

# Viaje alrededor de un vaso de agua: formas del agua, naufragios de la forma en *Muerte sin fin* y en el poema extenso

Por *Francesco* FAVA\*

*La poesia è l'arte di fare entrare il mare in  
un bicchiere.*

*Italo Calvino*

*l'image de la fraîcheur [...] en fuite dans  
cette allitération perpetuelle  
entre l'eau sans consistance où les mains  
ne pouvaient la capter  
et le verre sans fluidité où le palais ne  
pourrait en jouir.*

*Marcel Proust*

*Medita l'acqua, dubita tra i vetri...*

*Cristina Campo*

## *Introducción*

**M**UERTE Y VIDA, DIOS Y HOMBRE, finito e infinito, forma y sustancia, *lengua y habla*, una secuela irrefrenable de binomios puebla nuestra visión del mundo. Una de las cualidades más sorprendentes de *Muerte sin fin*, poema largo que vio la luz en 1939 en la pluma del mexicano José Gorostiza, es la capacidad de contener todas éstas y otras dicotomías en un “vaso de agua” —de hecho es este objeto de uso cotidiano la imagen recurrente de la que nace y sobre la que se construye íntegramente el texto.<sup>1</sup>

Por otro lado, como sugiere Italo Calvino, en la poesía los pares opuestos como finito-infinito o forma-contenido encuentran su síntesis

---

\* Investigador en Literatura española, Instituto Universitario de Lenguas Modernas, Milán, Italia; e-mail: <francesco.fava@iulm.it>.

<sup>1</sup> José Gorostiza, *Muerte sin fin*, México, Loera y Chávez, 1939. Para las citas se hace referencia a José Gorostiza, *Poesía y poética*, Edelmira Ramírez, ed. crítica, Madrid, ALLCA XX, 1988 (*Colección Archivos*).

perfecta, a saber, la infinidad del mar abierto condensada en la finitud cerrada de un *recipiente* poético. Sin embargo, a través de la figura del vaso Calvino parece pensar en una poesía de pocos versos, que recoge la extensión del mar en la milagrosa cárcel de un cuarteto o de un soneto. ¿Cómo entonces podrá adaptarse su sugerencia no a una lírica corta sino a un poema largo, de unos centenares de versos? ¿Será suficiente adaptar el aforismo del escritor italiano a un recipiente más amplio, el arte de meter el mar en un cántaro, en una garrafa o en una cuba de roble? ¿O el poema largo es más bien una forma específica que necesita sus propias metáforas?

Analizando los muchos poemas largos elaborados en el siglo xx en Hispanoamérica, sentimos la tentación de proponer un género diferente de clasificación *acuática* para esta forma literaria. Tendríamos así poemas fluviales o torrenciales, como *Piedra de Sol* de Octavio Paz; poemas cuyo recorrido parece imitar el incesante avance de las olas de una marejada, como en las prestidigitaciones lingüísticas de *Altazor* o bien el movimiento regular de las mareas; poemas que son travesías oceánicas, “de ultramar” como el *Magroll* de Mutis; o incluso naufragios como en el *Sindbad el varado* de Gilberto Owen. Hay poemas, o mejor hay un único poema, *Muerte sin fin*, que incluso en su extensión de diez cantos y más de novecientos versos se nos muestra como un concentrado juego de múltiples refracciones prismáticas pero que parten de un único centro, el punto de intersección entre luz, agua y cristal. Un poema como un vaso de agua que, mediante un rayo de sol, se transforma en una trama de reflejos (o de espejismos).

Dejando a un lado, por ahora, este excéntrico intento de taxonomía, en la configuración del poema largo puede observarse en muchos casos cómo la recurrencia asume un profundo valor estructural. El sistema de repeticiones y variaciones contribuye decisivamente a que el poema extenso tome forma.

Paz habla de *Muerte sin fin* como del “monumento que la forma ha erigido a su propia muerte”.<sup>2</sup> Veamos por tanto el modo en que está construido tal monumento, y después de haber examinado las simetrías evidentes y las escondidas de su arquitectura y los motivos recurrentes tallados en los capiteles, tal vez todos ellos nos desvelarán algo más sobre la naturaleza del texto y sobre la relación del poeta José Gorostiza con la forma del poema largo.

---

<sup>2</sup> Octavio Paz, *Muerte sin fin*, en *id.*, *Las peras del olmo* (1957), Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 84-91, p. 91.

EN el centro del poema, como ya he dicho, hay tan sólo un vaso de agua, figura de la fluidez que se plasma (“constreñida / por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma”). Además del constante retorno de esta imagen, en la obra maestra de Gorostiza se encuentran otros muchos elementos recurrentes. *Muerte sin fin* está dividido en diez cantos, y el nivel de recurrencia macroscópico se refiere efectivamente a la conexión entre uno y otro canto, en los cuales la repetición de versos o de partes de versos, sirve, como veremos, para unir cada canto con el anterior. En un segundo nivel, la recurrencia actúa dentro de cada canto; las figuras reiterativas, la anáfora sobre todo, aportan cohesión interna a una escritura que tiende a periodos muy amplios, a incisos también largos, a digresiones que casi querrían desembocar, y a veces desembocan, en el anacoluto. En un contexto estilístico-retórico de este tipo, son precisamente los elementos recurrentes los que proporcionan una contribución fundamental a la articulación y a la legibilidad del discurso poético. Entre uno y otro canto hay también referencias más sutiles a imágenes o sintagmas, más que a versos enteros, que ponen en relación lugares distintos del texto y que sobre todo permiten identificar puntos de contacto entre el principio y el final del poema o entre algunos de sus pasajes decisivos. Pueden observarse, por último, no repeticiones en sentido estricto, sino insistencia en algunas ideas, es decir, palabras que, aglutinándose en campos semánticos, dialogan entre sí o vuelven reiteradamente a confrontarse, configurando los ejes centrales (aunque no necesariamente identificables a primera vista) de la dialéctica interna del texto.

EN primer lugar es necesario describir brevemente cómo está formada la obra. Las diez poesías o cantos que componen *Muerte sin fin* (que se indican con números romanos) pueden dividirse en mitades, ambas cerradas por una composición —los cantos v y x— sensiblemente diferente a las cuatro anteriores. Estos dos textos se diferencian de los otros por una poética de carácter popular, además de que cuentan con una estructura métrica y estrófica muy reconocible, y con un sistema de asonancias regulares, características que hacen de ambos cantos un curioso epílogo-contracanto a las cuatro composiciones que los preceden, lo que determina, por tanto, la división de la obra en dos.

Esta primera simetría en la organización textual no es gratuita. A ella corresponde una cierta simetría en la disposición temática. El Canto v habla del agua (la sustancia) que, tras ser descrita como carente de color, luz y sabor, termina perdiéndose, ahogándose en un vaso (forma). En el Canto x, en cambio, se afronta la muerte de Dios (que en el caso de Gorostiza, como ya veremos, es ante todo forma), un Dios en pedazos, hecho “migajas, borra, cenizas”, cuya luz sigue llegando al mundo como la de estrella muerta, una cáscara vacía (de sustancia).

También las secuencias de los cantos I-IV y VI-IX presentan un desarrollo en muchos casos paralelo. Ante la muerte sin fin, primero el agua (el hombre, la sustancia) y luego el vaso (Dios, la forma) repiten un recorrido sustancialmente análogo; surgen, sufren una imperfección que intentan compensar con el deseo de unirse a su media naranja (anhela la forma la sustancia y la sustancia la forma), sueñan o parecen realizar esta perfección con ese connubio, pero experimentan enseguida el “derrumbe”, el “quebranto” y en la muerte incesante terminan por ser ambos anulados.<sup>3</sup> A través del vaso de agua, por lo tanto, realizan un viaje por la dolorosa conciencia de la mortalidad.

