

SOBRE FILOSOFÍA Y ESTÉTICA EN MUERTE SIN FIN

*A la memoria de
Rosario Castellanos.*

A pesar de su exigua producción,¹ José Gorostiza es uno de los poetas mexicanos que más destaca, por su calidad estética y su individualidad, en el panorama de las letras de su país. Como es sabido, Gorostiza formó parte, junto a Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, del grupo "Los Contemporáneos", por haber compartido, en diversos periodos, la redacción de la revista *Contemporáneos*, que apareció en México entre los años 1928 y 1931. Sin embargo, este grupo, considerado como tal por la crítica, no fue sino un "conjunto de individualidades singulares". Así lo advierte Gorostiza en su "Arte Poética" (que sólo así pueden denominarse las *Notas sobre poesía* que prologan los poemas recogidos por el Fondo de Cultura Económica de México en una edición de 1964) al referirse a sus compañeros de generación: "Los poetas de mi grupo —el «grupo sin grupo» que dijera Xavier Villaurrutia— nos complacíamos en reconocernos individualmente distintos de cada uno de los demás y, en conjunto, algo así como extraños a la generación que nos había precedido."²

Este grupo de poetas no sólo fue "extraño" a la generación precedente, sino diferente de sus contemporáneos "estridentistas" en cuanto a su visión de la poesía y sus objetivos. En este sentido, poseyó, en su conjunto, una concepción poético-estética diametralmente opuesta a la de poetas como Manuel Maples Arce, por ejemplo. "Para ellos, la poesía era un juego de imágenes y abstracciones movido por la intuición, la inteligencia y la ironía", concluye Enrique Anderson Imbert al referirse a los "Contemporáneos".³ Afirmación que confirma el propio Goros-

¹ La obra de José Gorostiza incluye *Canciones para cantar en las barcas* (1925), *Muerte sin fin* (1939 y 1952) y *Del poema frustrado* (1964).

² JOSÉ GOROSTIZA, *Poesía*, (2ª ed.), México, F.C.E., 1971; p. 14.

³ ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, México, F.C.E., 1966; tomo II, p. 166.

tiza: "La poesía es una especulación, un juego de espejos, en el que las palabras, puestas unas frente a otras, se reflejan unas en otras hasta lo infinito y se recomponen en un mundo de puras imágenes donde el poeta se adueña de los poderes escondidos del hombre y establece contacto con aquel o aquello que está más allá".⁴

"Monstruo sagrado de la poesía mexicana" afirma, con cierto tono reprobatorio, Gabriel Zaid.⁵ Bella Jozef, quien incluye la obra de Gorostiza en lo que denomina "Movimiento de Vanguardia", dice a propósito de *Muerte sin fin*: "Esta obra é canto desolado de um universo regido pelo constante frenesi de destruição".⁶ Octavio Paz, al explicar los diferentes criterios que privaron en una selección antológica, afirma que *Muerte sin fin* es el monumento que la forma se erige a sí misma. Ese monumento es una tumba: la forma, al consumarse, se consume, se extingue. Es una transparencia: no queda nada por ver ni por decir. Homenaje de la palabra al silencio, de la presencia a la ausencia, de la forma al vacío. La perfección de *Muerte sin fin* es una reducción al absurdo de la noción misma de la perfección.⁷ Y Rosario Castellanos lo resume todo cuando puntualiza el papel del poema de Gorostiza en el mundo de las letras mexicanas: "La *Muerte sin fin* de José Gorostiza es, quizá, después del *Primer Sueño* de Sor Juana, la tentativa más armoniosa y completa, más totalizadora y también más lograda, de dar sentido al mundo".⁸

Con estos juicios introductorios, vamos a comenzar nuestro intento de aproximación al poema.

Muerte sin fin aúna, en su indagación poético-metafísica, un rigor estético y una profundidad filosófica poco comunes; en estas dos direcciones nos moveremos para desentrañar, parcialmente, la rica materia que contiene el poema.

Tres versículos del capítulo octavo del libro de los *Proverbios* (14, 30 y 36) sirven de epígrafes introductorios. Ese capítulo de los *Proverbios* propone, en términos generales, reflexiones acerca de la excelencia y la eternidad de la sabiduría. Y, más particu-

⁴ JOSÉ GOROSTIZA, *Op. cit.*, p. 11.

⁵ GABRIEL ZAID, *Leer poesía*, Cuadernos Joaquín Mortiz, México, 1972; p. 49.

