verbos que aparecen en la primera parte, -

¹¹ Versos 246-254. También todo el canto cuarto es una prolongada exclamación sin verbo principal.

confirmamos la escasez de éstos. Ahora bien, los verbos que encontramos, -- más que sugerir movimiento, dan la idea de detención. También sugieren destrucción y deterioro. Únicamente para ejemplificar citamos los siguientes: asienta, edifica, es, infla, deshace, ciega, satura (de odios purulentos), perfora, estrecha (en los brazos de la fiebre), permanece.

En la segunda parte del poema también hay escasez de verbos. Hay, también como en la primera parte, algunos casos en que, por el contrario, hay acumulación de éstos. En el séptimo canto tenemos el verso siguiente:

se ablanda, se adelgaza

Los verbos, aunque en cierto modo similares y que tratan de decir cómo el vaso va perdiendo la dureza, tienen un matiz distinto. De ahí que pudieran ser un inicio de gradación.

En el canto octavo tenemos otro ejemplo de acumulación de verbos:

ay, punza, roe, quema, sangra, duele.

Aquí la gradación es perfecta. Primero punza para después roer, y al hacerlo, da la sensación de ardor, como una quemadura para más tarde sangrar. Y todo esto causa dolor. Como vemos, aquí también los verbos tienen un matiz distinto que los diferencia uno de otro.

Son los dos únicos casos en esta parte en que encontramos acumulación de verbos. De ahí veremos cómo éstos escasean hasta perderse. Así en la segunda sección del canto nueve, que está formado por cuarenta versos, encontramos únicamente dos verbos principales: "consume" y "flota". A pesar de esta carencia de verbos, sobre todo en esta parte, hay un momento en que el poema cobra rapidez. No hay adjetivos que hagan más lento el ritmo, y, a pesar de la ausencia de acción, la concatenación empleada da un movimiento rápido al poema:

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

Y además de la rapidez vemos la insistencia en la circularidad de éste. Estas concatenaciones dan la impresión de un movimiento en el que todo gira hasta llegar al punto de partida.

En esta segunda parte encontramos cuarenta y seis verbos principales - para trescientos setenta y nueve versos. Queda con esto confirmado que es - muy escaso el empleo que de ellos hace Gorostiza.

XII

CONCLUSIONES

Muerte sin fin nace de una tensión, de una discordia: la discordia - que existe entre la forma y la materia. La forma lucha por contener a la - materia y la materia juega a escaparse de ella, aunque en el fondo también la busque porque sin ella no tendría configuración.

El poeta identifica a la materia con el agua y a la forma con el vaso. Más tarde, también el universo es identificado con la materia y Dios a sume las propiedades del vaso.

El universo, en constante movimiento y en constante cambio es acosado por Dios igual que el agua por el vaso. Sabiendo que del binomio vaso-agua viene la muerte, la inteligencia elude esta unidad para escaparse de la ca tástrofe. La inteligencia ha sido entendida como organizadora pero estéril. Está muy lejos de concebir sin embargo, como nadie escapa al ritmo del uni verso y a su término, finge una vacación, se aísla para evitar que los o-- tros vean su muerte.

El agua toma forma en las paredes del vaso. Es el "gran momento" a -- partir del cual el universo se precipita a su muerte. En el momento en que la materia y la forma se funden en un solo ser, todo el universo, el hom-- bre y sus creaciones, los animales, las plantas, las piedras, se entregan, locos, a la muerte. Es una muerte que engendra, porque en el poema la vi-- da brota de la muerte. El caos se extingue pero ella permanece. Es una -- MUERTE SIN FIN.

El hombre, que desde el principio busca una respuesta a su existencia pretendiendo encontrarla en la materia, en la forma, en la inteligencia, en

Dios, se encuentra con la muerte como única respuesta y como única posibilidad. Y ante ella no puede hacer nada. Su escape es la burla, la ironía; así, identifica a la muerte con una prostituta que lo acecha y hasta lo enamora. Ya que no tiene otra opción, la acepta con una frase popular que refleja el desparpajo con que contemplamos cuanto nos afecta:

¡Vámonos al diablo!

APENDICE

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 todo el tiempo.

Proverbios, 8, 30.

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

Proverbios, 8, 36.¹

1^o Gorostiza antepone estas citas al poema.

MUERTE SIN FIN

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 esquivarlas de aire,
7 mi torpe andar a tientas por el lodo;
8 lleno de mí -ahito- 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 funestos 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 tomasol 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 priyectil que cobra alturas
47 y una ventana a gritos luminosos
48 sobre esa libertad enardecida
49 que se agobia de cándidas prisiones!