Si el paralelismo en el plano ideológico —presentada aquí de forma muy sumaria— es tal vez de difícil o evanescente identificación, otros elementos recurrentes son en cambio mucho más concretos. Tras la primera poesía (y dejando a un lado los cantos v y x, por las razones ya mencionadas), todas las otras composiciones en el íncipit retoman, de forma integral o con pequeñas variaciones, un verso ya aparecido anteriormente en el poema:

¡Mas qué vaso —también— más providente! (II, 1) < ¡Mas qué vaso —también— más providente! (I, 38);  
 Pero en las zonas ínfimas del ojo (III, 1) < Pero en las zonas ínfimas del ojo (II, 67);  
 Oh, inteligencia, soledad en llamas (VI, 1) < Oh, inteligencia, soledad en llamas (III, 117);  
 En el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma (VI, 1-2) < Por el rigor del vaso que la aclara, / el agua toma forma (I, 21-22);  
 Pero el vaso en sí mismo no se cumple (VII, 1) < “Pero” (III, 1); “vaso” (VI, 1);

<sup>3</sup> Una minuciosa lectura del poema proporciona una síntesis eficaz de la reflexión sobre la forma entendida “no sólo como cuestión de técnica poética sino como manifestación del anhelo eterno del hombre por un significado total, una permanencia en el tiempo. El hombre moderno busca una forma en la que se resuelvan las contradicciones y su ignorancia; el poeta, además, busca la forma en que se realice plenamente el contenido de su obra”, Mordecai Rubín, *Una poética moderna: Muerte sin fin de José Gorostiza*, México, UNAM, 1966, p. 21.

Mas la forma en sí misma no se cumple (VIII, 1) < Pero el vaso en sí mismo no se cumple (VII, 1);

En la red de cristal que la estrangula (IX, 1) < En la red de cristal que la estrangula (I, 29).

En los cantos II, III, IV la repetición se refiere siempre a un verso del canto que acababa de terminar (II de I, III de II, IV de III).

Si nos fijamos bien, en los tres casos el verso repetido es el mismo con el que se había retomado el periodo de la composición precedente. Por tanto, una peculiar forma de *capcaudatio* gobierna la conexión de las partes en la composición de la primera mitad del poema.<sup>4</sup> Un tema citado en el cierre del canto se recupera rápidamente y se desarrolla en el siguiente, garantizando así la continuidad del dictado poético.

En la segunda mitad de la obra la dinámica recurrente parece cambiar en parte. Tanto en el Canto VI como en el IX se retoma un verso (en el caso del VI, un dístico) de la composición de apertura del poema, respectivamente los vv. 21-22 y 29 (“En el rigor del vaso que la aclara / el agua toma forma”; “En la red de cristal que la estrangula”). Sin embargo, estos últimos son a su vez paralelos, ya que presentan una estructura sintáctica análoga (“en el *x* de *y* que la *w*”), lo que determina así, por medio de la repetición, una relación entre los incipit del Canto VI y los del XI. Al mismo tiempo, los cantos VI, VII, VIII se conforman indiscutiblemente como una serie basada en sus versos iniciales, que parecen contestarse unos a otros sobre el tema vaso/forma/imperfección. La segunda mitad de *Muerte sin fin* sigue así una progresión argumentativa lineal sobre el tema de la no autosuficiencia de la forma, pero al mismo tiempo mantiene, al hilo de la recurrencia, un diálogo a distancia con temas y motivos ya señalados en la primera parte. Tanto la secuencia I-IV como la VI-IX se muestran en todo caso como un razonamiento poético articulado en varias fases, ligadas entre sí precisamente por la red de repeticiones con una referencia intratextual cuya colocación en el incipit de cada composición asegura un reconocimiento inmediato.

En los cantos V y X—que en otro tono y registro estilístico son el compendio del itinerario recogido en las cuatro composiciones que los preceden— las variaciones en el discurso poético hacen que estos dos textos queden voluntariamente aislados, evitando la presencia de elementos recurrentes en el verso que hace de incipit que, en cambio,

---

<sup>4</sup> En la sucesión argumentativa se pasa de la identificación entre “yo” y “agua” a la definición de la figura del “vaso de agua” y a su *ontología*, al sueño de la forma de parte del agua/sustancia, a la inteligencia suspendida entre el vaso y el agua.

constituye una norma en el resto del poema. Sin embargo, las dos composiciones presentan repeticiones internas muy marcadas de acuerdo con los géneros de la tradición lírica popular a los que hacen referencia: la recurrencia de una estructura métrica y estrófica regular (ausente en los otros ocho cantos), la presencia de un estribillo repetido —con variaciones— en tres ocasiones (en el Canto v), o de la estructura de un verso que se repropone al principio de cada estrofa (en el Canto x).

Aunque de modo diverso, también se atestigua la recurrencia interna en los otros cantos, sobre todo en aquéllos cuya extensión se acerca o supera el centenar de versos y que están organizados en estrofas, aunque de medida irregular.

En el Canto ix la división estrófica marca el procedimiento de esa composición en siete partes. Tras el verso inicial, lo que indica tal división es sobre todo —además del renglón en blanco— la recurrencia mediante la repetición de una misma palabra (“porque”) en correspondencia con el verso de apertura de cada minisección:

Porque en el lento instante del quebranto (v. 30).

Porque el tambor rotundo (v. 62).

Porque el hombre descubre en sus silencios (v. 92).

Porque los bellos seres que transitan (v. 130).

Porque desde el anciano roble heroico (v. 164).

Porque raro metal o piedra rara (v. 192).

El “lento instante del quebranto” del v. 30 es el punto de arranque de lo que Mónica Mansour ha señalado acertadamente como “descreación”,<sup>5</sup> es decir, la vertiginosa exposición de un proceso de aniquilamiento que implica tanto al hombre como al mundo animado e inanimado (animales, plantas y metales desfilan los unos tras los otros en una reposición contemporánea de las danzas de la muerte medievales). Un proceso de febril recorrido por los más de doscientos versos del Canto ix, que comienza precisamente en el v. 30 y que se articula en seis pasajes sucesivos: en primer lugar sucumbe el lenguaje, la facultad que permite a los hombres dar forma a su propio imaginario mediante el arte, la poesía, la música (“el tambor rotundo” del v. 62 es una de sus manifestaciones); le sigue el hombre mismo (*cf.* v. 92), luego la multitud de especies animales que puebla la tierra (“los bellos seres”

---

<sup>5</sup> *Cf.* Mónica Mansour, “El diablo y la poesía contra el tiempo”, en Gorostiza, *Poesía y poética* [n. 1], pp. 221-254.

del v. 130), seguidas inmediatamente por las plantas evocadas en un elenco vegetal que va de la majestuosidad del “anciano roble” (v. 164) a las diminutas hojas de la “menta”; en último lugar aparecen los metales y las piedras (“porque raro metal o piedra rara”, v. 192). A la disolución de los metales le sigue un recíproco devorarse de todos los elementos (“cuando la forma en sí, la forma pura, / se entrega a la delicia de su muerte”, IX, vv. pp. 200-201), una definitiva indistinción, por tanto en la muerte de todo ser vivo e inanimado.<sup>6</sup> Desde el punto de vista de la dinámica recurrente se hace necesaria una especificación. Los pasos lógicos de la “descreación” gorostizana están marcados, como ya se ha visto, por la repetición de “porque” al inicio de cada sección; sin embargo, el elemento al que el verso recurrente se refiere no es tratado inmediatamente después de ese verso, sino que ya ha sido el objeto principal de la estrofa anterior. Cada sección del Canto IX se abre efectivamente apelando al tema de la anterior, cuya recapitulación desemboca luego en un nuevo motivo, que a su vez se retoma al principio de la secuencia sucesiva.<sup>7</sup> El mecanismo es, por lo tanto, menos esquemático de lo que podría parecer en una rápida descripción: la repetición de “porque” sirve para dar unidad a la convulsa visión apocalíptica evocada en el Canto IX, cuyo desarrollo se aleja así de una rígida división, logrando más bien el efecto de trasfundir un pasaje en el otro, en un *continuum* de extraordinaria potencia evocativa.

Además del Canto IX, otra composición en la que aparece una división estrófica es el tercer canto. También en este caso la división interna (aquí en tres estrofas) está acompañada por un elemento recurrente:

Pero en las zonas ínfimas del ojo (v. 1).