⁶ BELLA JOZEF, *Historia de Litteratura Hispano-Americana*, Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1971; pp. 207-208.

⁷ OCTAVIO PAZ, *Poesía en movimiento*, México, 1915-1966, México, Siglo Veintiuno Editores, 1972; p. 19.

⁸ ROSARIO CASTELLANOS, *Juicios sumarios*, México, Universidad Veracruzana, 1966; p. 142.

larmente, los versículos comprendidos entre el vigésimosegundo y el trigésimo marcan un paralelismo claro con la idea central que el poema desarrolla: la sabiduría y la inteligencia que establecen un orden, el orden a partir de los Orígenes.

La elección de los tres versículos delimita con precisión el corolario de cada una de las tres partes que componen el capítulo bíblico: *las cualidades de la sabiduría, el papel ordenador de la inteligencia; y la obligatoriedad de obedecer sus dictados*. Esos son, precisamente, los papeles que asume el poeta en cuanto ordenador de *su mundo*.

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!

Esta manifestación encabeza lo que denominaríamos el "Aleluya Inteligencia" que constituye la parte cuarta del poema. Este texto que, sin duda alguna, se conecta más directamente con el espíritu de los epígrafes, incluye aún un exordio más, que apunta hacia la misma dirección:

¡Oh inteligencia, páramo de espejos!
helada emanación de rosas pétreas
en la cumbre de un tiempo paralítico;
pulso sellado;
como una red de arterias temblorosas,
hermético sistema de eslabones
que apenas se apresura o se retarda
según la intensidad de su deleite.

La *inteligencia* engarza las partes que componen el todo, al igual que la poesía organiza sus "eslabones" en "sistema".

Gorostiza nos confirma, en otra parte, la función ordenadora del poeta: "La conmoción que un acontecimiento produce en el poeta al incidir sobre su vida personal, se traduce, convertida en imágenes, en una emanación o efluvo poético; pero no en un poema, porque esta palabra «poema» implica organización inteligente de la materia poética".⁹

Remitámonos ahora al segundo epígrafe de *Muerte sin fin*:

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

(Proverbios, 8, 30)

⁹ JOSÉ GOROSTIZA, *Op. cit.*, p. 19.

Y cerremos finalmente el pensamiento de Gorostiza: " (El poeta) ha de sentirse el único, en un mundo desierto, a quien se concedió por vez primera la dicha de dar nombres a todas las cosas" (p. 24). Pero como poema *desde y hacia los Orígenes* que es *Muerte sin fin*, vayamos al génesis y desarrollémoslo desde un principio.

Desde el inicio, el poema determina una doble postulación simultánea que define una actitud estética y una visión filosófica tendientes a delimitar y organizar el mundo: *continente* y *contenido* (o *forma* y *vacto*, *presencia* y *ausencia*) serán las dos grandes vertientes primarias para esta reordenación que el poeta se propone:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis

 lleno de mí —ahito— me descubro
 en la imagen atónita del agua,

 No obstante —oh paradoja— constreñida
 por el rigor del vaso que la aclara,
 el agua toma forma.

A la doble postulación *continente-contenido* tenderán todas las imágenes metafóricas con que se maneja el creador, distendiéndolas en infinitas posibilidades sinonímicas. Así utilizará, para el "continente", *epidermis*, *vaso*, *red de cristal*, *seno habitado*, *oquedad*, etc.; y, para el "contenido", *Yo*, *agua*, *gota*, *alma perdediza*, *espuma*, etc.

En su primer inquisición, el poeta se descubre y se define como *sujeto* cuestionante, dispuesto a sumergirse en las grandes preguntas del conocimiento. (Dejamos de lado las implicaciones teológicas, que trataremos posteriormente). Una vez definida la unidad primaria del *Yo*, éste cobra forma, recorre el exterior y comienza su proceso cognoscitivo. Delimitado su campo, dirige la vista al *objeto*, cuestionándolo, definiéndolo mediante la duda y los despliegues y reordenamientos a que somete tanto imágenes como conceptos. Esto es factible porque "un ojo proyectil que cobra alturas/y una ventana a gritos luminosos" serán los instrumentos que hagan posible tal empresa.

La transparencia, immanente al agua, contagiará por transi-tividad a la pupila observadora, y el juego dialéctico de imágenes, texturas y sensaciones asociativas continuará así *ad infinitum*. Y será a partir de esa infinita pupila poética que el poeta conocerá y reexaminará la realidad circundante.