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 El, 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 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.
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 tomar 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 El, a Dios,
124 lo que detrás de El 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.

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 El 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 de 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 birsa, 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 aun 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 plúmas.

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 es 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 espaciosas 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 criatura
210 y en un ilustre hallazgo de ironía
211 como a un copo de cera sudorosa,
212 y en un ilustre hallazgo de ironía
213 la estrecha enternecido
214 con lo brazos glaciales de la fiebre.

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.

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 El, inmaculada, sola en El,
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 El, 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!

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, sinsabor!
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.

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 consume 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 desencarnada lección de poesía,
396 instalan un infierno alucinante.

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.

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 padre!
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 las 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 hostigan 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 además ilustre
460 podrá caer de golpe hecha cenizas.

461 No obstante -¿por qué no?- también en ella
462 tirne 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 anhelan 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 deslize.
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.

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 su aljaba.

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 abrasan, 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 roncocos 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 fes
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.

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.

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, gembundo,
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 buho 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 réptil;
618 cuando todo -por fin- lo que anda o rept
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.

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.

659 Porque desde el anciano roble heroico
660 hasta la improductiva
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 rui señor 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.

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 mohino 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, El 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!

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 conquillas
748 de disfrutarnos enteros
749 en un solo 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.

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!

no utilizar de

BIBLIOGRAFIA

- ABRIL, Xavier, "La evolución de la poesía moderna", Cuadernos, núm. 19, México, 1956, p. 141.
- ALONSO, Dámaso, Poesía Española, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos S.A., Madrid, 1971, 5a. ed.
- BARLOW, Michel, El pensamiento de Bergson, F.C.E., México, 1968.
- BOUSOÑO, Carlos, Teoría de la expresión poética, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos S.A., Madrid, 1966, 4a. ed.
- CAPISTRAN, Miguel, "Los Contemporáneos por sí mismos", Universidad de México, Vol. XXI, núm. 4, febrero de 1967.
- CARBALLO, Emmanuel, "José Gorostiza, poeta para toda la vida", La Cultura en México, Supl. de Siempre, núm. 140, 21 de octubre de 1964, -- p. XIII.
- DAUSTER, Frank, Ensayos sobre poesía mexicana, asedio a los "Contemporáneos", Col. Studium, núm. 41, Ediciones de Andrea, México, 1963, pp. 30-44.
- ESPINOSA Polit, Aurelio y Godoy, Emma, "Al filo de Muerte sin fin (tres misivas)", Abside, Año XXIII, núm. 4, pp. 452-459, octubre-diciembre, México, 1959.
- FERNANDEZ, Sergio, "La luz sin estrella" en Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza, SepSetentas, México, 1972, pp. 177-187.
- FORSTER, Merlin H., Los Contemporáneos: 1920-1932, Col. Studium, núm. 46, - Ediciones de Andrea, México, 1964, pp. 67-76, 130-131.
- GODOY, Emma, "Muerte sin fin de Gorostiza", Abside, Año XXIII, núm. 2, abril-junio de 1959, pp. 125-180.
- GODOY, Emma, "Muerte sin fin de Gorostiza", en Sombras de magia, F.C.E., -- México, 1968, pp. 9-69.
- GONZALEZ Y CONTRERAS, Gilberto, "Las Letras Mexicanas durante medio siglo", Cuadernos, núm. 19, p. 171, México, 1956.
- GOROSTIZA, José, Poesía, Col. Letras Mexicanas, F.C.E., México, 1964.
- GOROSTIZA, José, Prosa, Universidad de Guanajuato, 1969.
- KAYSER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos S.A., Madrid, 1961, 4a. ed.

PAZ, Octavio, "Todos santos, día de muertos" en El Laberinto de la Soledad, F.C.E., México, 1959, pp. 56-57.

REYES, Alfonso, Cuesta, Jorge, Villaurrutia, Xavier, Torres Bodet, Jaime, - José Gorostiza, Col. Testimonios del Fondo (6), F.C.E., México, - 1974.

RUBIN, Mordecai S., "Inspiraciones y correspondencias", Universidad de México, Vol. XIX, núm. 4, diciembre de 1964 pp. 16-24.

RUBIN, Mordecai S., Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza, UNAM, México, 1966.

XIRAU, Ramón, "Muerte sin fin o del poema-objeto", en Poesía Iberoamericana Contemporánea, SepSetentas, pp. 61-70.



CENTRO DE INVESTIGACIONES
LITERARIAS
ARDO. POSTAL 380
MEXICO, D.F. MEX.