Mas en la médula de esta alegría (v. 46).

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño (v. 86).

La reiteración de la adversativa (con variación sinonímica de “pero” a “mas”) también actúa en el Canto III dentro de las estrofas. De he-

---

<sup>6</sup> El proceso de disolución evocado en el Canto IX se presenta como un auténtico vuelco del episodio bíblico de la creación. En el Génesis, de hecho, tras la separación entre luz y tinieblas y entre agua y cielo, se crean en sucesión la tierra, las plantas, los animales y el hombre. En la “versión” de Gorostiza, se procede a la destrucción exactamente en sentido inverso: en primer lugar el hombre, seguido de los animales, luego las plantas y por último los minerales.

<sup>7</sup> Tal dinámica vale también para el primer verso de la serie, “Porque en el lento instante del quebranto”, que retoma los vv. 18-19 de esa misma composición: “no más que el mínimo / perpetuo instante del quebranto”.

cho, la segunda estrofa de esa composición está formada por tres periodos muy extensos, el primero abierto por el citado verso 46, los otros dos siguientes por los versos:

Pero aún más —porque en su cielo impío (v. 63).

Pero aún más —porque, inmune a la mácula (v. 74).

En este caso la repetición de la adversativa se ve reforzada por una estructura sintáctica y gráfica especular que hace más evidente aún el paralelismo. También en el Canto IX, donde las estrofas están compuestas por periodos especialmente amplios, observamos que actúan mecanismos análogos. Entre el ya citado v. 92 (“porque el hombre descubre en sus silencios”) y el v. 130, se desprende un único y larguísimo periodo. Un dechado de virtuosismo que, sin embargo, está sostenido por una sucesión de subordinadas temporales expuestas de forma paralela, con el adverbio “cuando” repetido regularmente siempre al comienzo de cada verso:

cuando los peces todos (v. 95);

cuando los peces todos (v. 99);

cuando el tigre que huella (v. 103);

cuando todos inician el regreso (v. 112);

cuando la aguda alondra (v. 114);

cuando todo —por fin— lo que anda y repta (v. 123).

De los peces a los cuadrúpedos y de éstos a los reptiles y a las aves. La larga lista de especies animales, destinada a la misma suerte infausta, está marcada por una serie de subordinadas temporales coordinadas, la última de las cuales recapitula, por medio de una fórmula conclusiva, la pluralidad *faunística* que se ha listado. Un idéntico dispositivo retórico contribuye a la cohesión de la estrofa precedente del Canto IX, en la que se repiten —siempre al principio de cada verso— una serie de conjunciones “y”, que abren con la regularidad de una tabla pitagórica los vv. 48, 51, 54, 57 y 60.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Respectivamente “y el malsano crepúsculo de herrumbre”, “y la febril estrella, lis de calosfrío”, “y el rojo cáliz del pezón macizo”, “y la mandrágora del sueño amigo”, “y el bello amor que la concierto toda”. También en este caso el último verso asume un valor de recapitulación de la serie, mediante “toda”. Un procedimiento análogo a los que acabamos de examinar se encuentra en el Canto II, con la sucesión de tres “en donde” coordinados en los vv. 21, 24 y 27.

Mientras en estos últimos casos los elementos recurrentes sirven para hacer más *sostenibles* las tiradas poéticas que se suceden en decenas de versos sin interrupción de puntos, en otras partes la repetición conecta entre sí una serie de periodos, retomando en el verso inicial de cada uno de ellos un término que se conecta con el anterior y/ o siguiente. En la parte central del Canto II, especialmente, se suceden cuatro periodos cuyos versos de apertura articularán una reflexión sobre el tema “tiempo”:

Un minuto quizá que se enardece (v. 33).  
Un cóncavo minuto del espíritu (v. 38).  
Es el tiempo de Dios que aflora un día (v. 51).  
Es un vaso de tiempo que nos iza (v. 62).

Aquí, como en otras partes, la continuidad temática está marcada por medio de una continuidad léxica con el paso de “minuto” a “tiempo”. Observando en su conjunto los ejemplos propuestos, y los sobreseídos por brevedad, parece poder concluirse que la repetición en estos casos está sometida a los fines de la organización del discurso. Desempeña, por decirlo de alguna manera, una función de tipo sintáctico. De hecho, los términos repetidos con esta función son precisamente los marcadores del discurso, conjunciones o adverbios más que sustantivos, adjetivos o verbos: “porque”, “cuando”, “mas”, “pero”, “y”. Puede, por tanto, afirmarse que la repetición reviste aquí un papel sintáctico; en cambio las recurrencias que se concentran en el íncipit de cada composición, y que se han analizado anteriormente, responden a una estrategia diferente. La función que asumen puede definirse más bien como narrativa o diegética.

Sin la gravosa obligación de la explicitación, más bien mediante el sugestivo recurso al eco, a la asonancia, las repeticiones al principio del canto ponen en comunicación entre sí partes diferentes de la fábula. Porque un poema largo será inevitablemente un texto de carácter no sólo lírico sino también narrativo en el que, como ya se ha señalado, el poeta está llamado a cantar y a contar al mismo tiempo.

3

A este fin, además de las recurrencias que se han definido como *narrativas*, y las que podríamos llamar *sintácticas*, es también de gran importancia otro tipo de repeticiones que podríamos clasificar como *temáticas*. Pasando de la forma de la expresión a la forma del conte-

nido se observa el uso de algunas palabras que instituyen una relación privilegiada, por ejemplo, entre los párrafos conclusivos de las dos secuencias I-IV y VI-IX:

que reconcentra su silencio blanco  
en la orilla letal de la palabra  
y en la inminencia de la sangre  
¡ALELUYA, ALELUYA! (IV, 44-47).

flota el Espíritu de Dios que gime  
con un llanto más llanto aún que el llanto,  
como si herido —ay, Él también— por un cabello,  
por el ojo en almendra de esa muerte  
que emana de su boca,  
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta  
¡ALELUYA, ALELUYA! (IX, 226-233).

Además del doble e irónico “aleluya” que cierra ambas poesías,<sup>9</sup> salta a la vista la presencia en los dos pasos de la “palabra” y de la “sangre”. Mientras que en los versos del Canto IV la protagonista es la inteligencia —el ansia de forma de la conciencia humana que ve naufragar en la muerte su principal herramienta expresiva y de conocimiento, la palabra—, en los versos conclusivos del Canto IX se trata de un auténtico naufragio: el Dios espíritu puro (y por ello forma pura, como dice Gorostiza), que sopla sobre las aguas en el momento de la creación (Génesis, 1, 2), aparece aquí como si estuviera a punto de ahogarse mientras flota con dificultad en el mar de la “descreación”. Y es precisamente en la cumbre de la disolución, producida paulatinamente a lo largo del Canto IX, cuando Dios ve cómo se ahoga su misma “palabra sangrienta”, es decir, su propio “Verbo” que se había hecho carne. Así, por medio de los dos términos aparecidos ya en el cierre del Canto IV se forma dentro del poema un paralelismo en el discurso de la conciencia humana y en el de la divina.

Sin embargo, las recurrencias *temáticas* no se limitan a esos dos sustantivos sino que subrayan otros momentos de evolución, así como

---

<sup>9</sup> Por este motivo Mansour define los cantos IV y IX como “antisalmos” compuestos “en alabanza de la anticreación: los salmos bíblicos vistos en un espejo”, Mansour, “El diablo y la poesía contra el tiempo” [n. 5], p. 247. Vale la pena añadir que en las muchas convincentes lecturas del poema (y la de Mansour es por muchas razones la más convincente), todavía no se ha insistido suficientemente en el carácter irónico —aunque sea rencoroso, dolorosamente irónico— del texto de Gorostiza, que incluye bastantes secuencias de auténtica *parodia*.

algunas líneas constantes, tanto en la representación de Dios como en la del yo lírico.

El Dios “ahogado” citado en la parte conclusiva del Canto IX (“hubiese al fin ahogado”) alude sobre todo a la primera aparición del sustantivo “Dios” en el poema, el “dios inasible que me ahoga” del segundo verso del Canto I:

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis,  
por un dios inasible que me ahoga,  
mentido acaso  
por su radiante atmósfera de luces (I, 1-4).