Hessen define el ámbito del fenómeno cognoscitivo como "una relación entre un sujeto y un objeto. El verdadero problema del conocimiento consiste, por tanto, en el problema de la relación entre el sujeto y el objeto".¹⁰

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
 por un dios inasible que me ahoga,
 mentido acaso
 por su radiante atmósfera de luces
 que oculta mi conciencia derramada,
 mis alas rotas en esquivarlas de aire,
 mi torpe andar a tientas por el lodo.

Esta relación constituirá la delimitación y definición del *sujeto cognoscente*. El hablante poético se descubre y se apresta a contemplar el exterior. *La relación cognoscitiva se* sucede de inmediato: "lleno de mí —ahito— me descubro / en la imagen atónita del agua". Y el *objeto cognoscible* comienza a perfilarse con el desarrollo de la imagen poética del agua:

que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
 un desplome de ángeles caídos
 a la delicia intacta de su peso,
 que nada tiene
 sino la cara en blanco.

A partir de aquí, junto al juego dialéctico de imágenes e ideas, se irá dilatando cada vez más el campo cognoscitivo que el hablante poético intentará desentrañar.

Gorostiza reafirma la importancia de este intento en su visión de la poesía como fenómeno independiente: "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. De este modo la contemplo a mis anchas fuera de mí, como se mira mejor el cielo desde la falsa pero admirable hipótesis de que la tierra está suspendida en él, en medio de la alta noche" (p. 8).

Pero también ese "ojo proyectil", esa "ventana a gritos luminosos", ese instrumento cognoscitivo será desmenuzado, disecado, en la implacable búsqueda que descubre y nombra, y sus últimos fenómenos serán puestos al descubierto:

¹⁰ JUAN HESSEN, *Teoría del conocimiento*, Buenos Aires, Losada, 1938; p. 76.

Pero en las zonas ínfimas del ojo,
 en su nimio saber,
 no ocurre nada, no, sólo esta luz

 como un espejo del revés, opaco,
 que al consultar la hondura de la imagen
 le arrancara otro espejo por respuesta.

También *el instrumento del asombro* es motivo de asombro en los sucesivos descubrimientos que revela. Hay una perspectiva de infinitud en todos los intentos exploratorios del poeta.

En lo que se refiere al poeta como *sujeto cognoscente* y a la poesía como *instrumento cognoscitivo*, Gorostiza apunta valiosos conceptos al responder a la pregunta ¿Qué es la poesía? "La poesía, para mí —dice— es una *investigación* de ciertas esencias —el amor, la vida, la muerte, Dios— que se produce en un esfuerzo por quebrantar el lenguaje de tal manera que, haciéndolo más transparente, se pueda ver a través de él dentro de esas esencias". (pp. 10-11). Este criterio de "investigación" constituye ciertamente, una visión enaltecedora de la trascendencia que el quehacer poético puede proponerse.

Augusto Messer, al estudiar la doctrina kantiana del conocimiento, formula (a partir de la "dialéctica trascendental") una observación que subraya la importancia de las proposiciones poéticas de Gorostiza y el paralelismo metodológico que pareciera seguir su inquisición poética. Escribe Messer: "Es una tendencia justificada la de seguir avanzando a partir de lo que nos es dado en la experiencia. Es lícito dilatar cada vez más los límites del mundo por nosotros conocido".¹¹

Esta propulsión hacia la vastedad del fenómeno cognoscitivo se da, en *Muerte sin fin*, en el juego dialéctico de las metáforas que se suceden y metamorfosean ininterrumpidamente en busca de la verdad, esa verdad que Heidegger encuentra en la desocultación del ser profundo. Para Heidegger, la manifestación del fenómeno artístico —poético en este caso— proporciona "la desnudez de lo existente como existente", en definitiva, "la verdad del ser".¹² Esa desocultación es el propósito último del intento totalizador que constituye *Muerte sin fin*.

En un análisis de la actitud estética, Nelson Goodman coincide en destacar la importancia del fenómeno cognoscitivo en la

¹¹ AUGUSTO MESSER, *De Kant a Hegel*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1939; p. 58.

¹² MARTIN HEIDEGGER, *Sendas perdidas. El origen de la obra de arte*, Buenos Aires, Losada, 1960; p. 66.

experiencia estética. Para Goodman, "las emociones funcionan cognoscitivamente", y de ahí que la eficacia cognoscitiva de la emoción posea un valor singular.¹³

En las dos primeras partes del poema ("Lleno de mí, sitiado en mi epidermis" y "¡Más que vaso —también— más providentel"), se desarrollan dos de las metáforas más importantes del extenso poema, *vaso* y *agua*, que para Ramón Xirau son las dos metáforas centrales de *Muerte sin fin*. Desde la primera estrofa el tema se define en tres versos:

No obstante —¡oh paradójal— constreñida
en el rigor del vaso que la aclara
el agua toma forma (p. 107).