El paso de la forma activa a la pasiva del verbo “ahogar” marca el giro ocurrido entre los cantos I y IX: ya no es Dios el que asfixia al hombre con su inasible omnipotencia, sino que él mismo es el que se ahoga en la muerte.

Además, la evolución del poema resuelve también en forma afirmativa (debido nuevamente a las dobles apariciones de un mismo término) la duda formulada en el tercer verso de la composición inicial que acabamos de citar; es un Dios “mentido acaso” en ese pasaje de exordio, al que corresponde, en el canto conclusivo, la representación de la figura divina “como una estrella *mentida* [...] / que llega al mundo escondiendo / su catástrofe infinita” (X, 38-42).

Sin embargo, sin tener que citar a Heidegger o a Derrida, baste la lectura de algunos poemas extensos para confirmarlo, en la recurrencia entra siempre en juego no sólo la identidad sino también la diferencia. En este caso, el sustantivo “Dios” aparece en los versos del Canto I con letra minúscula y precedido por el artículo indeterminado “un”, mientras que en los versos conclusivos que acabamos de citar —como en todos los otros lugares del poema en los que se le nombra— Dios aparece siempre en mayúscula. En este caso tenemos que hablar de dos divinidades diferentes: el “dios” del Canto I ya no es el Creador sino el numen tutelar de la creación literaria, el dios de la forma, divinidad exitosa en los años de *poesía pura*, inmediatamente precedentes a la elaboración de *Muerte sin fin*.<sup>10</sup> Desde luego, al encanto —pero

---

<sup>10</sup> Es lo que ya indicé en su magistral artículo Anthony Stanton, “*Muerte sin fin* en la estela del Sueño”, en *id.*, *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*, México, El Colegio de México, 1998, pp. 63-89. Del mismo autor véase también, “Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura”, en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, coords., *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, pp. 27-44.

al mismo tiempo asedio— de una divinidad tal no estaba inmune un autor como José Gorostiza que en ese periodo había acometido la tentativa de traducir al español a *Monsieur Teste* de Paul Valéry.

Siguiendo las sugerencias que nos ofrece la red de repeticiones y variaciones, poco a poco se va aclarando el recorrido del yo lírico del poema: del asedio del dios de la forma a la búsqueda de Dios entendido como forma de las formas, hasta la constatación final de un Dios consumido, deshecho, sobre cuyas cenizas la muerte estalla como extrema, definitiva y única forma.

Sin embargo, a propósito del “yo lírico”, la relación entre los versos iniciales y los conclusivos del poema saca a la luz, mediante la recurrencia, otro aspecto significativo del texto. La presencia explícita de un “yo”, con las correspondientes formas pronominales, es completa y efectivamente identificable sólo en los primeros y en los últimos versos de *Muerte sin fin*. Veamos los primeros nueve versos del Canto I, en parte mencionados antes:

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 esquirilas de aire,  
mi torpe andar a tientas por el lodo,  
lleno de mí —ahito— me descubro  
en la imagen atónita del agua (I, 1-9).

Aquí el yo se descubre a sí mismo en la imagen del agua, identificación que lo llevará a desaparecer completamente en la prosecución de *Muerte sin fin*, haciéndose transparente a favor de su *alter ego* líquido en el que se refleja. Así, si en estos primeros nueve versos del poema se concentran hasta ocho formas pronominales referidas a la primera persona del singular, para encontrar otras es necesario llegar hasta las últimas líneas del poema, es decir, al éxplícit del Canto x, ese “baile” de seis versos que sella dicho canto y todo el poema:

Desde mis ojos insomnes  
mi muerte me está acechando,  
me acecha, sí, me enamora  
con su ojo lánguido.  
¡Anda, putilla del rubor helado,  
anda, vámonos al diablo! (x, 43-48).

El poema se había abierto con un yo convertido luego en invisible. Solamente en el epílogo el yo vuelve a asomarse, y de la muerte en sentido cósmico y metafísico se vuelve a una muerte individual, la propia. No son sólo los posesivos y los reflexivos en primera persona, los que vuelven después de unos centenares de versos, lo que se repite en ambos pasos es también la imagen de un asedio. Al yo “sitiado” por el inaprensible dios de la forma en los primeros compases del Canto I le corresponde un yo “acechado”, en el Canto x, por la mirada seductora de la muerte, auténtico y triunfante *dominus* de todo el poema. Hay, por último, un tercer elemento que coliga los versos del Canto I, 1-9 con los del x, 43-48, y es la imagen de un reflejo. En el primer caso el yo había identificado su misma figura con la del agua en espera de encontrar forma, aquí en cambio sus ojos se reflejan directamente en los ojos de la muerte.

Son muchos los ojos y otros tantos los espejos en *Muerte sin fin*. La vista es por supuesto el sentido privilegiado, el vehículo principal de conocimiento en este texto. Además de las muchas recurrencias del sustantivo “ojo”, ampliar la mirada a todos los términos implicados en el campo semántico de la vista (y de la ceguera, su opuesto), permite subrayar una recurrente contraposición entre transparencia y opacidad. Puede hablarse de un deseo de claridad que compite constantemente con la imposibilidad de una visión nítida. Por otro lado, la oposición entre luz y tinieblas constituye la base de cualquier tipo de cosmogonía, y por lo tanto también de la que en el caso de Gorostiza podría definirse, con un atrevido oxímoron, como una cosmogonía apocalíptica.

La imagen del vaso de agua lleva consigo, latente, un ideal de transparencia. Cuando tal ideal se confirma en *Muerte sin fin*, éste tiende, sin embargo, a emparejarse con una cierta opacidad que casi parece un inevitable compañero; la idea de revelación, de visión clara que la transparencia implica, del mismo modo va acompañada constantemente de la de ocultamiento. Y es así incluso antes de que el vaso de agua salga a relucir, en los versos del incipit, donde la “radiante atmósfera de luces” del dios que se acaba de evocar “oculta mi conciencia derramada”. En el Canto II, el sustantivo “transparencia” (ya aparecido en los versos finales del Canto I) está acompañado por el adjetivo “acumulada”, es decir ofuscado por cúmulos de nubes. En el Canto III, la nitidez parece haberse establecido justo en sustitución de la opacidad cuando se lee que una “riente claridad del alma” se manifiesta en un corrillo de presencias y pronombres “antes turbios / por la gruesa efusión de su egoísmo”. Sin embargo, en la misma composición “el curso de la luz,

su instante *fúlgido*” es observado por “miradas de *atropina*”, nada fúlgidas por lo tanto; y poco después, las “*diáfanas* espigas” acompañan a un “*frondoso* discurso”<sup>11</sup> y “el prisma del llanto” no produce transparencia, sino ceguera (“las ciega”).<sup>12</sup>

La dialéctica transparencia/opacidad vuelve a señalarse, contundentemente, a partir del Canto VI, desde el “ala de *luz*” que desea “un tálamo de *sombra*”. El espejo es de nuevo metáfora del vaso sobre cuyas orillas se refleja el agua y se representa así:

En el nítido rostro sin facciones  
el agua, poseída,  
siente cuajar la máscara de espejos  
que el dibujo del vaso le procura (vv. 31-34).

Otra vez, por una parte un reflejo “nítido”, por otra, un agua poseída que no implica nada más que la condensación de una máscara. La dinámica hasta aquí descrita encuentra su expresión más precisa en el Canto VII, en esa dinámica las imágenes de *nitidez ofuscada* se multiplican. En los vv. 3-51 el vaso está asociado a una “triste claridad a ciegas” que “esconde”, y también a una “tentaleante lucidez”. Siempre refiriéndose al vaso de agua se lee luego al final de la poesía como “su sobrio dibujo se le nubla” y como el “reflejo” aparece “embozado”. La forma pura del vaso produce, es verdad, una transparencia, pero dicha transparencia está inevitablemente comprometida por la irreducible opacidad de la sustancia.

Lo mismo ocurre en el Canto VIII, en donde la luminosidad de los sustantivos “diamante”, “sol” y “brillo” está sistemáticamente velada —en el primer caso, a la piedra preciosa más refulgente se le atribuye una “hosca mano”; “turbio sol de padre” es el sintagma que aparece en el v. 14, mientras que en el siguiente se lee “el esmerado brillo que lo embosca”.

En estos dos cantos se completa una idea que, ya esbozada en modo recurrente en los lugares citados en las primeras composiciones, se desarrolla aquí en su plenitud y se pone explícitamente en relación

---

<sup>11</sup> El adjetivo *frondoso* presupone, en este caso, una tupida vegetación que impide la mirada. Las implicaciones metaliterarias de este paso se reproponen, siempre en relación con el tema transparencia/opacidad, incluso en el v. 40 del canto VI, “de estas limpias metáforas”.

<sup>12</sup> El protagonista de esta composición es el sueño, e incluso en la dimensión onírica luz y sombra van de la mano: es un sueño que ocurre “en pleno sol”, y por ello en un momento de máxima luminosidad, pero cuyo objeto son oscuros “pretéritos de moho”.

con el “vaso de agua”. El discurso se hace más claro si se lleva al plano de la dialéctica forma-contenido y, por tanto, del conocimiento humano del lenguaje y de la poesía. A la búsqueda de una formalización transparente y abstracta se opone la opacidad concreta del contenido, es decir, del objeto de conocimiento que permanece oculto justamente en esa transparencia que habría tenido que revelárnoslo por completo. La “soledad en llamas” de la inteligencia, enunciada en el Canto iv produce, no ya una luminosa transparencia, sino un “esmerado brillo que embosca”.

Este tema fundamental de *Muerte sin fin*, que lleva directamente al “quebranto” del Canto ix, prosigue de forma subterránea, insinuándose mediante la continuidad léxica del motivo transparencia/opacidad. Ya se había podido intuir tan sólo repasando las diversas ocurrencias de imágenes afines presentes desde las primeras estrofas que, en cierta medida, preparan el terreno hacia la disertación más completa que se desarrolla en los cantos vii y viii. Se repropone así, otra vez, la función decisiva, en este caso tematizante, de la red de recurrencias.

En los dos cantos finales del poema la oscuridad se impone a la transparencia. El luminoso connubio de forma y sustancia perfilado en la figura del vaso de agua se rompe, las especies del mundo animal y vegetal “se dan a un frenesí de muerte”, y después de las plantas y los animales son, por último, los metales los que sucumben:

y los metales exquisitos, todos,  
regresan a sus nidos subterráneos  
por las rutas candentes de la llama,  
ay, ciegos de su lustre,  
ay, ciegos de su ojo,  
que el ojo mismo,  
como un siniestro pájaro de humo,  
en su aterida combustión se arranca (ix, 184-191).

El anhelo de conocimiento que se había encarnado en un deseo de transparencia se ha transformado en esta ceguera —y a la negación de luminosidad que aquí se hace inequívoca, le corresponde en el Canto x la representación de un Dios *apagado*, cuya definición es “luz sin estrella, vacía”.

En los versos que acabamos de citar del Canto ix, la ceguera se manifiesta mediante la brutal imagen de un ojo que “se arranca”. La centralidad del sentido de la vista en *Muerte sin fin* se confirma también en las numerosas apariciones de los sustantivos “ojo” y “mirada”

y, a este propósito, se señala especialmente la proposición en diversas partes del poema de una imagen muy peculiar, a saber, la mirada que se dirige a sí misma, en una especie de reflejo solipsístico.<sup>13</sup> Una idea que ya aparece, entre líneas, en el reconocimiento del yo “en la imagen atónita del agua” de los primeros versos del Canto I, para luego encontrarla plasmada en el III, dedicado, en su segunda parte, al tema del sueño:

Mas nada ocurre, no, sólo este sueño  
desorbitado  
que se mira a sí mismo en plena marcha (I, 86-88).

Un sueño que “se sale de las órbitas” para contemplarse a sí mismo. En cambio, en el Canto VI es el agua la que busca un auto-reflejo, cuando desea “un ojo, / para mirar el ojo que la mira”. En contraposición, en el siguiente canto será el vaso el que ofrezca una nueva variación del mismo motivo:

flor mineral que se abre para adentro  
hacia su propia luz,  
espejo ególatra,  
que se absorbe a sí mismo contemplándose (III, 11-14).

La egolatría del espejo, que se atribuye en este caso al vaso, es también la de la forma que sueña una imposible autosuficiencia. En la formulación de estos versos, y en la recurrente voluntad de contemplar su propia mirada, se resume muy bien la tendencia al ensimismamiento que, de forma variada en estas ocurrencias, recorre todo el poema. Imágenes afines, por otro lado, se reflejan también en correspondencia con otros espejos, tanto en el Canto III (“como un espejo del revés, opaco, / que al consultar la hondura de la imagen / le arrancara otro espejo por respuesta”, vv. 18-20), como en el IV, donde la inteligencia se define como “páramo de espejos” (v. 141). En su solitaria búsqueda de una forma pura y absoluta de conocimiento, la inteligencia es un ojo que se refleja y se pierde en su propia imagen.

Algo parecido sucede también en el Canto IX, en la escena ya evocada en la que aparece un Dios agonizante:

---

<sup>13</sup> Imagen que a su vez puede conectar con el tema de Narciso —por ello con un reflejo del agua— y que tal vez llega a Gorostiza mediante la lectura de Paul Valéry. El poeta francés recurrió en varias ocasiones a la figura de Narciso, ya en “Narcisse parle” del *Album de vers anciens*, y luego en “Fragments du Narcisse” de *La jeune Parque* y en el libreto en versos *Cantate du Narcisse*.

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, Él también!— por un cabello,  
por el ojo en almendra de esa muerte  
que emana de su boca  
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta (ix, 225-231).

Otra vez un ojo y, más allá de la cantidad de implicaciones iconográficas y esotéricas posibles del sintagma “ojo en almendra”,<sup>14</sup> parece muy significativo que precisamente esa imagen sea la cumbre del “quebranto” del Canto IX. Porque también en este caso se trata de un ojo que se ahoga en sí mismo o mejor, que está sumergido en el “fecundo río / de enamorado semen que conjuga”: el río de lo creado que, disolviéndose, “desemboca en sus entrañas mismas”. Como si Dios, derrotado finalmente por la muerte, se ahogase en la resaca de su propia creación.

Ya hemos mencionado anteriormente el deslizamiento del verbo “ahogar”, de su forma activa en el Canto I, con el “dios inasible” como artífice del sofocamiento del yo, a la condición pasiva del Dios “ahogado” de estos versos. En el Canto IX el mismo verbo se encuentra varias veces al principio del proceso de “descreación”: “[porque en el lento instante del quebranto] el hombre ahoga con sus manos mismas” (v. 37), y otra vez cuando el lenguaje del hombre “se le ahoga —confuso— en la garganta”. Asimismo en el proceso de disolución de los metales, en el que la plata se define “ingenuo ruseñor de los metales / que se ahoga en el agua de su canto” (v. 182). En estas tres concordancias de “ahogar” se oscila entre la idea del sofocamiento y la del ahogamiento. Pero en las tres imágenes, así como en la de los vv. 225-231, referida

---

<sup>14</sup> En este “ojo en almendra”, referido a Dios, puede entreverse la imagen del ojo divino incrustado en un triángulo, figura de variadas lecturas e interpretaciones, relacionadas en su mayoría con las tradiciones esotéricas. Tampoco se libra la almendra de las referencias simbólicas e iconográficas: matriz originaria, principio en el que todo está seminalmente encerrado; en el arte medieval, la almendra se convierte en el lugar en el que se aloja la representación de la figura sagrada. La asociación simbólica, sobre todo de corte semítico, entre ojo y almendra aparece también en los tratados medievales. Un eco lejano de esta sugestiva conexión simbólica aparece muchos siglos después en una poesía del judío-rumano-alemán Paul Celan. La referencia contextual es totalmente diferente (se trata de una reflexión sobre la Shoah), pero la asociación entre el ojo, la almendra y la nada resulta muy atractiva al relacionarla con el fragmento de nuestro texto: “En la almendra —¿qué hay en la almendra? / La Nada. / La Nada está en la almendra. / Allí está, está. // En la Nada —¿quién está? El Rey. / Allí está el Rey, el Rey. / Allí está, está. // [...] Y tu ojo —¿dónde está tu ojo? / Tu ojo está frente a la almendra. / Tu ojo frente a la Nada está”, Paul Celan, “Mandorla”, en José Ángel Valente, trad., *Lectura de Paul Celan: fragmentos*, Barcelona, La Rosa Cúbica, 1995 (col. *La forma de la luz*, núm. 4).

a Dios, podemos percatarnos de que junto al recurso al mismo verbo hay otro denominador común: en cada una de estas imágenes se hace referencia a un ahogarse en sí mismo reflexivo (tanto si éste se produce “con sus manos mismas” o si “*se le ahoga* [...] en la garganta” o “en el agua de *su canto*”).