Para Xirau, el agua significa lo informe, lo móvil, lo vital. El vaso, "molde posible de las aguas", significa alternativamente forma, esencia, inteligencia.¹⁴ Pero en el juego dual *forma-contenido* que desarrollan ambas imágenes metafóricas a lo largo de todo el poema, hay otro aspecto ineludible: la búsqueda del retorno al origen.

En la concatenación poética de causas y efectos mediante la cual nos remontamos a las grandes y últimas preguntas que el poeta se formula, sumada a la transparencia esencial que adquiere en su modelación plástica dentro del lenguaje poético, el agua es también el símbolo del "sueño total" y, de allí, su identidad con *la muerte*, fin y origen de todo, como bien lo demuestra Bachelard.¹⁵ De ahí, también, las múltiples imágenes metafóricas que proporciona *el agua* en *Muerte sin fin*. Además de ser el "contenido" por excelencia, es la *materia dúctil*, que adopta con notable plasticidad las formas que el "continente" le impone, y constituye, por lo tanto, un gran símil de la materia poética y su manejo.

Pero el agua proporciona asimismo la imagen del gran río del regreso a los orígenes. Es el flujo constante de la substancia poética en que se deslizan imágenes y texturas sugerentes que el poeta intentará. Navega así "con un ruidoso síncope de espu-

¹³ NELSON GOODMAN, "Arte e investigación", *Diálogos*, nº 44 (1972), pp. 19-26.

¹⁴ RAMÓN XIRAU, *Poetas de México y España*, Madrid, Ed. José Porrúa Turanzas, 1952; pp. 134-135. El desarrollo analítico del excelente trabajo de Xirau es notablemente iluminador, por lo que recomendamos al lector remitirse al mismo.

¹⁵ GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, 1942; p. 91.

mas", para instalarse "en el primer silencio tenebroso", el origen, donde asoma "el racimo inmemorial de las especies". Este viaje, a la vez primero y último, es —como señala Bachelard— la imagen por excelencia de la muerte, y "la mort ne serait pas le *dernier* voyage. Elle serait le *premier* voyage. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le *premier* vrai voyage" (p. 100). He aquí la "muerte sin fin", el alfa y el omega.¹⁶

La penúltima parte del poema ("En la red de cristal que la estrangula") es la que mejor pone de relieve la inmersión hacia las profundidades de los orígenes, junto a un notable estudio de texturas metafóricas.

Al intentar aproximarnos al mundo figurativo, descubrimos, no sin asombro, una magnífica versatilidad que pone en juego lo más profundo de las posibilidades de las imágenes. Señalemos tan sólo algunas de las que aluden a texturas telúricas: los delicados dedos de la sensible mano poética recorren "la roca escueta, lisa, que figura castillos con sólo naipes de aridez y escarcha", constatando estas singulares propiedades. O "la arena de arrugados pechos" y el "humus maternal de entraña tibia".

Naturalmente que confluyen varias ideas en este viaje de retorno y, una vez más, la presencia de Dios y sus interrogantes. Pero los puntos álgidos de la imagen del retorno a los orígenes, relevantes para nuestra presente búsqueda, son el inicio del proceso, el retroceso hacia la semilla, y la descripción de esa zona cero.

ay, todo se consume

 se acogen a sus tumbidas matrices,

 hasta que todo este fecundo río

 en el acre silencio de sus fuentes

 en donde nada es ni nada está,
 donde el sueño no duele,
 donde nada ni nadie, nunca, está muriendo.

¹⁶ Esta hipótesis mitológica, según la denominación de Bachelard, se delimita mejor aún en el campo semántico común que definen Weliek y Warren para *metáfora* y *mito*. *Imagen, metáfora, símbolo y mito*, son cuatro términos que, semánticamente, se superponen y apuntan hacia la misma zona de interés. Cf. RENÉ WELIEK y AUSTIN WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, 1966; p. 221.

Paralelamente al descenso, junto a la navegación hacia el origen primero, hay un desandar el camino en el repliegue que experimentan, unos en otros, en una cadena de metamorfosis, los elementos y las imágenes:

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.