Iluminadas por esta luz, las recurrencias de “ahogar” en el Canto ix muestran una evidente analogía con las imágenes del ojo “que se absorbe en sí mismo contemplándose”. Dios y hombre, forma y contenido se coligan en una tendencia autofágica, y la “muerte sin fin” aparece como un repliegue fatal hacia sí mismos. La conciencia (ya sea humana o divina) que anhela una forma absoluta de conocimiento acaba inevitablemente por perderse en el ensimismamiento, reflejándose en la pureza de su propia soledad. O, para decirlo con palabras más simples, se ahoga en un vaso de agua:

Pobrecilla del agua,  
 ay, que no tiene nada,  
 ay, amor, que se ahoga,  
 ay, en un vaso de agua (v, 43-46).

4

**DE** nuevo el verbo “ahogar”, también en el cuarteto conclusivo del Canto v. Y antes se habían examinado el sustantivo “ojo” y las imágenes relacionadas con él, la dialéctica entre los campos semánticos de la transparencia y de la opacidad, los pronombres personales referidos al yo etc. No se puede —y tal vez ni siquiera se debe— pretender entender todo de *Muerte sin fin*, pero desde luego ir a la caza de recurrencias nos ha ayudado a encontrar algunos de los temas más importantes de este poema y los modos de sus relaciones recíprocas en el texto. ¿Cuál es el tema principal del poema de Gorostiza? ¿El túnel sin salida de la inteligencia, que se pierde en sí misma? ¿O el de la poesía pura, que se refleja en la nitidez estéril de su propia perfección formal? ¿O también el de la condición humana que se refleja en la mirada de la muerte? Muchas dicotomías, decíamos, se asoman a las orillas del “vaso de agua” de *Muerte sin fin*. Podemos ahora añadir que son también numerosos los fracasos que se ahogan en ese mismo vaso.

Además, puede añadirse que estos tres diferentes niveles temáticos logran desarrollarse en paralelo, o mejor aún, entrelazarse en una trama lírico-narrativa, sobre todo gracias al sagaz uso de la recurrencia.

Cada texto poético, o casi, incorpora repeticiones y paralelismos, pero en *Muerte sin fin* tales dispositivos retóricos desempeñan una función en cierto modo distinta. Una herramienta peculiar de la lírica como el paralelismo es *reciclada* aquí con fines estructurales, es decir, con el objetivo de organizar y dar forma al discurso poético. Esta refuncionalización estructurante, y en cierto modo narrativa, de un arma tradicionalmente perteneciente a la lírica no es característica exclusiva del texto de Gorostiza. Más aún, parece un matiz distintivo en la composición del poema largo, por lo menos en su versión hispanoamericana. Antes de alargar el discurso a otros textos, es útil epilogar los datos que han surgido de la lectura de la obra. Ya se han asignado tres funciones diferentes a la recurrencia, a las que tal vez se tendrá que añadir una cuarta.<sup>15</sup>

La primera función que la repetición asume en *Muerte sin fin* se define *narrativa* o *diegética*, y se refiere a la conexión entre las partes sobre todo mediante la toma de imágenes, sintagmas y versos enteros condensados en el verso de apertura de cada canto (cantos en el caso de este texto, para otros poemas podrá hablarse de estrofas, fragmentos, secuencias etc.).<sup>16</sup> De tal forma, el lector es capaz de captar, o por lo menos intuir, una continuidad en el paso de una sección a otra del poema, y los diversos temas que se suceden aparecen armonizados en un plano argumentativo coherente —aunque éste no se enuncie o marque con letras claras, sino que se confíe en el eco de un verso ya escuchado que vuelve a resonar completo o en parte.

También se ha descubierto una tipología recursiva, definida *sintáctica*, que domina tanto la cohesión interna de cada parte, como la articulación de los periodos o de las frases dentro de un periodo, recursividad igualmente desarrollada gracias a paralelismos bastante evidentes, y que precisamente en virtud de su inmediata perceptibilidad

---

<sup>15</sup> En este análisis nos concentramos en los fenómenos recurrentes que tienen que ver con lo específico de la forma del poema corto, dejando a un lado otras modalidades de paralelismo que al aparecer en cualquier texto poético están presentes también en *Muerte sin fin* pero no inciden significativamente ni en la estructura ni en la composición del poema extenso.

<sup>16</sup> Hablando de estrofas en lugar de cantos, un mecanismo análogo puede observarse por ejemplo en el poema largo de Jorge Cuesta, amigo y contemporáneo de Gorostiza. Así, en la mayoría de las estrofas de su poema el verso inicial contiene referencias a la estrofa anterior mediante precisas repeticiones de sintagmas. Para consultar el texto de *Canto a un dios mineral*, véase la monumental edición a cargo de Alberto Pérez-Amador Adam, *La sumisión a lo imaginario: nueva edición, estudio y comentario de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*, Madrid/Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana, 2001.

contribuyen de forma decisiva a garantizar la unidad de un discurso poético de amplio espectro.<sup>17</sup>

Menos inmediato es el tercer nivel de recurrencia consistente en la referencia a algunos motivos o sintagmas en un sentido que se ha llamado *tematizante*; volver reiteradamente a algunos términos (las formas del verbo “ahogar”, como ya se ha visto) o construir una red de relaciones subterráneas entre palabras y sintagmas atribuibles a una misma esfera (por ejemplo, al referirse al motivo transparencia vs. opacidad), para el autor de un poema filosófico tan colmado de pensamiento y urdido con una pluralidad de temas como *Muerte sin fin*, llega a ser un recurso indispensable para no sucumbir al pedante lastre de lo explícito.

Por último, al sistema de las repeticiones puede atribuírsele otra función dentro del poema largo: la creación de imágenes emblemáticas, es decir, una figura que aparece en varios lugares del texto y casi se convierte en síntesis de todo el poema al sobresalir mediante una plasmación completamente sensorial —visual, sonora, táctil. Una función *icónica* de la recurrencia que no es, por supuesto, exclusiva del poema largo, sino que asume una relevancia especial en un texto de notable extensión y que, sobre todo, se marca el ambicioso objetivo de implicar en un único discurso una pluralidad de temas, de espacios y de tiempos. A menudo, gracias a esta imagen recurrente los diversos niveles del texto se conjugan en un único plano.<sup>18</sup> Obviamente, en el caso de *Muerte sin fin* se tendrá que atribuir una función de este tipo a la imagen recurrente principal, es decir al “vaso de agua”, pero también a una figura menos evidente aunque no menos connotativa como es la del ojo que se mira a sí mismo, más aún “que se absorbe a sí mismo, contemplándose”. Esas dos imágenes se transforman en emblemas de todo el texto y mediante las formas de la repetición permiten captar una cifra unitaria en la voluntad expresiva del poema.

Tomadas individualmente, tanto esta última como las otras tipologías recursivas aquí reunidas no son en absoluto patrimonio exclusivo ni de

<sup>17</sup> Casi ningún poema largo se libra de este dispositivo, cuyas variantes van de la repetición de la estructura de un refrán al uso de una imagen recurrente modulada mediante cambios, al recurso insistente a la anáfora o a estructuras sintácticas paralelas.

<sup>18</sup> Entre los varios ejemplos posibles proponemos el poema largo *Hospital Británico* (1986), del argentino Héctor Viel Temperley, en *Obra completa*, Buenos Aires, Dock, 2003, en el que esta función la asume una postal que representa la imagen del Cristo Pantocrátor. Para un estudio del poema y del valor de este motivo recurrente véase el ensayo de María Cecilia Graña, “*Hospital Británico* de Héctor Viel Temperley: la reunión de los bloques erráticos”, en *id.*, ed., *La suma que es el todo y que no cesa: el poema largo en la modernidad hispanoamericana*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2006, pp. 149-174.

*Muerte sin fin* ni del poema largo. Pueden aparecer en poesías de todo tipo y dimensión, y en una gran cantidad de novelas o cuentos. Lo que caracteriza a *Muerte sin fin*, y tal vez a la forma del poema largo, es que esos diversos usos de la recurrencia entran en juego todos juntos (con la diferenciación de funciones que acabo de describir), y que sus recíprocas relaciones llegan a constituir los pilares sobre los que se construye el texto. Sin estas repeticiones no habría un poema sino una serie de poesías autónomas, a pesar de que tuvieran una afinidad temática o estilística.

Otro aspecto que hay que reseñar es que no todos los poemas largos funcionan como *Muerte sin fin*. No pretendemos sostener que los cuatro tipos de recurrencia que hemos expuesto aquí actúen siempre juntos y siempre del mismo modo en todos los poemas largos. Al contrario, por medio del sistema de la recurrencia se pretende sostener que en la prevalencia de una función sobre las demás, en la ausencia de una o en la articulación interna de otra, cada poema largo encontrará un equilibrio especial en el sistema de la recurrencia, y dicho equilibrio así constituido se transformará en el principal factor estructural del principio de composición del texto. Más que la clasificación *acuática* en poemas fluviales, oceánicos etc. —aunque a primera vista pueda parecer un criterio no menos extraño— tal vez serán el uso y las funciones relacionadas con el sistema de las repeticiones los que nos revelen, en cada ocasión, el tipo de poema largo que estamos tratando.

5

INTENTO aportar, para concluir, una rápida prueba de esta hipótesis interpretativa tomando como modelo los cuatro poemas más representativos de la contemporaneidad hispanoamericana: *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, *Alturas de Macchu Picchu* (1950) de Pablo Neruda, *Piedra de Sol* (1957) de Octavio Paz, además, por supuesto, de *Muerte sin fin*. Un *corpus* muy reducido por necesidad, pero sin duda alguna ejemplar.

Desde el punto de vista estructural, *Piedra de Sol* es sin duda un poema en el que las recurrencias actúan de forma parecida a lo observado en *Muerte sin fin*,<sup>19</sup> tanto como para conjeturar que en este

---

<sup>19</sup> En este párrafo retomo los resultados de un ensayo dedicado al tema del paralelismo en *Piedra de Sol*, México, FCE, 1957. Para un examen más detallado véase mi trabajo que contiene también, *in nuce*, algunas reflexiones más generales sobre el tema de la recurrencia en el poema largo: “‘Si un mismo río riega todo lo viviente...’. *Piedra de Sol*,

aspecto el poema de José Gorostiza constituye un punto de referencia más o menos consciente para Octavio Paz en la redacción de su poema. Encontramos, de hecho, recurrencias en el verso inicial de cada estrofa, paralelismos usados dentro de las estrofas para dar cohesión, citas léxicas que actúan como nexos entre diferentes partes del texto con base temática. Además, *Piedra de Sol* presenta otro elemento macroscópico recurrente; la repetición al final del poema de los seis versos del incipit. Versos que, por otra parte, no sólo determinan la naturaleza circular del texto sino que aportan también una configuración metafórica del poema mismo, pues representan un río que se muere la cola, un uróboro acuático en el que se resume la imagen de todo el poema (“un sauce de cristal, un chopo de agua, / un alto surtidor que el viento arquea, / un árbol bien plantado mas danzante, / un caminar de río que se curva, / avanza, retrocede, da un rodeo / y llega siempre”).

Analizando el uso del paralelismo en el poema de Paz me referí en otro lugar a su naturaleza “fluida”,<sup>20</sup> del todo funcional a la poética de un texto centrado en la intersección de los diferentes planos temáticos que confluyen mediante la red de las correspondencias analógicas en un único cauce, en el que “todo se transfigura y es sagrado” (v. 334). Es la repetición, también en este texto, la que instituye tales relaciones de correspondencia. Para ejemplificar no hay más que tomar la cita del adjetivo “enlazado”, en el que se basa la analogía entre eros y lenguaje que constituye un pilar del pensamiento de Paz y de la poética de *Piedra de Sol*: a las “desnudeces enlazadas” (v. 302) de los cuerpos de dos amantes le corresponde el “reino de pronombres enlazados” (v. 561) que permite fundir las ásperas dicotomías yo-tú y yo-otro en un regenerador e inclusivo *nosotros*.

Si *Piedra de Sol* camina con un arrollador movimiento circular, los doce cantos de *Alturas de Macchu Picchu*, en cambio, se encuentran animados por una tensión vertical que se manifiesta en las fases (y verbos) de movimiento hacia abajo que se alternan con fases (y verbos) de subida. Además de la dialéctica alto-bajo, es central también la de muerte-vida, subrayada por una serie de atributos que flanquean

---

poema de confluencias”, en Graña, ed., *La suma que es el todo y que no cesa* [n. 18], luego incluido en Hugo Verani, ed., *Lecturas de Piedra de Sol*, México, FCE, 2007, pp. 141-169.

<sup>20</sup> La *fluidéz* del paralelismo en *Piedra de Sol* deriva de la tendencia de Octavio Paz a difuminar los contornos de dicho paralelismo en ese texto mediante formas de asimetría en la disposición de los miembros, así como en la creación de series paralelas en sucesión en las que el primer paralelismo desemboca en un segundo y a su vez en un tercero mediante una transición de contornos indefinidos.

el sustantivo “muerte” y van de la “muerte pequeña” (III) experimentada en las miserias de lo cotidiano, a la muerte “poderosa” (IV) y “grave” (V) que se produce por la destrucción de la civilización andina, hasta la “muerte verdadera” (VII) que corresponde a su olvido definitivo. Ante esta última muerte (que incorpora en sí misma las anteriores, precisamente por efecto de la recurrencia) el yo poético se rebela al proclamar: “el reino muerto vive todavía”. Para revivir al reino de los muertos la tradición impone un descenso a los infiernos, que en este caso, sin embargo, se representa con una subida a las cumbres de Machu Picchu. Aquí tenemos la razón del doble movimiento vertical que se desarrolla a lo largo de los doce cantos del poema de Pablo Neruda:

<i>Movimiento</i>	<i>Canto</i>	<i>Sintagmas</i>
Bajada	I	“descendí”
Subida	VI	“Entonces en la escala de la tierra he subido”
Caída	VI	“se fue, cayó a la tierra”
	VII	“abismo”, “profunda”
Subida	VIII	“Sube conmigo, amor americano”
Inmersión	XXI	“en la base harapos”, “novia sumergida”, “déjame hundir la mano”, “verdades sumergidas”
Renacimiento ascensional	XII	“Sube a nacer conmigo, hermano”

Los últimos dos movimientos de subida se cumplen de forma exhortativa, y en la invocación del último canto se recupera también la dialéctica vida-muerte, con la voluntad del yo lírico de hacer renacer a su propio “hermano” descubierto mediante el viaje al pasado precolumbino y rescatar así las diversas formas de “muerte” enunciadas anteriormente.

En la alternancia de inmersiones y de subidas salvíficas se dibuja una trayectoria que corresponde a la que puede emprender físicamente quien quiera llegar a Machu Picchu, cuyo camino obliga a bajar y subir por los montes andinos; pero asimismo es evidente la opción social del comunista Neruda, la intención de realzar a ese “hermano” que se encuentra en el peldaño más bajo de la pirámide social. También en este caso las recurrencias estructuran la arquitectura de la obra, mantienen cohesionados los diferentes niveles temáticos y, además, aportan la imagen emblemática que resume el movimiento de todo el texto.