A propósito de este proceso en *Muerte sin fin*, señala Sergio Fernández que "dentro de su fino teclado, en medio de su hermética expresión, existe una teoría de la vida que puede entenderse, acaso, a través de una sucesión de transfiguraciones. Pues no somos (no es el Universo, tampoco) sino una cadena de, podría decir, sinónimos ontológicos que en apariencia se dan por separado".¹⁷ Xirau denomina a este retorno "frenético parto del desnacer".

Karl Jaspers, en su análisis de mundo, propone un sondeo y una aproximación similares a esa sucesión de transfiguraciones concatenadas, donde las metáforas, las texturas y los conceptos, estallan y se repliegan unos en otros: "El mundo no está cerrado. No es explicable por él mismo, sino que en él se explica una cosa por otra hasta el infinito".¹⁸

Importa destacar, una vez más, el valor metafísico del intento de Gorostiza. Al redescubrir palabras, al fundir campos semánticos inverosímiles, el poeta no sólo recrea imágenes, sino que recrea también conceptos y ensancha el campo especulativo. Ante un mundo de imágenes "agotadas", el poeta proporciona nuevas posibilidades significativas, recomenzando desde el principio.

Volvamos a la correspondencia entre *Muerte sin fin* y el capítulo bíblico del cual proceden los epígrafes. La cualidad cósmica de las imágenes utilizadas, sumada al papel ordenador que juega la *inteligencia* en ambos casos, permite construir atmósferas similares. Los versículos 22 a 29 del capítulo octavo de los *Proverbios*, encierran el mismo enigma original y creativo de la "zona cero" que *Muerte sin fin* intenta develar en su retorno. La eterna y recurrente oportunidad que se le brinda al poeta de ubicar,

¹⁷ SERGIO FERNÁNDEZ, *Homenajes a Sor Juana, a López Velarde, a José Gorostiza*, México, S.E.P., 1972; pp. 177-178.

¹⁸ KARL JASPERS, *La Filosofía*, México, F.C.E., 1962; p. 64.

denominar y designar, como en los orígenes, es utilizada por Gorostiza para la creación de un mundo de imágenes de singular originalidad. La proposición jasperiana de que el mundo se revela como la apertura de una serie de cajas chinas, cobra aquí un nuevo valor. No hay —y Heidegger lo demuestra— grandes diferencias entre las búsquedas que se propone el poeta y las proposiciones básicas del filósofo. Cuando Heidegger busca un nuevo lenguaje para la ontología, acude a la poesía para obtenerlo. Sólo en la poesía se redescubren las viejas semillas del valor primero de las palabras que el uso fue gastando y que la creación poética tiende a revivificar.

En un excelente trabajo sobre los *límites del lenguaje*, la investigadora alemana Karsten Harries amplía y aclara los alcances del pensamiento heideggeriano al respecto: "Siempre cuando el hombre enfrenta objetos por primera vez y los nombra, encontramos la palabra auténtica, y es en este sentido que Heidegger puede decir que el lenguaje original de todas las gentes es poesía".¹⁹ Harries efectúa asimismo un estudio comparativo entre la labor del ontólogo y la del poeta. Sus conclusiones apuntan hacia la propiedad y condición de autenticidad de la palabra poética, al devolvernos a un *enfrentamiento original* con el Ser.

Limitadas son, por cierto, nuestras consideraciones sobre el poema de José Gorostiza. No hemos tocado —sino tangencialmente— aspectos como el tiempo o la muerte, cuya importancia resulta obvia. Pero lo primordial de nuestro intento radica en la aproximación a la cualidad de investigación que el lenguaje poético puede proponerse y alcanzar. Como Gorostiza, creemos que la poesía "está hecha toda de esencia e interioridad", y, por lo tanto, nada mejor que el "metalenguaje" de *Muerte sin fin* para la demostración de que concepciones como la de Middleton Murry sobre la falta de exactitud y precisión en el lenguaje poético, por oposición a la prosa,²⁰ no sólo escapan a la verdadera naturaleza de la poesía, sino que resultan inconsistentes ante un producto acabado de la calidad de *Muerte sin fin*.

SAMUEL GORDON

Universidad Hebrea de Jerusalén.

¹⁹ KARSTEN HARRIES, "Heidegger y Holderlin: Los límites del lenguaje", *Anales de la Universidad de Chile*, 141-144 (1967), p. 20.

²⁰ J. MIDDLETON MURRY, *El estilo literario*, México, F.C.E., 1956; p. 59.