Junto a esta línea principal, aparece la repetición de otros motivos, como el de la “mano” (que se estrena con el “No tuve sitio donde descansar la mano” del Canto I y concluye con el “Déjame hundir la mano” del XI) o el de la dispersión (“el ser como el maíz se desgranaba”, “diseminaba”, “derramaban” etc.) o las numerosas ocurrencias del sustantivo “piedra”. Motivos secundarios que no se pueden examinar aquí, pero que se integran a lo largo del eje temático central del poema alimentándolo y enriqueciéndolo. Por último señalamos el insistente recurso, y más canónico, del *parallelismus membrorum*, funcional a la retórica *fundacional* de este texto y al papel profético asumido en sí mismo por el yo lírico.

Concluimos esta resumida digresión con el primer gran poema del siglo XX hispanoamericano, *Altazor*. En esta obra también encontramos anáforas y ecos que tienen una función estructurante, versos usados como *refrain* para ligar entre sí los diferentes momentos de cada canto, o para crear secuencias centradas en un mismo tema, pero descompuestas en pasajes que contienen en su interior una gran variedad de motivos. También a Vicente Huidobro la repetición le sirve para dar cohesión y coherencia al texto,<sup>21</sup> pero en su caso la recurrencia llegará a desarrollar también una función opuesta, que no es otra sino la de destruir, al menos en apariencia, todo tipo de cohesión y coherencia textual. Progresivamente la anáfora se difunde mediante una secuencia de paralelismos de extensión creciente, cada vez más ingobernable, a partir de la que se produce en los vv. 68-104 del Canto III, que encadena una serie tras otra de similitudes hasta desenfocar el sentido mismo del proceso asociativo —o hasta darle un sentido nuevo: “sabemos posar un beso como una mirada / plantar miradas como árbo-

---

<sup>21</sup> Por razones de espacio no es posible examinar en detalle este aspecto, aunque, a causa de la extensión y de la complejidad de la obra, también en *Altazor* las repeticiones representan una función de tipo tanto diegético como sintáctico.

les / enjaular árboles como pájaros / regar pájaros como heliotropos / tocar un heliotropo como una música”. Este mecanismo se lleva hasta sus últimas consecuencias en la secuencia del Canto v, interminable juego de variaciones sobre el sintagma “molino de”: “Y juega con nosotros el molino de viento / molino de viento / molino de aliento / molino de cuento / molino de intento” (vv. 240-430).

En la proliferación de los juegos lingüísticos en cadena, siempre basados en una clara matriz de paralelismos, la dinámica de la recurrencia genera una coacción a repetir, o mejor aún una coacción a inventar o demoler, componiendo y recomponiendo los pilares del lenguaje hasta alcanzar su disolución final, convertida en mero vestigio sonoro. En el último canto de *Altazor* ya no son las palabras sino las secuencias de sonidos las que se repiten, sin que por esto se renuncie a la recurrencia que ya se ha rebajado a nivel auditivo o gráfico con la repetición de sonidos y signos alfabéticos carentes de semántica. Una *mise en abyme* del lenguaje que se reproduce mediante secuencias basadas siempre en la recurrencia, en una progresión irrefrenable hacia el grado cero. Así, las cadenas recurrentes empiezan por las repeticiones de un verso, luego de un sintagma, para dedicarse posteriormente a la repetida descomposición de ese sintagma. Se pasa luego a desmembrar los elementos constitutivos, no ya de un sintagma, sino de simples palabras, jugando con fantasiosas combinaciones de sufijos y prefijos, con la mezcla caótica (aunque siempre basada en el paralelismo) de raíces y desinencias. Por último, se llega en el vii y último canto del poema a la composición y descomposición de simples fonemas en libertad. En libertad pero sin abandonar la repetición de algunos sonidos vocálicos y consonánticos.<sup>22</sup>

El subtítulo de *Altazor* es *el viaje en paracaídas*. Y ¿qué es lo que acabamos de describir sino una caída al abismo que arrolla con aceleración exponencial elementos cada vez más diminutos del lenguaje? También en este caso, el examen de las repeticiones ha permitido reconstruir no sólo los pilares de la forma de expresión del poema, sino que nos ha llevado hacia el núcleo de pensamiento que en ese texto ha encontrado su forma.

En los cuatro poemas largos que se han examinado, las recurrencias actúan de forma diferente según las diversas caracterizaciones retóricas.

<sup>22</sup> Véase a este respecto la repetición de las *aes* y de las *ies* en los primeros dos versos, y en los últimos tres, del Canto vii. La sucesión de estas dos vocales se produce repetidamente dentro del canto, en los vv. 14, 31, 39 y no faltan otras recurrencias sonoras, como el ameno “Tralalí / Lali lalá” de los vv. 3-4 retomado en los vv. 7, 10, 12, 18, 26 y luego reformulado con otras variantes.

cas y las diversas intenciones expresivas de cada texto, pero sin duda alguna se determinan también dos constantes: la centralidad irrenunciable del sistema de las repeticiones en la edificación de la estructura unitaria del texto, por una parte; por otra, el papel decisivo que dicho sistema ejerce en el desarrollo del tema principal del poema. Tenga la forma de un río uróboro, de subida fluctuosa o caída vertiginosa o de vaso de agua, es necesario, en todo caso, centrarse en el sistema de las repeticiones para entender cómo está formado un poema largo.

Es famosa la desconfianza de Edgar Allan Poe en la posible existencia de un *long poem*. Sin embargo, en cierto sentido, fue el mismo Poe quien aportó una valiosa sugerencia a los autores que podrían contradecir, con sus obras, su tesis. En sus reflexiones sobre el uso del estribillo *nevermore* en *The raven*, Poe explica este particular tipo de “repetition” que él mismo utiliza en esa composición. Una recurrencia en la que juegan juntas *identity* y *variation*,<sup>23</sup> binomio retomado luego por Paz al referirse a la acción conjunta, en el poema largo, de “sorpresa” y “recurrencia”.<sup>24</sup> Comparándolo con una poesía breve, en un poema de gran extensión la red de las repeticiones y de las variaciones se ramifica, se hace más difícil seguirla, determina lo que se podría definir una *filosofía de la composición* específica del género. Sin ese juego de repeticiones y variaciones, es muy difícil que la pluralidad temática y discursiva del poema largo no sucumba al naufragio y pueda encontrar una forma propia.

---

<sup>23</sup> “The pleasure is deduced solely from the sense of identity-of repetition [...] I determined to produce continuously novel effects, by the variation of the application of the refrain-the refrain itself remaining, for the most part, unvaried”, Edgar Allan Poe, “The philosophy of composition” (1846), en G.R. Thompson, ed., *Essays and Reviews*, Nueva York, Library of America, 1984, p. 17.

<sup>24</sup> Octavio Paz, “Contar y cantar: sobre el poema extenso” (1976), en *id.*, *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 11-30.

RESUMEN

El artículo se centra en el análisis del poema extenso de José Gorostiza *Muerte sin fin*, y trata de individualizar recursos estilísticos como la retórica, los paralelismos y la red de repeticiones, los cuales adquieren función estructural en la organización discursiva del texto. Además, pone a prueba este modelo de lectura aplicándolo a la interpretación de los más importantes poemas largos hispano-americanos del siglo xx en la pluma de autores como Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Octavio Paz.

*Palabras clave:* José Gorostiza, poema extenso, Contemporáneos, poesía hispanoamericana.

ABSTRACT

This article focuses on the analysis of the long poem *Muerte sin fin* by José Gorostiza, setting out to identify stylistic resources (rhetoric, parallelisms, network of repetitions) that acquire a structural function in the discursive organization of the text. In addition, the author tests his reading model by applying it to the interpretation of the most important 20<sup>th</sup>-Century Hispanic-American long poems by authors such as Vicente Huidobro, Pablo Neruda and Octavio Paz.

*Key words:* José Gorostiza, long poem, Contemporáneos, Hispanic-American poetry.